

**«ВОЛЬНЫЙ КАМЕНЩИК» М.А. ОСОРГИНА  
КАК ИСТОРИЯ ДУХОВНОГО «ВЗРОСЛЕНИЯ» ЛИЧНОСТИ**

В статье повесть «Вольный каменщик» рассматривается в контексте всего творчества М.А. Осоргина. Утверждается, что данное произведение свидетельствует о творческой переориентации писателя — отходе от историософии в сторону осмысления внутреннего мира обычного, даже «маленького», человека. На метауровне актуализируются мифологемы *пути* и *смерти / воскресения*, которые выстраивают миф эволюции человеческой души.

**Ключевые слова:** метатекст, историософия, мифологема, «маленький человек», театральное, смерть / воскресение, путь.

В последние годы внимание литературоведов к произведениям писателя-эмигранта Михаила Андреевича Осоргина неуклонно растет. Однако львиная доля всех исследований посвящена роману «Сивцев Вражек», который благодаря своей небывалой популярности в эмигрантской среде стал восприниматься как самая большая творческая удача М.А. Осоргина. Такая концентрация исследовательского внимания на одном произведении мешает увидеть изменения поэтических принципов и установок писателя в течение жизни, осознать характер его творческой эволюции. Между тем М.А. Осоргин — одна из самых ярких фигур в культуре русского зарубежья, один из ее создателей. Поэтому целостный взгляд на литературный путь писателя необходим не только для определения его места и значения в рамках всей эмигрантской культуры, но и для лучшего уяснения специфики самой этой культуры, характера ее становления и развития.

В нашей статье повесть М.А. Осоргина «Вольный каменщик» рассматривается в контексте всего творчества писателя. Одни из первых исследователей его произведений — О.Ю. Авдеева и А.И. Серков — определяют «Вольного каменщика» как «сложную и внутренне значительную книгу» [1, с. 3]. Главное отличие повести от предыдущих текстов писателя они видят в том, что это его единственное произведение, посвященное эмигрантской теме и деятельности масонов. Авторы статьи отмечают специфичность внутреннего построения повести, ее повествовательной структуры (авторский мифологизм и «лабиринтоподобный» сюжет), однако связь этой оригинальной формы со столь же необычным для творчества М.А. Осоргина содержанием остается вне их исследовательской рефлексии. Опираясь на анализ поэтики и семантики произведения, а также на биографические сведения о жизни писателя, мы пришли к выводу, что в «Вольном каменщике» наиболее ярко и полно отразились изменения авторской философии, суть которых сводится к повороту от историософии к человеческой личности, от макрокосма — к микрокосму.

---

\* © Жиганова О.Г., 2012

Жиганова Ольга Геннадьевна (zhiganovaolga@rambler.ru), кафедра русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета, 443011, Российская Федерация, г. Самара, ул. Акад. Павлова, 1.

К моменту выхода повести о франкмасоне в свет читателю уже были известны три «больших вещи» М.А. Осоргина: романы «Сивцев Вражек» (1928), «Свидетель истории» (1932) и «Книга о концах» (1935). Несмотря на грандиозную популярность этих произведений у широкого читателя, критики нередко подвергали сомнению их художественные достоинства. В вину автору ставились слабая прописанность характеров и отсутствие динамики сюжетного действия – это приводило к ощущению поверхностности в интерпретации материала. Однако подобное впечатление от романов М.А. Осоргина рассеивается, если учесть их историософский характер. Историософский роман представляет собой особую форму репрезентации национального образа мира – представлений нации о себе и исторической миссии своей страны – в художественном дискурсе. Романы М.А. Осоргина посвящены именно осмыслению социальной истории и ее катастрофического характера, поэтому объектом авторского внимания в них является история, а языком описания – система мифологем, выстраивающая вариант авторского национального мифа. Каждый из романов представляет собой метатекст, отражающий авторское видение мирового процесса («Сивцев Вражек»), представления писателя об исторической судьбе России («Свидетель истории») и специфике всемирной истории («Книга о концах») <sup>1</sup>.

