

**П. С. Глушаков**

*Латвийский университет*

### **Историко-фантастический жанр в литературе русского зарубежья**

Историко-фантастический жанр в литературе русского зарубежья – явление своеобразное, но далеко не оригинальное, имеющее довольно солидную и давнюю традицию. Вместе с тем, именно в эмиграции, думается, обычное превалирование фактического элемента было несколько нивелировано самой ситуативностью изгнания, во многом столь нереальной, что определенно «заслоняла» собой выдумку. Утопические грезы теоретиков стали кошмаром реальности, в буквальном смысле *претворились* в жизнь, став, таким образом, фактом не литературы, а истории. Так сама жизнь, в определенном смысле, актуализировала жанр историко-фантастической беллетристики. История здесь вышла на передний план, несколько потеснив утопию (это, в целом, показательный пример функционирования синтетических жанровых форм: редукция или наращивание своих сущностных элементов) [см.: Bliesener, 1950; Utopie, 1968; Шестаков, 1972].

Само понятие «историко-фантастический» жанр можно понимать в двух его основных значениях. В первом – широком – значении это форма литературных произведений, объединяющих в своей содержательной структуре элементы фантастической и исторической прозы. Взаимосвязь этих элементов в каждом конкретном случае, видимо, будет разной, но опора на историчность в общем понимании здесь несомненна. Невозможно себе представить любое произведение без принципа временной обусловленности, без стадийности развития действия, без опоры на выработанные самой объективностью «хода времени» факты и закономерности, – словом, без «знаков» исторического повествовательного континуума.

Во втором – узком – понимании под этим жанром будет пониматься, собственно, литературная утопия (антиутопия как вариант смены знака).

Различия между этими двумя пониманиями существенны: утопия – то, чего не было и нет, то место, которое не существует (utopos – отсутствие топоса), тогда как действие в историко-фантастических романах, напротив, развертывается в конкретной стране или «посттопосе» (том месте, которое, как в рассматриваемых ниже анализируемых произведениях эмигрантов, «называлось Россией»). Утопия начинается «с нуля», появляется «чудесным» образом и устанавливает уже существующие закономерности. Утопия данное, завершенное и конечное. Она герметична, закольцована, она «интересуется» сама собой. Утопия выключена из пространственно-временных отношений, она мыслится как инвариант. Историко-фантастический жанр, напротив, разомкнут: он повествует о создающемся, творящемся, развивающемся. Большое значение уделяется предшествующим событиям, миру «до» сотворения «новой реальности». Можно даже сказать, что собственно классический исторический жанр является обязательным элементом структуры произведения, его легальной, базовой формой.

Сами названия утопических и историко-фантастических произведений дают наглядную картину оппозиции по признаку «историчность ~ герметичность»: «Вести ниоткуда» У. Морриса, «Эревуон» С. Батлера (в обратном порядке –

«nowhere» – «нигде») и «Круги времен» И. Наживина, например, в котором заявлена тема цикличности, повторяемости, исторической закономерности, наконец.

Кроме этого, утопия насковзь социальна, ее занимает общество и государство, тогда как преимущественное место в историко-фантастических текстах занимает тема культурного и нравственного переустройства. Излишне и говорить, что применительно к русской литературе именно историко-фантастический жанр стал в силу описанных причин преобладающим.

Расцветом утопии и историко-фантастического жанра в литературе того времени является конец XIX – 20-е гг. XX века. В русской литературе наиболее известны произведения Валерия Брюсова («Земля», «Республика Южного Креста»), Николая Федорова («Вечер в 2217 году»), Александра Богданова и многих других. Наиболее же традиционной формой проявления тематики и нарратива является сон как пространство – время «возможного несбыточного». Сон как мотивная аллюзия присутствует в едва ли не каждом из произведений в литературе русского зарубежья. Сон здесь играет двоякую роль: это жанровая эмблема и форма воплощения фантастических сюжетов, но и вместе с тем – это, собственно, форма претворения самой истории. Жизнь как сон, явлений в несбыточных вариациях фантазии, противостоит конечности самой истории. Невозможность изменить историю приводит к изменению «форм ее реализации». Историко-фантастический жанр в литературе русского зарубежья и явился реализацией такого рецепционного новаторства.

Одним из первых (возможно, первым) образов рассматриваемого жанра в литературе русского зарубежья стала книга повестей Ивана Наживина «Во мгле грядущего», изданная в Вене в 1921 году. Литературным «претекстом» Наживина, по всей вероятности, можно считать известный роман М. Конрада «В пурпурной мгле» (1895), в котором опустошительные войны (речь в романе идет о Тридцатом столетии), сотрясающие Европу, приводят к открытой мировой войне и, как следствие, гибели всей цивилизации. Небезынтересно, что большое внимание Конрад уделяет культурной проблематике, а социальные преобразования остаются только фоном повествования. Символичной выглядит деталь: в запущенном саду, олицетворяющем собой вековую культуру европейцев, расцветает огромный кактус, знак дикости и ориентальной направленности новой культуры (не этот ли символ лег в основу романа «За чертополохом» Краснова?).

Повесть «Круги времен» Ив. Наживина начинается событиями 1947 года, но сам «идеологический каркас» текста выстроен таким образом, чтобы фантастическое стало только звеном исторической концепции автора. Именно так и никак иначе не воспринимается основная фабульная коллизия произведения: вторая мировая война закончилась (оставим, конечно, в стороне «провидческие» схождения, которые любопытны только как игровой элемент «судьбы постфактум»). Европа пытается найти новые пути своего развития. Между тем, не преодолены противоречия между странами, есть недоверие и открытая вражда. Только немногие, в числе которых русский князь Глеб Суздальский, представитель новой русской аристократической династии, сформировавшейся после подавления революционного бунта 1917-18 гг., видит новую угрозу Европе. Угроза же – несметные полчища «нового Чингисхана» – объединенный Восток, начавший реализацию своих экспансионистских целей (здесь проявляется «антиевразийство» Наживина).

Итак, перед читателем, по форме произведение *о будущем*, между тем, это, по крайней мере, повесть о настоящем: становится очевидным злободневность проблем якобы 1947 года и времени написания «Кругов времен» (актуализируя повторяемость истории в самом заглавии, Наживин реализует метафору о «спирали истории»). Даже этот процесс «аллюзирования» только усиливается: нашествие «восточных народов», подается в парадигме «монголо-татарского наше-

ствия» – таким образом, история, по Наживину, приобретает «спиралевидные» («мебиусные») очертания: из настоящего в будущее – из будущего в прошлое. История, по мысли писателя, это череда затуханий и возвращений, пульсирующая субстанция. Неслучайна символика заросшего сада и вновь культивированного парка. Человек подобен здесь садовнику, а история – вечной природе.

