

Наталья Шром, Наталья Михаленко¹

Утопия войны в русской и латышской литературе 1920-х годов

В статье рассматриваются основные утопические сюжеты 1920-х годов, характерные как для русских, так и для латышских авторов (В. Маяковский, С. Григорьев, А. Чаянов, П. Эрманис, Скую Фридис, А. Гулбис). Высказывается предположение о том, что раскрытие сюжета вооруженного конфликта в утопической литературе периода после Первой мировой войны было архетипичным, призванным обратить читателя к проблемам бескровного ведения войны, управления природными процессами, сохранения традиционной национальной культуры. Особое внимание уделяется концепции прометеизма и соответствующему ей типу героя.

Ключевые слова: утопия, антиутопия, утопия войны, утопия реконструкции, сюжет вторжения, прометеизм, В. Маяковский, С. Григорьев, А. Чаянов, П. Эрманис, Скую Фридис, А. Гулбис

Художественное пространство 1920-х годов представляет собой широкое и разнообразное поле утопизма. Стремление европейской авангардной культуры модернизировать общество явилось закономерным результатом глобальных политических катаклизмов начала XX века – Первой мировой войны и последовавших за ней социально-политических революций. В этот процесс утопической социальной модернизации вовлекается вся Европа – в идеале весь мир и даже космос². Так, чаемый В. Маяковским земной рай был не мыслим для поэта вне идеи мировой революции, которая виделась Маяковскому в «Пятом Интернационале» (1922) как символическая красная буря, налетающая из России и охватывающая все «пять частей оторопешего света» (Маяковский 1957: 130).

Одной из распространенных утопических концепций 1920-х годов в произведениях писателей разных стран становится так называемая утопия войны. Достаточно вспомнить поэмы В. Маяковского «150 000 000» (1919–1920) и «Летающий пролетарий» (1925), «Трест Д.Е.» И. Эренбурга (1923) и пародирующий Эренбурга «Остров Эрендорф» В. Катаева

¹ Статья подготовлена в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН в ходе работы по гранту Российского научного фонда (проект РНФ № 17-18-01432).

² Об этом, в частности, свидетельствует и достаточно распространенный в русской советской и эмигрантской литературе так называемый марсианский сюжет.

(1925), совместный роман Вс. Иванова и В. Шкловского «Иперит» (1925), небольшую трилогию Сергея Григорьева, включающую рассказы «Московские факиры», «Новая страна» и «Гибель Британии» (1925–1926)³, а также своего рода художественный контраргумент латышской литературы – «роман будущего»⁴ Скую Фридиса (Готфрида Милберга) «Восход белого солнца» (1924). Благодаря частотности сюжет военного вторжения России в Европу (реже наоборот – например, в «Путешествии моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» (1920) А. Чаянова и в трилогии С. Григорьева) приобретает статус архетипического: «суммарная картина декадентского Запада»; «война, вызванная открытием, которое способно изменять историю (гипнотический аппарат, делающий любое оружие бесполезным, смертоносные лучи, волновая машина, вызывающая панический страх), или политическим кризисом; в финале – созыв Мировых Советов» (Геллер, Нике 2003).

Мы видим своей задачей дополнить эту жанрово-тематическую матрицу и указать на ряд ее особенностей.

Войны будущего в утопиях – это сражение интеллектов, в идеале исключая боевую и человеческие жертвы.

В произведении А. Чаянова германская агрессия против страны крестьянской утопии оказывается бессмысленной, так как усовершенствованная техника утопического государства («метеорофоры», помогающие в регуляции атмосферных явлений, в управлении погодой) способна справиться с неприятелем без жертв со своей стороны и вынудить берлинское правительство объявить о капитуляции уже через два часа после начала войны:

«Алексей узнал, что 7 сентября три армии германского Всеобща, сопровождаемые тучами аэропланов, вторглись в пределы Российской крестьянской республики и за сутки, не встречая никаких признаков не только сопротивления, но даже живого населения, углубились на 50, а местами и на 100 верст. В 3 часа 15 минут ночи на 8 сентября по заранее разработанному плану метеорофоры пограничной полосы дали максимальное напряжение силовых линий на циклоне малого радиуса, и в течение получаса миллионные армии и десятки тысяч аэропланов были буквально сметены чудовищными смерчами. <...> Через два часа берлинское правительство вынуждено сообщить о капитуляции» (Чаянов 2006: 273).