На их фоне повесть «Вольный каменщик» – произведение особенное. В нем очевидна творческая переориентация писателя, его отход от осмысления истории к постижению духовного пути обычного человека. С нашей точки зрения, в этой повести автор принципиально пересматривает свои взгляды и основы собственного творчества. История перестает быть объектом авторского внимания: исторические события, повлиявшие на жизнь главного героя, Егора Егоровича Тетёхина, заставившие его покинуть Россию и стать эмигрантом, автор называет «сумбуrom и чепухой» [3, с. 16]. Они выступают внешним, формальным фоном жизни героя. В таком же качестве предстают и перипетии его эмигрантского существования: служба в чиновничьей должности, бытовые радости и неурядицы. Все это оказывается настолько малозначимыми для сюжета романа, что порой даже не нуждается в описании, превращаясь в «ряд глав, сократившихся до заголовков» [3, с. 195]. Главным предметом повествования выступают события внутренней жизни героя, его духовная эволюция, представляющая собой цепь символических умираний и воскре-

---

<sup>1</sup> Генерализующий характер структуры историософского романа дает возможность расширительно символического восприятия его образов, поэтому путь взросления главных героинь романов – внучки орнитолога Танюши и революционерки Наташи Калымовой – может рассматриваться как путь «духовного возмужания» России. Каждый из героев оказывается персонализацией конкретной исторической или философской концепции (отсюда нетрадиционный характер романских образов). Не подвергаясь прямой авторской оценке, герои-концепции сталкиваются, взаимодействуют в рамках текста и испытывают тем самым собственную жизнеспособность. Так авторская позиция приобретает диалогичность, которая создает эффект авторского невмешательства, ощущение вневходимости и объективности повествователя. По мнению Т.Н. Бреевой, возникновение и реактуализация историософского романа наблюдается в переломные, «рубежные» эпохи, а все его характерные жанровые особенности определяются преобладанием не рационального объяснения, а интуитивного переживания истории [2]. Известно, что с молодых лет М.А. Осоргин обладал активной политической позицией, долгое время – поле окончания университета в 1902 г. и до 1911 г. – состоял в партии социалистов-революционеров. В эмиграции писатель отходит от политики, однако необходимость осмысления произошедших в России событий, желание по возможности объективно и беспристрастно оценить судьбу родной страны накладывает отпечаток на его первые романы.

сений, поэтому определяющее значение для метатекста повести приобретает мифологема *смерти / воскресения*.