Картины европейских бедствий выписаны Наживиным довольно впечатляюще: «...С одной стороны стоит старая Европа, только что пережившая тяжкую, долголетнюю войну, Европа, только что начинающая приходит в себя после долгого ряда всяких социалистических “опытов”, в конец расшатавших ее хозяйство, Европа, мятущаяся в иступленных распрях, Европа голодная, раздетая, поражаемая эпидемиями, усталая, измученная, с упавшим до последней степени производством, с миллионами безработных, Европа, где нет в то же время сырья для фабрик и где за отсутствием топлива умирают последние железные дороги, Европа, охваченная чисто апокалипсическими бедствиями, в с другой стороны – бесчисленные, как песок морской, объединенные ненавистью к европейцам, народы Азии с могущественным императором монголов во главе. Представьте себе бесчисленные миллионы этих воинов, которые довольствуются горсточкой риса в день, спят где угодно под открытым небом и презирают смерть. Я говорю вам: это новый всемирный потоп, это гибель всего христианского мира, если мы не опомнимся, не объединимся и не пошлем наших крестоносных легионов навстречу Дракону, несущему нам погибель из необозримых степей Азии...» [Наживин, 1921, с. 73-71].

В таких условиях возрастает «мессианская роль» России: «Россия под мудрым водительством нашего молодого императора только что начала оправляться от тяжелых последствий многолетней гражданской войны, как была снова вовлечена в европейскую войну. На этот раз мы исполнили свой долг до конца и снова стали в наши естественные национальные границы. Теперь на возрождающуюся к новой жизни страну обрушивается новое бедствие, нашествие народов Азии. Господа, припомните: это уже второй раз в истории принимает Россия на себя роль щита Европы, обращенного на восток. Мы выполняем долг наш с честью, но – мы изнемогаем, господа. В наших интересах, немедленно прийти к нам на помощь, – враг уже у ваших дверей. Если бы вы видели, во что обращена им цветущая Сибирь и вообще те области, которые он прошел, вы не колебались бы ни одной минуты... И города, и села, и все, что попадает на пути, стирается им беспощадно с лица земли, все негодное для тяжелых работ население истребляется, а все, что может работать, угоняется в тыл, в черное, беспросветное рабство... Господа, у меня нет слов, чтобы изобразить перед вами весь тот ужас, что свершается там, на востоке... На наших глазах воскресает далекое прошлое, времена Чингисхана, времена Атиллы, на взбаламученную, захлебывающую в братской крови Европы идет какой-то новый суд Божий. Мы должны забыть все и единой светлой ратью рыцарей без страха и упрека встать на защиту наших очагов и великих идеалов человечности и культуры...» [Наживин, 1921, с. 75-76].

Центральной поэтической мифологемой повести у Наживина, весьма, впрочем, скудного на изобразительные средства, является образность Агасфера. Вообще, этот образ в тех или иных вариантах появляется (например, у Лукаша) в целом ряде текстов литературы русского зарубежья. Вместе с тем, «агасферовская» мифосимволика выполняет в историко-фантастических произведениях не просто экзотическую (так сказать – добавочную) функцию, но является важным формообразующим элементом повествования. Дело в том, что Агасфер является, во-первых, вечным образом литературы, становясь вечным участником исторического процесса, соединяя времена. Во-вторых, этот образ указывает на повторяемость судеб: неприкаянное странничество соединяются с эмигрантским мироощущением. И, наконец, пусть косвенно (эта характеристика вложена автором в уста ита-

льянца-теософа, мистика и скептика), этот миф оценочен: погрязшая в гордыне и «немудрости» европейская цивилизация наказывается, несет «бремя испытаний». Это не рок и случайность, а заслуженная кара. Образность же эмиграции в повести становится символом вселенского изгнания, которое, в свою очередь, преодолевается лишь добровольным и осознанным единением здравомыслящих людей.

В таком понимании даже «Гибель России» (такое название носит одна из глав повести) не осознается как конечный и непреодолимый фатум: «Последнее сопротивление русских было сломлено Азией в чудовищной битве под Москвой, где погибла большая часть русского войска с молодым императором во главе. Остатки разбитых корпусов в полном беспорядке отступили за Волгу, в северные леса, где люди тысячами гибли от голода, холода и заразных болезней. А по обожженным, полуразрушенным улицам древней столицы царей московских в дыму догорающих пожаров, в нетерпимом зловонии бесчисленных трупов полились широкие реки монгольского нашествия: стройные железные японские полки, страшные, косоглазые, похожие на старых обезьян китайцы, сибирские инородцы в своих меховых малахях на маленьких юрких лошадках, татары под зеленым знаменем пророка. Огромные, тяжелые верблюды, как корабли, медленно плыли по этому пестрому взбаламученному морю. Слышится унылая, вся в причудливых завитках, дикая музыка; истерически взвизгивают какие-то дудки, глухо ухает барабан, печально звонят проволоки оборванного телеграфа. Кто-то гнусаво поет дикую бесконечную песню... Тянутся огромные толпы пленных и длинные бичи, как змеи, навиваются над их покорно склоненными головами и больно жалят измученное тело. И слышится жалкий плач детишек...

А с востока неудержимо плывут все новые и новые тучи завоевателей...» [Наживин, 1921, с. 78].

«Трагический оптимизм» Наживина не просто на фантастическом прогнозировании возрождения России, этот оптимизм основан на понимании истории как процесса развивающегося и позитивного. Будущее открыто в повести, оно не дано в виде готового рецепта, оно – возможность, но не предопределенность. Путь от «пустыни» («Ведь там тоже пустыня...», – говорит один из героев, имея в виду Россию) до воссоздания нового мира очень сложен. Возрождается (что принципиально важно – и в этом «антиутопичность» писателя) не старая Россия, но создается новообразование молодых граждан. Опорой такого воссоздания является, впрочем, старая европейская культура – этот инвариантный механизм познания высших законов посредством эстетического освоения действительности. Европейец преодолевает в себе «ген разрушения» посредством осознания себя не ниспровергателем, бунтарем против Бога, но мудрым Человеком:

«Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne  
Und von der Erde jede schöne Lust,  
Und alle Näh und alle Ferne  
Begriedigt nicht die tief bewegte Brust!