В рассказе Григорьева «Гибель Британии» действия Великобритании, объявившей войну Новой Стране в ответ на то, что ее силами был

³ В исследовании французских филологов-славистов Леонида Геллера и Мишеля Нике, посвященном утопизму в России (Геллер, Нике 2003), названы десятки произведений этой тематики.

⁴ Авторское жанровое определение. В оригинале – Milbergs G. (Skuju Frīdis). Sidrabota saule lec. Nākotnes romāns.

организован «обвал на Памирах – крыше мира», потрясший «самые отдаленные столпы вселенной» («Обрушился купол святого Петра в Риме. Разрушено Вестминстерское аббатство. Нотр-Дам в Париже – гряда кирпича. Небоскребы Нью-Йорка – горы мусора в дыму и пламени...») (Григорьев 1926), выглядят крайне неразумными. Сами британцы и американцы говорят о безумии такой войны, но, охваченное жаждой мести, английское правительство открывает военные действия. Техника Новой Страны намного опережает техническое развитие Великобритании, что очевидно на примере организации ткацкого производства в двух этих странах:

«Наши ткацкие станки и в конце двадцатого века остаются в основе своей похожи на станок первобытного дикаря. В Новой Стране смеются над нами: там совершенно покинут наш дикарский нелепый ткацкий станок, и построены рациональные машины для производства тканей, подобных удивительно прочным покрывалам так называемых “низших животных”, – назову хотя бы чешуйчатые ткани, прочность которых основана на геометрических свойствах их рисунка. А мы все еще гордимся Жакардовым станком» (Григорьев 1926).

Характерной особенностью борьбы Новой Страны с британской агрессией является элегантно по замыслу и техническому воплощению сдерживание каких-либо военных действий противника: «Британцы не ожидали, что им придется сражаться с врагом, вооруженным не оружием, а орудиями труда». Воздушные силы Новой Страны, используя природную технику плетения паучьей сетки, смогли накрыть «аэротканью» всю Великобританию – «от Оркнея до Фальмута и от Корка до Ярмута»:

«В то время, как британские самолеты снаряжались для дальнего полета, над островами Англии внезапно появились целой тучей в несколько десятков тысяч аппаратов аэропланы типа пылесеев. Они разделились на две группы: первая понеслась стройным рядом с юга на север и с севера на юг, выпуская после себя тонкую и легкую нить, – это была основа аэроткани; между тем, другая группа самолетов начала, подобно челнокам в ткацком станке, переплетать основу нитями утока... Истребители, поднявшись для погони за врагом, наткнулись на падающую сверху сеть и запутались в ней» (Григорьев 1926).

В романе Скую Фридиса «Восход белого солнца» действие перенесено в относительно далекое будущее: «В 2107 году Московия объявила войну Латвии»⁵ (Milbergs 1924: 3). Казалось бы, у Латвии нет шансов противостоять огромному, сильному и воинственному соседу. И тем не менее роман заканчивается парадом латвийских войск у стен покоренного

⁵ Здесь и далее перевод Натальи Шром. В оригинале: “2107. gadā Maskavija pieteica Latvijai karu”.

Кремля. Помогла Латвии и военная хитрость – перелом в войне наступает тогда, когда латвийские аэропланы проникают на территорию Московии, а именно в Бородино, откуда они и атакуют Москву, практически сжигая ее (Milbergs 1924: 53). Но главным источником победы становится наука, благодаря которой то, «что не смог сделать Наполеон, сделала сейчас маленькая латвийская армия»⁶ (Milbergs 1924: 212). На протяжении романа Скую Фридис описывает немало изобретений латвийских ученых⁷. Особое значение (во всех смыслах – и сюжетном, и концептуальном) приобретает последнее – оно приносит Латвии победу и в нем соединяются усилия представителя науки (химика Акота, создателя нового парализующего газа) и представителя искусства (музыканта, профессора Кокле, изобретателя особой трубы, звучание которой распространяет звуковые волны вместе с газом). Новые теурги Акотс и Кокле сравниваются с библейским Иисусом Навином, чьи трубы разрушили стены Иерихона (Milbergs 1924: 219).