Она присутствует уже в самом начале повести – в авторской интерпретации мифа о путешествии богини Иштар в «страну, из которой нет возврата» [3, с. 20]. Формально текст мифа разделен на две части, которые композиционно перемежаются с непосредственным сюжетным повествованием о вступлении Егора Егоровича Тетёхина в масонскую ложу. Присоединение к масонской братии подано как перерождение героя: «Прежний Егор Егорович умер естественной смертью и истлел в земле; новый Егор Егорович лежит в пеленках...» [3, с. 25]. После посвящения в масоны герой очарован и восхищен своими новыми братьями и их деятельностью. Однако столкновение с несправедливостью жизни заставляет его усомниться в непреложности масонских истин, связанных с пренебрежением к профанному миру. Испытывая желание помогать другим и не находя сочувствия у братьев по ложе, герой внутренне восстает против них. По ходу сюжета такого рода бунт случается дважды. Причем каждый раз он связан с мотивом «возрождающей смерти». Первый спровоцирован встречей со старым знакомым, профессором Панкратовым, который при всей своей образованности не может найти приличную работу и голодает. Этот бунт представляет собой реакцию Егора Егоровича на несоответствие книжной, научной «мудрости» и реальной действительности. Осознание данного противоречия, невозможность разрешить его и примириться с ним Тетёхин переживает трагически: «Я, Егор Тетёхин, мелкая рыбешка, мразь, полунеч, жил смиренно и кротко. И вот я взбунтовался... Вот вы смеетесь, а для меня это верная гибель» [3, с. 67]. Толчком ко второму бунту оказывается непосредственная встреча героя со смертью, точнее, с крайне бедной женщиной, которую он поначалу воспринимает как саму смерть: «Смерть стоит в очереди четвертой... Смерть жуёт серыми губами, у нее под носом реденькие усики, а по одежде она – женщина. Но таких женщин не бывает, таких людей не должно быть...» [3, с. 176]. В обоих случаях появление мотива смерти знаменует нравственную эволюцию героя: очередное страшное откровение, вызывающее у него чувство панического ужаса и тупика, сменяется осознанием какой-либо важной истины. Если в начале повествования герой настолько замкнут в своем бытовом микрокосме, что понимает философские вопросы о смысле жизни буквально (вопрос «Откуда мы пришли, кто мы и куда идем?» разочаровывает его, так как «он знал отлично, что он – служащий фирмы Кашет, пришел из дому, с улицы Конвансьон, вернется туда же» [3, с. 24]), то после событий, вызвавших «возрождение» его души, Егору Егоровичу открывается недоступная ранее истина об устройстве бытия: «Нет малого и великого: микрокосм равен макрокосму. Горечь чашки кофею равна горечи мировой; кусок сахара сладостью равен счастьем поколений... Ум – дешевая стекляшка! Только любовь, <...> только любовь! Это и есть творческое постижение вечно убегающей истины!» [3, с. 124]. Каждое новое «прозрение» влечет жалость и сочувствие героя ко всем людям, не знающим истины. Иначе говоря, эволюция Егора Егоровича идет в двух смежных направлениях: от абсолютизации разума к вере в спасительные возможности добрых чувств друг к другу и от бесцельного, бессистемного накопления книжных знаний к практической деятельности на пользу других людей. Тетёхин «возрождается», становясь более проникательным и чутким

---

<sup>2</sup> Причем Русель также переживает символическую смерть, за которой следует преобразование: «Посередине улицы двигалась процессия аптекарей и фармацевтов в белых балахонах; впереди вели гильотину, а к ней на цепочке был привязан брат Русель. Его казнили на рассвете, не как преступника, а как помешанного» [3, с. 144–145].

к чужим несчастьям. Более того, вместе с ним этим путем идут и другие персонажи повести — братья Егора Егоровича по ложе обойщик Дюверже и аптекарь Русель, которых он побуждает сообща заняться благотворительностью<sup>2</sup>. Отношения этих простодушных героев иллюстрируют главную мысль автора: «...конечной истины нет ни в области нравственной, ни в области положительных знаний... а (есть. — О.Ж.) лишь откровение, то есть творческая догадка» [3, с. 188]. Чтобы обрести эту истину, нужен был не ум, а способность к внутреннему самосовершенствованию, готовность пройти через «смерть» и «воскреснуть» вновь.

Авторская ирония по отношению к герою не должна сбивать с толку: ее характер и степень различны в разных частях повести, меняются по ходу повествования. Поначалу автор называет Егора Егоровича «срединным, ничем не выдающимся» [3, с. 17], позднее — даже «маленьким» человеком. Это сразу задает ракурс его рассмотрения и восприятия. Вероятно, поэтому исследователи стали относить Тетёхина к ряду «маленьких людей» — традиционных персонажей классической русской литературы. Однако «малость» Егора Егоровича необычна: он не «социальный аутсайдер» (В.Н. Топоров) — сам занимает руководящую должность, а в истории со взяточничеством своего подчиненного Ришара так кричит на нечистого на руку молодого человека, что даже напоминает «значительное лицо» из гоголевской «Шинели»: «И тогда он (Ришар. — О.Ж.) услышал крик, какого никогда не слышали в кабинете заведующего отделом... Спокойнейший и мирнейший из шефов истерически взвизгнул, затопал ногами и закричал непонятное на своем варварском языке» [3, с. 32]. Егор Егорович не дрожит перед лицом высших чинов, позволяет себе даже предъявлять начальству ультиматумы (причем начальство так ценит героя, что встает на его сторону в истории с порнографическим журналом «Забавы Марианны»). Тогда почему автор на протяжении большей части повествования продолжает упорно подчеркивать его «малость»?