Боже, как это все далеко, далеко... – задумчиво пробормотал он (князь. – П.Г.) и, поцеловав книгу, хотел было поставить ее на полку, но подумал мгновение и положил ее в карман. – Да,

Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne...

На улице послышался вдруг дикий хохот. Князь с винтовкой в руках осторожно выглянул в пробоину: по пустынной улице бегал, беспорядочно размахивая руками, высокий, худой, как скелет, сумасшедший в лохмотьях. Подбежав к

трупам калмыков, он лихорадочно обыскал их и, ничего не найдя, выпрямился, погрозил кулаком в небо (прямая «культурная апелляция» к гетевским «небесам». – П.Г.) и снова страшно захохотал» [Наживин, 1921, с. 89].

Мировая история и мировая культура как бы «сгущаются», и этот суггестивный элемент становится животворным веществом нового поколения европейцев: «Из глубины парка под звуки тихой, немного печальной музыки выходят пещерные люди в звериных шкурах и с огромными дубинами в руках, ассирийцы с гофренными бородами, евреи с Моисеем, фараоны, Будда со своими учениками, скифы, вакханки, Сократ, Фрина и Аспазия, персы, Александр Македонский, Юлий Цезарь со своими легионами, Клеопатра, Пилат и апостолы, огнепоклонники, Атилла с гуннами, византийский царь со своими пышным двором, монахи, отшельники, викинги, славяне с берегов Волхова и Днепра, рыцари, Христофор Колумб, краснокожие, Магомет, сарацины, папа, негры, флорентийские художники, Ян Гус в своем колпаке, Шекспир, блестящий двор французских королей, Петр Великий, запорожцы, Робеспьер, Марат, Дантон, Наполеон, Гете, Шиллер, Кант, Бетховен, Моцарт, Бисмарк и германская гвардия, демагог с шевелюрой и красным бантом, танцовщицы, голодные индусы, Толстой, летчики, японцы... – вся пестрая история человечества...» [Наживин, 1921, с. 92-93].

История как бы пишется «с нуля», тогда как культура продолжается на новом своем «витке восприятия». Такое осознание потребовало от Наживина введения темы «нового человека», поэтически же эта тема выражена мотивом «Нового Ковчега» [Наживин, 1921, с. 109-115].

Вся эта определенно «демиургическая» картина творческого Нового Мира (название главы «Восстановление Храма» вносит и латентную масонскую символику) поставила перед писателем вопрос о духовно-нравственных ориентирах нового человека и социума в целом. Ничего, в сущности, не предлагается здесь нового. Наживин решает эту проблему в духе «религиозного синкретизма»: «Когда несколько лет тому назад над человечеством разразилась эта страшная катастрофа, в кровавых пучинах ее погибли все завоевания человека, вся наша тысячелетняя культура и – религия... Все храмы разрушены и некому обслуживать немногие уцелевшие алтари, а кроме того, все эти жалкие остатки когда-то великих народов так перемешались, что нет никакой возможности сойтись на каком-либо одном вероисповедании... Первые годы наши после катастрофы прошли в тяжелой борьбе за существование в совершенно новых, непривычных условиях и в борьбе этой мы все как будто забыли о Боге. Потом, постепенно мы стали приспосабливаться к новой жизни, стали собираться небольшими группами, жить стало чуточку легче, и у нас уже есть возможность хоть изредка поднять глаза в небо. И у многих из нас растут дети, и у многих нас бессонною ночью болит уже о них душа: как же растут они так, без всякой религии? <...> Но как молиться теперь? Выбрать одну из старых религий? Их много – какую? И где храмы? И где подготовленное священство? И, главное, неужели же возьмем мы на свои слабые плечи все ошибки тысячелетий, все преступления, всю их вражду? Нет, мы должны использовать богатый опыт прошлого, но начать строить заново...» [Наживин, 1921, с. 109-110].

Историко-фантастическая беллетристика, как можно убедиться, это *идиомифологическое* жанрообразование. В историко-фантастической прозе превалирует индивидуально-субъективный, авторский миф о возможном, тогда как в утопиях существует картина идеального. Эта существенная разница говорит о степени «свободы» этих жанров: утопия, в этом смысле более свободна, но и более абстрактна. Историко-фантастический жанр исходит из понимания мира как объективно более сложной суммы факторов и предлагает оптимальный, с точки зрения авторского мифа, выход из соответствующей ситуации. Естественно, что подобная беллетристика «имеет в виду» конкретно-историческую ситуацию и читателя, она обращена к реципиенту, который хочет получить «рецепт» «здесь и сейчас».

Утопия же имеет дело с «дистиллированным» представлением об истории (это эксперимент без учета «сопротивления материала», так сказать). В этом смысле, автор утопии – футуролог, а автор историко-фантастические произведения все же в большей степени *историк*. Потому, видимо, для того же Наживина такое перво-степенное значение приобретает Слово, а последняя глава повести названа «Первый летописец»: «В густой тени развесистых каштанов, за простым столом, в старинном кресле сидит в своем саду совсем постаревший Глеб. На столе стоит грубая чернильница, кипа бумаг и несколько гусиных перьев. <...> – Давай, брат, часок попишем... Садись, милый... Давно не держал я в руках моей летописи, даже соскучился... “Я, князь Глеб Суздальский, родился в 1918 г. среди бурь войн и революций...” – ага, это начало... А это? “Собрание старейшин Тавриды впервые было создано мною в 1967 г...” Так, дальше... <...> ...уже родилась великая мысль ... о ... восстановлении ... древней ... великой ... России» [Наживин, 1921, с. 129, 133].

Летопись – это новая *историография*, создающаяся человеком, рожденным в «примечательный» 1918 год, – становится центральным элементом историко-фантастической концепции Наживина, которая, впрочем, только положила начало самому жанру в литературе русского зарубежья, стала немаловажным фактом в истории развития всей жанровой системы этого времени.

Плодотворные и, нужно сказать, определенно «притягательные» элементы художественного мира Наживина были «подхвачены» очень скоро, уже спустя год литература русского зарубежья дала целый ряд образцов текстов, принадлежащих к этому любопытному жанру.

Роман Петра Николаевича Краснова – одно из первых его литературных произведений эмигрантского периода – был написан летом-осенью 1921 года в Германии, где, к слову, в период с 1920 по 1940 годы было продано около двух миллионов книг казачьего генерала. Первое издание романа вышло в 1922 году, но в дальнейшем автор подверг его переработке. Вторая редакция была выпущена книгоиздательством «Граматы драугс» в серии «Библиотека новейшей литературы» в Риге в 1928 году.