Концептуально большая часть утопий войны написана в соответствии с философией прометеизма – концепцией покорения материального мира с помощью современной науки и техники. Заметим, что в стране крестьянской утопии Чаянова государственным гимном стал «Прометей» А.Н. Скрябина – это музыкальное произведение исполняется не в концертном зале, а колоколами всех московских церквей. Весь утопический город объединен музыкой, зовущей к теургическим свершениям. Характерной чертой для утопии Чаянова является то, что издержки, вызванные военными действиями, Германия должна выплатить, в частности, произведениями искусства (важной особенностью крестьянской страны является высокая искусствоведческая образованность населения): формой контрибуции «русский Совнарком избрал несколько десятков полотен Боттичелли, Доменико Венециано, Гольбейна, Пергамский алтарь и 1000 китайских раскрашенных гравюр эпохи Танг, а также 1000 племенных быков-производителей» (Чаянов 2006: 273–274).

⁶ В оригинале: “Ko Napoleons nebij varējis veikt, to tagad izdarīja maza Latvijas armija”.

⁷ «В военном деле использовались все новые и новые изобретения. ПротивогАЗами были нейтрализованы газы. Быстрым самолетам противостояли еще более быстрые. Работу артиллерии парализовали установленными в определенных местах огромными электромагнитами... <...> Профессору Красту удалось создать химическое вещество, которую можно было использовать вместо хлеба. Другой профессор ... отправил в штаб армии новоизобретенное взбадривающее средство. Оно снимало усталость, уничтожало бактерии сна, восстанавливало израсходованную энергию». В оригинале: “Kara mākslā nāca klāt arvien jauni izgudrojumi. Gāzes likvidēja ar pretgāzēm. Ātrām lidmašīnām stādīja preti vēl ātrākas. Artilērijas darbību paralizēja ar zināmās vietās uzstādītiem milzīgiem elektromagnētiem... <...> Profesoram Krastam bij izdevies radīt ķīmisku vielu, kuru varēja lietot maizes vietā. Kāds cits profesors ... bij iesūtījis armijas štāba jaunizgudrotu atspirdzināšanas līdzekli. Līdzeklis atņēma nogurumu, iznīcināja miega baciļus, atjaunoja izlietoto enerģiju” (Milbergs 1924: 209, 211).

Как видим, взгляды русских и латышских авторов на роль искусства в новом мире оказываются близкими и созвучными лефовской жизнестроительной концепции искусства: «Но если / я говорю: / “А!” – / это “а” / атакующему человечеству труба. / Если я говорю: / “Б!” – / это новая бомба в человеческой борьбе» (Маяковский 1957: 108). В «Пятом Интернационале» лирический герой Маяковского, говоря о миссии поэта в преобразенном мире, мыслит себя теургом:

Поэзия – это сиди и над розой ной...
 Для меня
 невыносима мысль,
 что роза выдумана не мной.
 Я 28 лет отращиваю мозг
 не для обнюхивания,
 а для изобретения роз. (Маяковский 1957: 107)

Как писала Светлана Семенова, обобщая положения Маяковского, «искусство в своем высшем дерзании хочет стать не отражением жизни, не передачей впечатлений от нее, а силой, творящей самое жизнь» (Семенова 2001: 175).

В предельно заостренной форме идея от слова к делу выражена и в небольшой драматической поэме Петериса Эрманиса 1921 года «Россия». В фантазмагорической антиутопии Эрманиса новая власть в новой России предстает в образе гротескного чудовища – пятиединого императора: «Пять это – Иван Грозный, Петр Первый, Потемкин, Аракчеев и Троцкий»⁸ (Ērmanis 1921: 5). Новую власть обслуживает новое искусство: стилистически поэма пародирует «Двенадцать» Блока. Эксплицитно Блок присутствует в поэме как автор «Скифов». Миллионы глоток, перекрывающие рев ветра и снежной бури, в качестве революционной песни орут на русском языке: «Да, скифы мы, да азиаты мы с раскосыми и жадными очами» (Ērmanis 1921: 5). Также эксплицитно в поэме названы Луначарский и Маяковский: «Плакат на стене, красный, черными буквами “Сегодня в МХТ “Жизнь за царя”. Мистерия-буфф в пяти картинах Луначарского и Маяковского»⁹ (Ērmanis 1921: 5)¹⁰. Важным доводом в пользу

⁸ В оригинале: “Pieci: Jāns Briesmīgais, Pēteris Lielais, Potjomkins, Arakčejevs, Trockis”.