Ответ на этот вопрос дает анализ авторской позиции в романе. С самого начала повествования автор подчеркивает искусственность всего внутреннего строя повести, ее «сделанность»: занимается анализом собственного творения, вступает в диалог с читателями, разъясняя им смысл написанного. В отношениях с героями он также постоянно подчеркивает свою неограниченную власть: якобы в угоду читателям для большей динамичности сюжета вводит неожиданные повороты и заставляет героев участвовать в них: «Едва Егор Егорович... появляется на площадке шестого этажа, как перед ним вырастает полноправная фигура, хватает его за шиворот и... швыряет его в пролет лестницы: довольно обычный авторский прием для оживления рассказа и привлечения внимания к дальнейшему» [3, с. 187]<sup>3</sup>. Максимальная степень господства автора над героями выражается в появлении многочисленных образов, связанных с театром: мир предстает сценой кукольного театра, а герои — куклами-актерами, имеющими свои амплуа. Друг главного героя, профессор Лоллий Романович Панкратов, до конца повествования играет роль «присяжного резонера повести» [3, с. 187]; а сам Егор Егорович Тетёхин на время превращается в куклу чревовещателя, вместо которой говорит «напетая авторами грампластинка» [3, с. 188]. Появление театральных образов призвано подчеркнуть незначительность героев, их несамостоятельность и зависимость от авторской воли. Их подневольность особенно очевидна, когда герои рассуждают о проблемах общественного устройства и социальных язвах человечества. В этих случаях театральность в повествовании проявляет себя двояко. С одной стороны,

---

<sup>3</sup> Здесь уместно вспомнить о том, что с лестницы спускают другого «маленького человека» — чеховского Беликова из рассказа «Человек в футляре».

она позволяет персонажам примерить разные роли, чтобы вынести для себя какие-то уроки и выработать стратегию дальнейшего поведения путем проигрывания разных вариантов развития ситуации. Так происходит во время спора Егора Егоровича с профессором Панкратовым. Герой вынужден бороться с зародившимся в душе смущением, которое вызвали скептические высказывания профессора. Эта внутренняя борьба и ее результат представлены в повести как воплощение разных сценариев в пространстве театра: «Но как же быть и что делать? <...> Пользуясь тем, что дело происходит в кукольном театре, Егор Егорович делает опыт: упирает в плечо приклад винтовки, замуривается и нажимает собачку. Оглушенный выстрелом и покалеченный отдачей, он оглядывается и видит перед собою труп профессора, залитый клюквенным морсом. <...> Егор Егорович выбегает на улицу и бросает бомбу. В образовавшейся на мостовой воронке усматривается разбитый автомобиль, куски женщин и детей...» [3, с. 148]. С другой стороны, количество возможных «ролей» (а значит, и выходов из обсуждаемой героями ситуации) оказывается заведомо ограниченным: герою предлагается либо стать террористом, либо вступить в политическую партию и «оглашать окрестности ослиным ревом» [3, с. 149], либо признать тщетность попыток изменения мира и покончить с собой. То есть превращение героев в кукол подчеркивает несвободу человека в рамках социальной реальности, которая настолько закрепощает, подчиняет и ограничивает личность, что делает любые ее действия предсказуемыми. Таким образом, «кукольность» героев «Вольного каменщика» характеризует отношения человека и мира как противоестественные: живя в социуме и стремясь к свободе выбора вариантов собственного поведения, человек все равно оказывается зависимым от жизненных условностей, а его активность — ограниченной ими. Поэтому в большой степени человек предстает лишь пассивным объектом воздействия неведомых ему сил.