Признанный мастер исторической прозы, П. Краснов пишет не просто исторический роман, но создает любопытное с жанровой точки зрения произведение, ставшее, по всей видимости, одним из первых (по крайней мере, для литературы русского зарубежья) примеров широко распространившегося позже поджанра «альтернативной» истории. В этом поджанре писатель становится поистине творцом-демиургом самой Истории, а не только героев, ситуаций и сюжета. Автор моделирует историческую действительность, исходя только из собственных личностных или творческих установок, выстраивая парадигму событий нарочито субъективно. Это вызвано, в первую очередь, неудовлетворенностью объективной реальностью и желанием «коррекции» самой истории. Альтернативный подход и позволяет это сделать. Здесь исторический жанр теряет и без того довольно «общие» свои характеристики, переходя в разряд «фантастики». Именно так («фантастический роман») и охарактеризован «За чертополохом» первого берлинского и рижского изданий.

Действие романа перенесено в будущее (если за отсчет времени принять время создания произведения) – примерно это 70-е годы XX века. Основные события первой части происходят в Берлине, где живет потомок русских эмигрантов художник Петр Коренев. Согласно официальным сведениям, Россия уже давно перестала существовать в буквальном смысле слова: на ее месте образовалось якобы огромное безжизненное пространство, поросшее чертополохом. Семантика заглавия достаточно многозначна; она включает как фольклорно-мифологическую (обрядовую в своей основе), так и литературную основу (достаточно упомя-

нута аналогичный символ непреклонной жизнестойкости из толстовского «Хаджи-Мурата»).

Чертополох (чертогон) – народное название растения. В самом имени подчеркнута суеверная отнесенность его к потустороннему inferнальному миру (способность изгонять чертей и всяческую нечистую силу). Чертополоховая стена, таким образом, является своеобразным «оберегом» новой России от сил «Европейского зла». (См., в частности, «функциональный» смысл растения в системе фольклорного миропонимания: «А это чертогон – трава, гонит бесов, порчу, колдунами напущенную, сурочивает, всякие болезни целит и девичью зазнобу унимает» (А. Мельников-Печерский. «В лесах», ч. III, 12)).

Экспансионистские планы большевиков, идеи «мировой революции» привели к национальной трагедии. Немногие современники этого события свидетельствовали о следующем: «Положение государства, если только можно было назвать Советский Союз государством, было отчаянным. Народ, забывший Бога, дикий, темный, невоспитанный, так распустился, что стал опасен для самой власти. И вот тогда решено было бросить голодные орды за границу. Под лозунгами «Социалистическое государство не может существовать, если оно окружено государствами буржуазными, капиталистическими» и «Мы, на горе всем буржуям – мировой пожар раздуем» (тут знаменательно само сближение истинного ленинского тезиса с блоковской поэтической строкой. – П.Г.) были собраны на всех рубежах несметные полчища, вооруженные газовыми ручными гранатами. Организация этого похода была так плоха, что на третий день армия оказалась без продовольствия. В ней произошли бунты. Стали избивать начальников. Тогда коммунисты взвились над армией на самолетах и сбросили в нее бомбы с ужасными газами». (Любопытны некоторые параллели, которые возникают при чтении эпизода трагического «наступления» революционных масс на Европу: «Несчетные полчища голодных людей, в лохмотьях, сопровождаемые толпами женщин и всякого сброда с подводами, чтобы увозить награбленное добро, с ревом *«Интернационала»* (выделено мной. Аналогичный эпизод с исполнением этого революционного гимна накануне гибели европейской цивилизации используется и Наживиным, причем музыкальная аллюзивность указывает на превращение патетической песни в похоронный марш. – П.Г.) ринулись к границам». Пение этой «апокалиптической песни» вообще становится не просто звуковым фоном действия, но превращается в «ужас» антимузыки, «фоновым проклятием»; эта деталь повторяется часто у разных авторов – у Наживина по-французски *«Интернационал»* поют «стройные хоры рабочих», а затем эти же хоры звучат как поминальные песнопения по убитым [Наживин, 1921, с. 64]).

Пение «Интернационала» разбушевавшейся толпой могло быть взято Красновым и из реальных источников. Так, в воспоминаниях А.М. Коллонтай о событиях первых революционных лет содержится свидетельство о следующем факте: решено было изъять церковные ценности Александро-Невской церкви. Но все это было «упаковано» в весьма экстравагантную форму: «...Дыбенко прислал отряд матросов, который с оркестром направился к монастырю. Монахи ударили в набат, загудели громозвучные колокола Невской церкви. <...> ...сбежались к лавре. Крики, шум... Большевики монастырь грабить собрались!» [Первое..., 1991, с. 310].

На месте России на европейских картах появилась ужасающая надпись «Чума». И вот именно туда, в «ужасное далеко» и устремляются немногие путешественники, ведомые Корневым. Этих людей связывает разное: любопытство, желание испытать острые ощущения, просто скука пребывания в опротивевшем обществе потомков первой волны эмиграции. («Обваливается заплетенная паутиной внутри зеленым плащом снаружи старая православная церковь, и уже более пятидесяти лет, с самой войны, не раздавалось там на славянском языке слово Бо-

жие. Исчезло все русское. Так исчезает русское и в остатках эмиграции» [Краснов, 2002, с. 68].) Только Корнев испытывает истинную ностальгию по родине, подкрепляемую чудесными видениями неведомой девушки, зовущей его предпринять рискованное путешествие.

Столкновение прекрасной мечты, представляемого идеала с жестокой реальностью повседневного существования в чужом и устроенном далеко не идеально обществе – составляет основную коллизию первой части романа. Современная Корневу Европа – страны, пожираемые агрессией, нетерпимостью, политическими склоками, аморальностью и обезличиванием человека, – равно как и описанные в так сказать «давнопрошедшем» времени (косвенно, опосредованно, «со слов» древних очевидцев или в виде устного апокрифа) события «взвихренной» революцией России – поданы Красновым в очевидно антиутопической форме (изображение именно негативно-пагубных последствий социально-психологического экспериментирования над обществом).