⁹ В оригинале: “Plakāts pie sienas, sarkans, melniem burtiem: Šovakar Dailes teātrī DZĪVĪBA PREEKŠ CARA! Misterija-buffs piecās ainās no Lunačarska un Majakovska”.

¹⁰ Надо заметить, что художественная фантазия Эрманиса исторически очень точна. Именно А.В. Луначарский одним из первых пытался приспособить оперу Глинки к обстоятельствам нового времени. Вот как пишет об этом в своих мемуарах Леонид Сабанев: «Луначарский ... полагал, что героиня оперы вполне согласуется с героиней советского новорожденного народа и что достаточны небольшие изменения. В соответствии с этим Иван Сусанин обратился в «предсельсовета»... Ваня обращен был в комсомолец. Поляки остались на месте потому, что в это время как раз была война с Польшей, где выдвинулся Тухачевский» (Сабанев 2005).

утверждаемом Эрманисом жизнестроительной концепции искусства является то, что в его тяготеющем к постмодернистской эстетике тексте наряду с реальными историческими персонажами сосуществуют герои русской классической литературы – новому строю радуется делец Чичиков, в помощниках пятиголового царя не только начальник охраны Малюта Скуратов и трубочист Петерис Стучка, но и министр Смердяков. Антагонистами новой власти у Эрманиса выступают герои классической русской литературы – Лиза Калитина, Митя Рудин и Алеша Карамазов, а также еще две тысячи литературных Надь, Петь, Ань, Миш, Коль, которые в начале только то и делают, что «говорят и говорят»: «Топот ртов, грохот ртов, грандиозная фабрика болтовни» (Ērmanis 1921: 5)¹¹. В финале поэмы благословляемая Пресвятой Богородицей Лиза взрывает Кремль и уничтожает пятиголовое чудовище. Как и у Маяковского, у Эрманиса искусство – это сила, творящая самую жизнь.

Концепция прометеизма открывала путь улучшению социальной системы, но, с другой стороны, вела к уничтожению национальной культуры, национальной идентичности. Это опасение объединяет, казалось бы, идеологических оппонентов – русских и латышских утопистов, что приводит их к схожим поискам решения проблемы – к манифестации возврата к ретро-перспективному утопизму, согласно которому идеальное будущее неотличимо от идеализируемого прошлого – от Золотого национального и культурного века (что бы под этим не понимали авторы утопий).

Утопия Чаянова – это своеобразный синтез технического прогресса и допетровских культурных традиций, это принципиальное возвращение к традиционным ценностям. Жители чаяновской утопии с легкостью говорят о «Ван Гоге», властителем их помыслов стали «суздальские фрески XII века» и работы реалистов с «Питером Брейгелем как кумиром». Под аккомпанемент клавирина утопическая женщина Катерина Минина поет романс А. Александрова на стихи Г. Державина «Шекнинска стерлядь золотая...». Обычаи и устои утопической страны коренятся в минувшем, реставрируют и возрождают его. Так, проводятся международные состязания «на звание первого игрока в бабки». Меню обеда утопических жителей соответствует «Русской поварне» Левшина (1816 года): «... на обеденный стол появлялось такое количество расстегаев и кулебяк, запеченных карасей в сметане и прочей снеди» (Чаянов 2006: 253). Словно повторяя сюжет дымковской игрушки, герои «Путешествия ...» пьют чай: «Через минуту на лужайке архангельского парка <...> гости были усажены у шумящего самовара за стол, на льняных скатертях которого высились горы румяных ватрушек» (Чаянов 2006: 236). И если у Маяковского в Москве будущего не будет ни переулков, ни улиц, а только аэродромы и сорокоэтажные дома, то чаяновская Москва 1984 года – не мегаполис, теснящий тайгу, а заполненный садами город-пигмей: «Город казался сплошным парком, среди

¹¹ В оригинале: “Mutu klaboņa, mutu dārdoņa, pļāpības fabrika grandioza”.