Театральные образы исчезают, когда действие повести переносится на дачу Егора Егоровича, на лоно природы. Дистанция между героем и автором по ходу повествования сокращается, происходит смена авторской оптики: саркастичное и ироничное отношение к герою сменяется искренним расположением к нему. Внутренний путь героя соотносится с развитием авторской логики. Присутствие в повести образов кукольного театра и кукол-марионеток позволяет актуализировать важные антитезы живого / неживого, ожившего / застывшего, мнимой жизни / истинной жизни [4]. Именно они представляются нам наиболее важными для авторской концепции. Благодаря им в тексте выстраивается противопоставление природного и исторического пространств, подчеркивается их антагонизм. По мнению автора, для природы «нет ничего мертвого», она одухотворяет все вокруг, поэтому даже марионеток освобождает от власти ниточек, которыми они прикреплены к своим социальным ролям. В качестве противоположности «ниточкам социальности» выступают в повести «ниточки духовности», которые должны объединять всех людей на основе их внутренней близости и нравственной чистоты: «И из всех этих жизней слагается одно целое — человечество... От сердца к сердцу, от ума к уму протянуты ниточки. Получается будто бы путаница, а в определенный момент, например, при каких-нибудь важных событиях, путаница сама распутывается, ниточки натягиваются, и получается народ, живущий одной мыслью и одним сердцем» [3, с. 175].

Необходимость преодоления театральности как негативной зависимости от мира вновь возвращает нас к мифологеме *смерти / воскресения*. Она предполагает движение, преобразование, трансформацию, поэтому сопрягается в романе с мифологемой *пути*, подчеркивая важность и необходимость духовного самосовершенство-

вания человека. Эти мифологемы иллюстрируют внутреннюю логику развития сюжета произведения. Само построение сюжета, вызывающее «ощущение лабиринта» [1, с. 13], определяется авторским желанием ввести читателя в мир человеческой души, в которой все находится в становлении и развитии, которая переживает череду внутренних перерождений. Поэтому динамика душевных движений героя преобладает в «Вольном каменщике» над динамикой внешнего сюжетного действия. По ходу повествования мы постоянно погружаемся в глубины сознания Егора Егоровича, пытающегося осмыслить новую для него информацию (будь то премудрости масонской мифологии или содержание газетных статей): «...маленький человек вступает на борт нового огромного атлантического парохода... и кресло читающего начинает мерно покачиваться. Но тут появляется чемпион тяжелого веса, и маленькому человеку приходится спастись от его нокаута на блестяще оборудованном шарике в стратосферу <...> но уже поздно, и арийский палач огромным топором оттяпывает голову Егора Егоровича по самые плечи» [3, с. 103–104]. На наш взгляд, подобные «экскурсии» в душевный мир Тетёхина играют большую роль, чем принято считать [1]. Именно они позволяют с уверенностью говорить о том, что внутренний путь героя является главным объектом изображения повести. Блуждание по лабиринту мыслей Егора Егоровича позволяет нам увидеть его сознание изнутри, как целостность, и, исходя из этого, понять специфику сюжетного поведения героя. Для сознания Тетёхина, несомненно, характерна замысловатая смесь бытовых реалий с деталями мифологических систем, возникших в культурах разных времен и народов. Поэтому жена героя, Анна Пахомовна, занятая приготовлением пищи, сосуществует в его мыслях с известным ученым, излагающим вслух свою мудрость: «...Анна Пахомовна недосчитывается соусника, не подозревая, что соусником завладел Феофраст Парацельс Бомбаст Гогенгейм... Тут же в кухне, притворяясь фам-де-менаж, Великий Алхимик крошит в соусник кусочки серы и подбавляет ртути, после чего ставит соусник прямо на газовую плиту. «При сем деле наблюдать должно четыре степени огня: в первом распускает ртутью тело свое, во втором высушивает ртутью серу, в третьем и четвертом ртутью делается неподвижным»...» [3, с. 26]. С нашей точки зрения, «напластования высокого и повседневного», соединившиеся в сознании Егора Егоровича, не просто доказывают, что «мифологические основы масонства остались для него недоступными» [1, с. 13], и едва ли призваны подчеркнуть одну лишь несуразность и простоватость героя. Эклектичность его мышления оказывается тесно связанной с желанием объединить разнородные области — реальную и умозрительную, то есть вернуть миру утраченную монолитность. Поэтому наличие в его сознании взаимопроникающих пластов несколько не компрометирует героя, а, напротив, доказывает подлинность его духовного преображения. Открыв для себя новую жизненную сферу, Егор Егорович не хочет замыкаться в ней<sup>4</sup>. Важным оказывается и то, что герой начинает сам ясно сознавать это, «дорастает» до неожиданной «для его простацкой головы» мудрости: «...царственное искусство не забава для толстячков и не тихая ритуальная молитва, а прелюдия