Вторая часть романа – пребывание героев в России – откровенно и даже демонстративно утопично. В обрисовке реалий Краснов явственно тенденциозен, текст приобретает формы трактатно-описательные, «голос автора» проповедует свои, субъективные взгляды, рисуется гармоничный и лишенный светотени мир, идеальный именно для монархиста-Краснова. Вторую часть романа можно даже назвать просто «сказочной». Не случайно, еще до путешествия в Россию, Корнев физически ощущает «скуку» европейской жизни именно за чтением народных сказок, а позднее, уже на родине, оказывается, что круг чтения идеального русского человека сосредоточен в пространстве между «Новым заветом» и текстом русских сказок. Такая утопичная мечта противопоставлена реальности прошлого и ужасной действительности настоящего, но происходящего «не здесь», в богоспасаемой России, а за чертополохом, по ту его сторону. Таким образом, само название романа двойственно: изображается как взгляд «человека идеального», пребывающего в таком же идеальном обществе, на явления и действительность негармоничную, негативно маркированную, так и обратный процесс. Роман исследует, если так можно сказать, утопию с антиутопической точки зрения и антиутопию с утопической.

Так, один из жителей идеальной России, Стольников следующим образом рисует картину прошлого, настоящего идеального и настоящего «аидеального» (европейского): «...четыре года несчастная Россия ничего не читала, кроме кликушеских выкриков «Правды» и «Известий». Статьи из этих газет преподают теперь в средней школе как образец безграмотности литературной и государственной. Это страшное время охладило читателя к газете, и у нас выработался совершенно новый тип газет» [Краснов, 2002, с. 195]. В качестве образца дисгармонических новостей и аидеальной газеты приводятся выдержки из английской прессы: «Лондон. Во время вчерашней свалки между синфейнерами и отрядами Красного Льва подобрано восемь тысяч трупов и более двадцати одной тысячи раненых... <...> Под руководством лидера рабочей партии Ройд-Моржа (подобные злые искажения фамилий реальных лиц Краснов практикует по всему роману. – П.Г.) взорвано здание оперного театра, где шел детский спектакль. Погибло около шести тысяч детей местной буржуазии» [Краснов, 2002, с. 195-196].

На таком фоне более чем благостно звучат сообщения из «Псковских областных ведомостей», состоящие из «Высочайших приказов» и апологетических биографий прославляемых фигур.

В утопической России осуществляется государственная литературная и языковая политика. Язвительный Дятлов (человек, проповедующий идеалы революционного прошлого), ознакомившись со списком разрешенных книг («Старый Домострой в приложении к старому времени», «Псалтырь “Часослов”», «В чем моя



вера?», «Русские сказки», «Песенник») «ядовито» замечает: «Полицейским надзором пахнет от такой библиотеки» [Краснов, 2002, с. 123].

Литературное образование также поставлено в утопической Руси «на широкую ногу»: «Пятилетние карапузы говорят в зависимости от своих склонностей: «Я хочу быть Пржевальским, хочу быть Менделеевым, хочу быть Яблочкинским, хочу быть Белелюбским, Айвазовским, Гоголем, Пушкиным...». Это, конечно, результат школы, воспитания. Масса детских книг с талантливыми, яркими описаниями жизни великих русских – от богатырей Киевских до современных ученых и поэтов – пущена в народное обращение. Редкая книга у нее печатается меньше пяти сот тысяч экземпляров». Все заняты «придумыванием русских слов на смену иностранным» [Краснов, 2002, с. 171], исконно русские песни, созданные народом, вытесняют «капризное» индивидуальное творчество. «Коренев слышал от Стольниковых рассказы про то, как перед революцией, в начале двадцатого века, на смену героическим смелым песням русского народа пришли романсы «со слезой», как пирушку у костра на военном биваке в кругу удалых солдат сменил душный аромат отдельного кабинета, и неслась рвущая сердце тоскливая песня цыганки. С большими песенками Вертинского, с полными недоговоренности поэмами Блока и стихами Бальмонта пришли безграмотные пошлости Игоря Северянина, Маяковского и Мариенгофа, пропитанные издевкой над религией и родиной, стала Русь, “кокаином распятая на мокрых бульварах Москвы”, и полетела в тартарары большевизма» [Краснов, 2002, с. 171].

Открытость авторской позиции Краснова проявилась в тексте не только в идеологических установках, но и непосредственно лексически. Автор откровенно заявляет о самом себе, подавая собственный образ посредством ремарок, субъективных характеристик персонажей, словесных формул типа «родной Тихий Дон» и пр. Так, например, герой романа Бакланов определенно выражает не только идеологию Краснова, но и несет на себе его личностные черты: «Идемте, Дятлов, – хватая за рукав, сказал Бакланов, – а то как бы я по своей казацкой привычке морду этому мерзавцу не раскровянил» [Краснов, 2002, с. 94].

Подобная авторская позиция явственно отражалась на всем языковом строе романа. Утопическая действительность потребовала адекватных языковых средств. Мир идеальной России – это мир гипербола; одной из показательных, по Краснову, достижений страны – продовольственное изобилие. Автор рисует и не скупится на повторения яркие картины застолий, пиров. «Большой белый простой стол, накрытый чистыми холстами, вышитыми по краям пестрым узором, был заставлен дымившимися паром блюдами. В лице стола, за красномедной кастрюлей, дымящейся свежей ухой, растянулся на железном черном противне чуть не дымящий, тонкими пузырями запекшийся корки покрытый и сухарями усыпанный сочный пирог, нарезанный с края большими ломтями. Видны были белые пушистые края и начинка. Пирог был наполовину с капустой, наполовину с белыми грибами. За ним, желто-коричневый, лоснящийся в своей пожаренной кожице, обложенный кашей, стоял поросенок с воткнутой в него большой вилкой. Дальше, окруженное венками из пестрых георгин и нежных лохматых изток-роз, стояло блюдо с румяными яблоками, золотистыми длинными грушами и темными, сизым налетом покрытыми, сливами, за фруктами стояла индейка, зажаренная в своем соку, белели вареные цыплята в просе, и все заканчивалось большой толстой ватрушкой с крупными изюминами, выложенными так, что выходило: “Добро пожаловать”» [Краснов, 2002, с. 134-135]. Гармоничный и обильный мир вещей, пищи и жилья создан для блага величественных, спокойных, прекрасных душой и телом людей. Подчеркивается их физическая красота и совершенство. Думается, не случайно первая увиденная путешественниками картина вновь открытой России – явственно пасторальна: «Холмы волнистыми, мягкими, зелеными грядами спускались к реке. В небольшой балке паслось стадо. Коровы задумчиво стояли в низи-

не... <...> ...серовато-белые курчавые бараны разбрелись по скату. Спина к подходившим путникам сидел мальчик лет двенадцати, и в руке у него была дудка» [Краснов, 2002, с. 111-112].