которого архитектурные группы возникали направо и налево, походили на маленькие затерявшиеся городки» (Чаянов 2006: 229). Вступающая в войну чаяновская «деревенская Россия» выводит, «подобно дядьке Черномору», «из своих недр тридцать три богатырские силы». Чаянов создает образ страны лубочного рая: «Плотные колонны войск быстрыми шагами французских шассеров проходили по шоссе перед окнами. Какая-то молодая дама в голубой амазонке, на белом коне и с генеральским султаном принимала парад легкой кавалерии амазонок» (причем военная форма «крестьянской гвардии» напоминает «живописные костюмы стрельцов эпохи Алексея Михайловича») (Чаянов 2006: 271).

Утопическим идеям крестьянского эдема Александра Чаянова близка позиция Скую Фридиса¹². В романе «Восход белого солнца» Россия XXII века изображена согласно жанру ретроспективных утопий, или ретроантиутопий, в которых будущее неотлично от прошлого и представляет собой реконструкцию допетровской России, России Рюриковичей, чаще всего эпохи правления Ивана Грозного. В начале романа Скую Фридис предлагает небольшой исторический экскурс, из которого читатель узнает, что власть большевиков продержалась недолго – 27 лет. Крушение коммунистической идеологии сопровождалось развалом страны, распавшейся на множество самостоятельных государств. Отпали не только Сибирь, Кавказ, Украина, но и Петербургско-Белорусская республика. Возникшая на руинах Московия возвращается к монархическому управлению¹³. Латышский автор разделяет точку зрения эмигрантских утопий 1920-х годов («Во мгле грядущего» И. Наживина (1921), «Диктатор мира» А. Ренникова (1925), о том, что коммунистическая империя падет сама по себе, а посткоммунистическая Россия вновь станет монархической. Такова схема и романа генерала Петра Краснова «За чертополохом» (1922, дважды издавался в Риге, в 1928 году в авторской редакции).

¹² И если «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» – художественная утопия Чаянова – была латышскому читателю не известна, то экономические труды российского ученого, в частности его «Основные идеи и формы организации крестьянской кооперации», обсуждались на страницах латышских периодических изданий. В статье «Пролетарский рай и крестьянский эдем – утопии Маяковского и Чаянова» Н.В. Михаленко показала, что, создавая картину утопической России в «Путешествии...», Чаянов опирался на свои экономические, педагогические, искусствоведческие идеи. Научные идеи Чаянова приняли в «Путешествии...» художественную форму (Михаленко 2017).

¹³ События в романе начинаются тогда, когда после смерти императора Ивана V к власти приходит его сын Кирилл I. Он и объявляет войну Латвии, используя для этого ничтожный повод – на торжества по случаю коронации не приехал единственный посланник, не вовремя заболевший представитель Латвии Балодис. По иронии, «Балодис», по-латышски «голубь», не выполняет свою миссию посланника мира.

Концептуально этой идее близка и поэма Эрманиса «Россия». В уста Троцкого – одной из ипостасей пятиединого императора – Эрманис вкладывает квинтэссенцию антиутопического мышления: «Товарищи-рабочие, товарищи-солдаты, слушайте меня. Красное – это черное. Черное – это красное. Новое – это бывшее старое. Монарх – коммунист, коммунист – монарх». Латышские авторы уверены, что новое – это лишь мишура, прикрывающая старую имперскую сущность. Точный символический образ такой ново-старой России предложил Скую Фридис: московский царь Кирилл I торжественно проехал по Петербургу на украшенном жемчугом и драгоценными камнями аэроплане, который по петербургским улицам тащили взятые из зоопарка двенадцать медведей, двенадцать оленей и двенадцать волков (Milbergs 1924: 7).

Несмотря на то, что последние страницы романа «Восход белого солнца» представляют собой утопические картины Москвы, освобожденной от тирании Кирилла I, – хлеб-соль от делегации торговцев и промышленников, дождь из цветов от горожан, поцелуи от девушек, автор видит «во всем этом ... свои негативные стороны» (Milbergs 1924: 285). Согласно Скую Фридису, человек новой свободной Европы – и латыш, и русский – должен отказаться от чудодейственной помощи техники и вернуться к естественности первозданной природы. Это позволяет уточнить смысл финальных эпизодов романа «Восход белого солнца». Прошло только пять дней после прихода латышей, но жизнь удивительно быстро приспособилась к новым обстоятельствам. Москва уже напоминает латвийский город – на улицах звучит латышская речь, торговцы предлагают латышские сувениры, в гостиницах и ресторанах готовят традиционные латышские блюда, «которые вошли в моду, как и все латышское» (Milbergs 1924: 284–285). Трактовка идиаллической Москвы у Скую Фридиса – это не торжество идеи колонизации, латышскость в данном случае и означает возвращение к природности, к естественности. Вот почему лейтмотивом в этих сценах звучат народные латышские песни, культивирующие изначальную гармонию синкретического единения человека и природы: *Aiz upītes es izaugu* («За реченькой я выросла ... »).