---

<sup>4</sup> В отличие от большинства братьев по ложе он не может разделить непроницаемой чертой мир посвященных и профанов, воспринимать масонскую деятельность в абсолютном отрыве от обычной жизни. Вот почему восхищение масонством периодически сменяется у героя разочарованием в нем. Внутренняя нестабильность — основа его способности к духовному росту. Душевная эволюция Тетёхина скачкообразна, и масонство, по сути, является лишь первым толчком к преображению героя.

великого бунта духовно просветленных рабов...» [3, с. 177]. Понимание тесной связи своей масонской деятельности с реальной жизнью, осознание глобальной, выходящей за рамки его индивидуальной жизни цели – человеческого самосовершенствования – выводит его сознание на качественно новый уровень. На наш взгляд, так происходит превращение Егора Егоровича из человека, пытающегося вернуть миру потерянную целостность, в одного из тех, кто действительно способен это сделать. Нахождение во внутреннем пространстве вольного каменщика призвано подчеркнуть не столько его интеллектуальную «малость», сколько открытость миру и другим людям. Эти факты позволяют нам говорить об окончательной «непохожести» героя «Вольного каменщика» на традиционных «маленьких людей», а точнее, о преодолении этих черт в образе Егора Егоровича Тетёхина. По мнению М. Эпштейна, всех представителей этого литературного типа объединяет социофобия, гетерофобия и связанная с этим попытка отгородиться от современности: они «...как будто еще не родились на свет, не вступили в настоящую, взрослую жизнь...» [5]. С этой точки зрения судьба Егора Егоровича складывается противоположным образом: в пятьдесят лет он рождается для новой жизни, начинает путь подлинного «взросления». Он не убегает от реальности «в иной, стерильно-отвлеченный мир» и не «подравнивает всех под свою малость» [5], наоборот, заставляет окружающих его людей становиться лучше, возвышаться над собой. Показательны в этом плане отношения Егора Егоровича с женой. Фактически герой способствует ее истинному, внутреннему, «перерождению»<sup>5</sup>. Таким образом, он не только избегает краха, но еще больше возвышается над мелким и суетным существованием. Испытания, через которые приходится пройти Тетёхину по ходу сюжета, позволяют отнести его к типу меняющегося, становящегося, духовно растущего героя. И в этом его главное отличие от «маленького человека», для которого характерны робкие и безуспешные попытки измениться. На наш взгляд, М.А. Осоргин нестандартно использует формулу «маленький человек». В случае с Тетёхиным она *характеризует личность героя не по шкале нравственных качеств или социальной успешности, а обращает наше внимание на масштаб, в котором герой рассматривается, – масштаб исторический*. Это проливает свет и на слова автора о том, что жизненные мытарства Егора Егоровича могли бы сделать его человеком замечательным, если бы таким же путем не прошло еще множество русских людей. Авторский намек на то, что при другом стечении обстоятельств и восприятие, и оценка героя могли бы измениться, появляется в самом начале повести и при дальнейшем чтении воспринимается как информация, порождающая противоречивость в авторской оценке героя. На самом деле никакого противоречия нет: рассмотренный в «историческом масштабе», Егор Егорович действительно пред-