Утопическое сегодня, по Краснову, появилось не потому, что мыслители революционного толка воспевали неведомое и непредсказуемое будущее, а благодаря возвращению к собственным истокам, к прошлому. В этой связи для писателя прошлое намного продуктивнее самого радужного будущего: «Коренев задумался. Вспомнил уроки истории, тайком читанные книги Ключевского, Соловьева, записки лекций профессора Шмурло. Россия шла до императора Петра своим путем. <...> Своим умишком жила Русь и берегла свое для детей своих. Боялись цари московские далеко ушедшего Запада и медленно, но верно уходили от недвижимого покоя Востока... <...> ...новые вожди подошли к отправной точке – к допетровскому времени, вошли в деревню и, ничего не ломая, стали строить новую Русь по русскому обычаю, для которого немецкий порядок непригоден... И как будто хорошо вышло» [Краснов, 2002, с. 169-170].

Краснов не дает читателю ответа на главные вопросы: как и каким образом изменилась собственно сущность русского человека, насколько он теперь гарантирован от «ошибок прошлого»? Автор сосредоточен на периферийном: нет больше страшных пожаров, истреблявших целые деревни, так как русские химики изобрели особый антипожарный раствор; ученые концентрируют теперь облака над засушливыми районами, вызывая дождь и т.д. и т.п. В централизованной монархии все довольны и счастливы. Рисуемые Красновым картины могут вызвать неоднозначную реакцию: «Во здравие, – торжественно, дрожащим от волнения голосом провозгласил старый Шагин, – державного хозяина земли русской, государя императора Михаила Всеволодовича.

На занавеси, постепенно выдвигаясь из глубины, сначала мутное, потом все яснее и яснее, появилось, как живое, лицо. Большие серо-голубые глаза смотрели с неизъяснимой добротой. <...> Чистое красивое лицо (это и есть сам император. – П.Г.), обрамленное бородой, было полно благородства. <...>

Все слышнее и отчетливее становились звуки величественного русского народного гимна <...>

– В каждом доме, в каждой квартире, в каждой избе, – говорил тихо Клейсту учитель, – есть такой прибор светодара с дальносказом. Это неизменный “подарок” каждой брачующейся чете» [Краснов, 2002, с. 139].

Словесные формулировки клишированного вида обильно введены в речь героев утопической России. Единомысленная их категоричность, видимо, не ощущается самим автором: «Быть русским – это все, о чем можно только мечтать»; или: «Сенная девушка записывала в книжечку золотым карандашом имена осчастливленных, и счастье было не только в том, чтобы попасть во дворец, но и в том, что такое приглашение показывало, что картина обратила внимание Радости Михайловны, а это значило, что она действительно прекрасно, талантливо написана» [Краснов, 2002, с. 303]. Или: «Телефон проник в деревню» [Краснов, 2002, с. 122]. Или страстная речь великой княжны Радости Михайловны, завершающая весь роман: «Я довольна, всем довольна. <...> Я справлюсь... <...> ...снесу свое личное горе во имя счастья своего народа!..» [Краснов, 2002, с. 349].

Закрытость обоих обществ («здесь» и «там») подчеркивается и многозначительным пространственным символом, немало сообщающим именно читателям конца XX века. Россия и Европа отделены друг от друга непроходимой стеной: «Стена встала перед нами. <...> ...хуже стены. Стену перелезть можно – эту никак не осилишь» [Краснов, 2002, с. 102]. Это не только физическая преграда (заросли чертополоха), это идеологический кордон, граница двух разных укладов мышления. Эта образовавшаяся стена, по мнению жителей утопической Руси, дала им прожить «самостийно», без чужого влияния и вмешательства. Но теперь

пришло время открыться миру. Возникает все та же экспансионистская идея (сродни мессианской): «раскрыть глаза» погрязшей в грехах индивидуализма и атеизма Европе, показать ей выход, а если не получится, то навязать счастье и силой. Этой темой наполнена третья часть романа. Утопия тут переходит в «наступление» на мир «за чертополохом». Все обретает постепенно целостность. Российская империя демонстрирует миру свой подавляющий военный потенциал. Краснов-историк на этих страницах уступает место военному утописту: «Этот аппарат носит название “Моя воля”. На тридцать миль распространяется его влияние. И когда он устремит свои «веди-лучи» на какое-либо судно, то рулевое колесо этого судна будет поворачиваться туда, куда я поверну это небольшое колесо прибора. И никакие силы не в состоянии противиться ему» [Краснов, 2002, с. 252].

Утопия Краснова, эта «историческая сказка», которая неминуемо заканчивается счастливо, наполненная силой национального оптимизма, преодолевает катастрофизм и «конечность» реальности, раздвигает рамки эмигрантского мира. Не случайно эпиграфом романа служат знаменательные слова: «Что имеем – не храним, потерявши – плачем», которые, помимо уже указанной фольклорной ассоциации, придает тексту определенный утопический характер. Ошибки отцов, не сумевших сберечь старую Россию, преодолеваются их детьми, воспитанными на сказках и создавших по сути новый мир по рецепту этих самых сказок.

Совершенно особый модус функционирования историко-фантастического жанра демонстрирует роман Михаила Первухина «Пугачев – Победитель». Книга Первухина была издана в берлинском «Медном всаднике» в 1924 году (небезынтересно, что тираж издания – три тысячи экземпляров – достаточно внушителен, что уже говорит о читательском интересе к подобного рода литературе).

«Пугачеву – Победителю» предпослано предисловие известного журналиста и поэта Сергея Кречетова. Сам С. Кречетов – фигура более чем любопытная; не большой поэт, он, как никто другой, по всей видимости, сумел выразить то «чувство родины», которое объединяло русскую эмиграцию 20-х годов.

Принято считать, что в литературе и культуре русского зарубежья отразилось почти однозначно трактуемое чувство одиночества, ностальгии по потерянной Родине; нотки раздражения или даже неприкрытой ненависти в таком понимании «отеческого чувства» русский человек в изгнании напрямую адресует большевистской власти, насаждаемой культуре «пришедшего хама», тогда как к собственно Родине, покинутой Отчизне обращены светлые и проникнутые «грустью надежды» слова и образы. Таким образом, в таком понимании мир русского эмигранта – это мир «обреченно прошедший», так как, лишённые родной страны, люди русского зарубежья могут только отчаянно вспоминать и воссоздавать в памяти некие образы давно ушедшей действительности. Мир русского эмигранта здесь ограничен исключительно «мемуарной культурой» архетипических переживаний. Это так, и одновременно не совсем так. Дело в том, что русское зарубежье растянулось не на одно поколение русских людей, а стало своеобразным «продолжающимся феноменом». Сменялись поколения, росли люди, ни разу не видевшие родной страны. В культуре Второй и Третьей, в особенности, волны русской эмиграции это явление особенно существенно. Но нечто новое в осознании «отеческого чувства» появилось и очень рано, непосредственно после эмиграции из России у наиболее прозорливых представителей зарубежья.

В 1932 году рижская газета «Русский день» (№ 2; это так называемая «однодневная» газета, выпускаемая Комитетом по проведению Дней русской культуры, которые повсеместно приурочивались в русском зарубежье к пушкинским годовщинам) помещает на своих страницах стихотворение Сергея Кречетова «Родная страна»:

Суровые поля, великие, пустыня.

Ваш тихий древний зов я знаю наизусть.  
Я – непокорный сын. Я не люблю, Россия,  
Твоих просторов вековую грусть.

Что в том, что каждый куст и в поле цветик алый,  
И узкий край межи, поросшей васильком,  
Все говорит в тебе понятным мне сызмала  
Давно знакомым сердцу языком.

Не так же ли, среди священных камней Рима  
Прохладный тибрский ветер впиваю, как живой,  
И все мне кажется так близко и любимо,  
Там – все свое, и там – всему я свой.

Иль в час, когда иду вдоль желтых дюн Бретани,  
Где вереск без конца и море без границ,  
Мне все там кажется известным так заране,  
И эти паруса, и крики белых птиц,

О, выси снежных Альп! О, тополя над Арно!  
Твои огни, Париж! Твои пески, Эль – Мим!  
Вам всем моя душа ответит благодарно.  
Откликнется как близким, как своим.

Но для моей тоски – одна стихия.  
Кто всем равно родной – тот всем равно чужой.  
Лишь над тобой одной могу рыдать, Россия,  
Я не люблю тебя, но я навеки твой!

Итак, стихотворение прозрачно воссоздает мифологему «блудного сына» («непокорный сын»), одновременно сопрягая эту мотивность с темой «вечного скитальчества», изгнанничества, поддержанной довольно определенной отсылкой к Овидию (неслучайна тема Рима в стихотворении), этому «начальному изгнаннику» мировой поэзии. «Овидиевское», как думается, как раз важно еще и потому, что Родина сама изгоняет поэта, своего верного сына, сама становится неверной данным ранее «родным обещаниям». Вместе с тем, достаточно отчетливым видится и лермонтовское влияние: «Люблю отчизну я, но странною любовью».

Человек русского зарубежья – это человек настоящего, который, понимая, что «кто всем равно родной – тот всем равно чужой», одновременно живет не в пространстве «границ», а в пространстве культуры: к этому культурному «переходу» русский интеллигент, поэт был подготовлен и своим воспитанием, и своим творчеством, опирающимся как раз на некий общий «культурный континуум».

Расставанье с Родиной тяжело и чрезвычайно трагично, но это расставанье физическое, бытовое. Вместе с тем, это расставание с «пустыней», причем «пустыня» эта образовалась, как можно предполагать, не сейчас, с приходом новой власти, она «вековая», вечная, по мысли С. Кречетова. Расставанье же в бытийственном смысле – невозможно, поэт «навски» с Россией. Так понятием «вечности» скрепляется, с одной стороны, «нелюбовь» к прошлому, а, с другой, – «любовь к вечному», культуре, духу страны.

Для культуры русского зарубежья, таким образом, становится актуальной миссия сохранения вневременного, надвременного, а не только и не столько консервация прошлого; происходит «эмиграция в пространство-время культуры», за-

мещающее, в определенном смысле само пространство России. Это, конечно, трагичное обстоятельство; но тот же миф-притча о блудном сыне аллегорично указывает на выход в будущем, на возвращение на Родину, в родную страну.

Итак, тема «исторической ответственности», изгнанничества, мифологической «истории-культуры» – это значимые константы, упоминающиеся Кречетовым в предисловии к роману Первухина. Автор предисловия пишет: «Обычно авторы фантастических романов помещают их действие в будущих временах, где ничто не ограничивает полета их фантазии. Более редки фантастические романы из прошлого. В этих случаях авторы или уходят в темную глубь веков или избирают местом действия условные, вымышленные страны, чья жизнь лишь отдельными чертами напоминает ту или другую эпоху в той или другой стране.

Автор “Пугачева – Победителя”, назвавший свой труд “историко-фантастическим романом”, выполнил смелый и совершенно неиспользованный замысел. Местом действия своего романа он выбрал вполне определенную страну во вполне определенную историческую эпоху, – Россию во время пугачевщины» [Кречетов, 1924, с. 3].

Отмечая новаторские черты романа Первухина, Кречетов специально подчеркивает антиутопическую и историко-фантастическую сущность этого романа. Жанр произведения не осознается как разрыв с традициями исторической романистики, но представляется как *развитие* потенциальных возможностей жанровой структуры.

«Стоя первоначально, лишь с легкими отступлениями, на почве исторической действительности и широко развернув перед глазами читателя яркую картину разбушевавшегося народного моря с самим самозванным «анпиратором» Пугачевым и множеством мелких «анпираторов», работавших под его руку в глухих углах, автор, дойдя до осады Пугачевым Казани, внезапно и круто сворачивает с исторических рельс в область воображения. <...> Что было бы, если б в свое время Пугачев победил?

Этот вопрос за эти годы не однажды приходил в голову нам, русским, судьбою обреченным увидеть нашу Россию побежденную вторым “университетским Пугачевым”, который, кроме “свободы” и “власти бедных”, этих старых испытанных средств затуманивать разум народный, принес с собой яд многосильный, – учение Карла Маркса, то зелье, каким, по счастью для тогдашней России, еще не располагал Емельян Пугачев.

На этот вопрос, возникший вдруг из глубины прошлого и ставший таким неожиданно острым для нас и в наши дни, дает нам ответ автор предлагаемого романа.

В его исторической фантазии мы переживаем снова, хотя и в иной обстановке, развал, муки и судороги России. <...> Перед нами пройдут, как в зеркале, все те силы, – и разрушительные, и целебные, – которые таились и таятся испокон века в глубине русской души» [Кречетов, 1924, с. 4-5].