---

<sup>5</sup> Жена героя Анна Пахомовна подходит по категорию «шумных» женщин, которые, по мнению М. Эпштейна, и губят «маленьких людей», провоцируя их окончательный крах. Доминирующая черта характера и мышления Анны Пахомовны – мелодраматизм, который выражается в постоянных мечтаниях героини о любовных страстях «эпического» масштаба. В повести она, как и ее муж, идет путем перемен, хотя сначала преобразается только внешне. Новая стрижка, замеченная и расхваленная молодым сослуживцем мужа Ришаром, провоцирует в душе Анны бурю эмоций. Она придумывает себе целый роман с этим молодым человеком и собственным двусмысленным поведением ставит себя под удар. Лишь спокойствие и невозмутимость Егора Егоровича, которому в анонимном письме донесли об «измене» жены, приводит ее к искреннему раскаянию. Подобное разрешение ситуации даже предстает утвердительным ответом на вопрос, «возможно ли полное взаимное понимание» [3; с. 197].

стает «маленьким», как и любой другой человек. Его «малость» типична, знаменует принадлежность героя к роду человеческому. Но при рассмотрении в другом масштабе – в масштабе человеческой жизни, ограниченной небольшим временным периодом, – Егор Егорович «вырастает», «становится как бы генералом» [3, с. 216], то есть превращается в воина, способного победить обстоятельства и даже возростать против общепринятых норм во имя справедливости.

Итак, наиболее значимы для метауровня романа мифологемы *смерти / воскресения и пути*. Вместе они создают не метатекст истории, как это было в историософских романах М.А. Осоргина, а метатекст эволюции человеческой души. По этой причине мы склонны рассматривать повесть «Вольный каменщик» в качестве особого произведения М.А. Осоргина, знаменующего перелом в его творчестве. Появление этой повести является ответом писателя эпохе, утратившей гуманизм и духовность <sup>6</sup>.

#### Библиографический список

1. Авдеева О.Ю., Серков А.И. Воспитание души // М.А. Осоргин. Вольный каменщик. М.: Московский рабочий, 1992. С. 3–15.
2. Бреева Т.Н. Национальный миф в русском историософском романе рубежа XX–XXI веков. Казань: Казан. гос. ун-т, 2010.
3. Осоргин М.А. Вольный каменщик М.: Московский рабочий, 1992.
4. Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры // Ю.М. Лотман. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 377–380.
5. Эпштейн М. Маленький человек в футляре: синдром Башмачкина–Беликова // Вопросы литературы. 2005. № 6.

O.G. Zhiganova\*

#### M. OSORGIN'S STORY «FREEMASON» AS A HISTORY OF SPIRITUAL MATURING OF A PERSON

In this article the story «Freemason» is analyzed via the context of the whole M. Osorgin's creation. This story is a testimony of creative reorientation of the writer – from historiosophy to examination of the inner world of a usual, even «an Insignificant» man. The way and death / resurrection mythologems are brought into focus at methalevel to set forth a myth of human soul evolution.

**Key words:** metatext, historiosophy, mythologem, «insignificant man», theatrics, death / resurrection, way.

---

<sup>6</sup> Внимание к динамичному внутреннему миру человека не ослабевает у него и в дальнейшем, найдя свое наиболее полное выражение в автобиографическом повествовании «Времена» (1955). Объектом авторского внимания в нем также является душа конкретного человека, самого автора, его собственный внутренний мир.

\* Zhiganova Olga Gennadievna (zhiganovaolga@rambler.ru), the Dept. of Russian and Foreign Literature, Samara State University, Samara, 443011, Russian Federation.