По Кречетову, «вариантная парадигма» Первухина имеет такое же «право на жизнь» как и труды историков, использующих «объективный инструментарий», – но, в отличие от историка, писатель устремлен «в область воображения». Буря, унесшая жизни императрицы и наследника, это вечный символ русских невзгод – буран, метель, выюга – «знак» и воля самой судьбы. Мотив неотступности, случайности и непоправимости проходит через весь роман Первухина. Побеждает не только и не столько сам Пугачев, сколько рок. «Народный шквал» (все та же стихийная образность) потому, по приведенному замечанию Пушкина, «бессмысленен и беспощаден», что не является закономерностью, не подчинен разуму и целесообразности. «В поле черт как водит, видно...» – это проявление фантастических (без переносного значения почти) сил, потому форма фантастического романа не является произвольной и волюнтаристской.

«Злободневность» романа Первухина, отмеченная С. Кречетовым, вполне очевидна. Но, вместе с тем, эта злободневность высвечивает релевантную особенность именно такой модели функционирования историко-фантастического жанра в литературе русского зарубежья. Эта модель условно могла бы быть названа «ретроспективной»: здесь коллизии настоящего (революция, случай, восстание народа и пр.) перенесены в прошлое. В повести Наживина была иная – футурологическая модель (с некоторыми вариациями она использована и Красновым). Как в ретроспективной, так и в футурологической модели история является детерминирующим механизмом, скрепляет систему повествования, тогда как утопическое – очень подвижно, способно актуализировать форму самого материала. Можно сказать, что историческое в рассматриваемом нами жанре по преимуществу несет в себе содержательное начало, а фантастическое определяет варианты композиционного строения. Естественно, что подтип ретроспективного историко-фантастического романа наиболее близок к собственно историческому роману, причем непосредственно к такому его варианту, при котором степень аллюзивности современности на фактологию прошлого максимально велика. Такой «исторический параллелизм» романа Первухина достигается благодаря нескольким сюжетным отсылкам.

На первых страницах «Пугачева – Победителя» рисуется картина провинциальной жизни России в канун прихода «пугачевских полчищ». Автор старается максимально широко представить читателям весь спектр социально-личностных типологий. Константин Павлович Левшин – умудренный жизнью, способный и рассудительный ротмистр, занятый отчаянной попыткой организовать местное сопротивление самозванцу. Его друг – молодой человек – Юрий Николаевич Лихачев, мечтатель и любитель литературы. Он живет в придуманном сентиментальном мире, совершенно не интересуется «реальностью», но «реальность интересуется им». Старый дворецкий – Анемподист (важное для знатока ономастического имени – значащее «беспрепятственный», не видящий важного и в определенной степени безразличный), лукавый и осведомленный, для которого, по большому счету, нет разницы между «ампиратором» и самозванцем, он равно скептически настроен по отношению как к тому, так и другому. Студент Тихон Бабушкин – определенно нигилист и циник, человек, лишенный всяких идеалов, но бойкий на язык. Отец Сергей – маловольный и честный священник, который не смеет даже слова произнести без одобрения епархиального начальства.

Исторический фон романа весьма достоверен, но Первухина интересует не история как таковая, его, конечно, интересуют исторические параллели. Поэтому в вышеперечисленных героях легко угадываются персонажи русской революции 1917 года, этого варианта «русского бунта» века двадцатого. Писатель, по большому счету, не фантазирует, он только акцентирует. Его задача, метафорически выражаясь, не написать картину заново (по крайней мере, в первой части романа), а, вооружившись «увеличительным стеклом» снова указать на наиболее значимое с его точки зрения.

Первухин склонен «улавливать» в истории те моменты, которые, по странной случайности, начинают наполняться знаковой и немаловажной (роковой, в данном случае) содержательностью: ропщущие крепостные, объявляя свое сугубо негативное отношение к Екатерине Второй, оправдывая свое явное предательство, в качестве «аргумента» приводят факт ее «нерусскости», онемеченности русского престола. Это прозрачный намек на подобное отношение к фигуре последней русской царицы Александры Федоровны никак не мог пройти мимо читателей романа.

Мысли Левшина, дорогого и близкого автору героя, не могли не вызывать аллюзивных и «позитивных» чувств у читателя берлинского, 1924 года издания, романа: «В душе его была какая-то смутная тревога, словно предчувствие надви-

гающей бедой. <...> Думал о пережитом Россией тяжелом времени, в сотый раз доискивался причин и без труда находил эти причины: десятки, сотни...

Разве не ясно, что сейчас Россия только строится заново. Возведено несколько этажей, но настоящей крыши нету. Поставлены стены, но поставлены-то они наспех, а настоящего фундамента нет. И они, стены, все оседают и оседают, и, чтобы они не свалились, их приходится подпирать грубо отесанными бревнами. В воздвигающемся здании уже имеются подвалы и каморки, темные углы, и там ютятся набившиеся с борку да с сосенки жильцы, среди которых много и таких, которые влезли напролом. В наспех воздвигнутых стенах нет достаточного количества окон, а станешь их прорубать, – соседи крик поднимают. А дверей много, и все нараспашку. И стоит только зазеваться, – в эти двери прет зверье степное и лесное. И врываются в сумерки лихие люди. А станешь заставлять обитателей – сторожить двери, – бунтуют эти обитатели, жалуясь на тяжелую службу, ссылаясь на недосут, спихивают с себя службу» [Первухин, 1924, с. 31-32].

Именно благодаря таким здоровым людям, как Левшин, возродится Россия, благодаря людям, а не фантастике или новому утопизму. Историко-фантастический жанр преодолевает конечность утопии вечностью истории – в этом и заключается ценностная семантика этой жанровой формы в литературе русского зарубежья.

### Литература

- Наживин И. Во мгле грядущего. Вена, 1921.  
Краснов П.Н. За чертополохом. Рига, 2002.  
Кречетов С. Предисловие // Первухин М.К. Пугачев – Победитель: Историко-фантастический роман. Берлин, 1924.  
Первое советское правительство. М., 1991.  
Первухин М.К. Пугачев – Победитель: Историко-фантастический роман. Берлин, 1924.  
Шестаков В.П. Эволюция русской литературной утопии // Русская литературная утопия. М., 1986.  
Bliesener E. Zum Begriff der Utopie. Fr.-am-Main, 1950.  
Utopie. Neuwied und Berlin, 1968.