Тенденция к природности подкрепляется такой важной и парадоксальной особенностью утопических войн, как экологичность. В романах Скую Фридиса и Чайянова, в рассказах Григорьева утопическая страна способна противостоять всей военной мощи противника с помощью использования природных в своей основе технологий, лишь развитых и максимально усиленных техническим прогрессом. Так, в рассказе Григорьева флот Великобритании парализован с помощью засевания Босфора, Гибралтара, Суэцкого канала и нового морского канала, соединяющего Черное море с Каспием, «чрезвычайно быстро растущей водорослью, в которой путались и застревали винты дредноутов и крейсеров» (Григорьев 1926). Интеллектуальный характер сражений будущего не допускает превращение войны в бойню, исключает человеческие жертвы как таковые. Фактически, и Новая

Страна, и Латвия Скую Фридиса применяет биологическое оружие гигантской силы воздействия, способное парализовать любые действия противника, но не убивать его: «В первый раз за всю историю человечества война, которую вела величайшая мировая держава, превратилась в веселый фарс» (Григорьев 1926).

Утопия войны, ставшей «в высшей степени гуманной» (Milbergs 1924: 221) или превратившейся в фарс, практически изживает себя в 1930-е годы. В латышской литературе сюжет вторжения окончательно принимает пацифистский характер. В утопии Ансиса Гулбиса «Новое государство» (1933), концептуально и даже стилистически ориентированной на «Поэзию рабочего удара» Алексея Гастева, речь уже идет о колонизации Сибири как о мирном вторжении Европы в Россию.

При всем жанрово-тематическом разнообразии утопий 1920-х годов, основные ее сюжеты были близки, а конфликты развивались по некоторым определенным сценариям, которые связаны с решением проблемы ведения бескровной войны или военных действий с минимальными жертвами, достижения такого уровня технического прогресса, чтобы человек мог управлять явлениями природы, не нарушая при этом целостности экологических систем, а также соотнося свою деятельность с необходимостью сохранения культурного наследия предшествующих эпох.

Литература

- Геллер, Л., Нике, М. (2003). *Утопия в России*. Санкт-Петербург: Гиперион. 312 с. Доступен на 05.11.2018: <https://profilib.org/chtenie/80307/leonid-geller-utopiya-v-gossii.php>
- Григорьев, С. (1925–1926). Гибель Британии. *Всемирный следопыт*. № 1 (10), 2, 3. Доступен на 05.11.2018: <https://profilib.org/chtenie/46876/sergey-grigorev-gibel-britanii-zhurnalnyu-variant.php>
- Маяковский, В.В. (1957). Пятый Интернационал. *Полное собрание сочинений: В 13 т. / АН СССР. Институт мировой литературы им. А.М. Горького. Москва: Государственное издательство художественной литературы. 1955–1961. Т. 4. Стихотворения 1922 года, поэмы, агитлубли и очерки 1922–1923 годов. С. 105–134.*
- Михаленко, Н.В. (2017). Пролетарский рай и крестьянский эдем – утопии В.В. Маяковского и А.В. Чаянова. *Русская словесность*. № 2. С. 68–74.
- Сабанеев, Л.А. (2005). *Воспоминания о России*. Москва: Классика-XXI. 268 с. Доступен на 05.11.2018: http://www.belousenko.com/books/memoirs/sabaneev_vosp_o_gossii.htm
- Семенова, С.Г. (2001). «Новый разгромим по миру миф...» (Владимир Маяковский). *Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика – Видение мира – Философия*. Москва: ИМЛИ РАН, «Наследие». С. 144–211.
- Чаянов, А.В. (2006). Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии. *Московская гофманиада*. Москва: ТОНЧУ. С. 217–275.
- Ērmanis, P. (1921). Krievija (= Россия). *Latvis*. Nr. 46. 5. lpp.
- Milbergs, G. (Skuju Frīdis) (1924). *Sidrabota saule lec* (= Восход белого солнца). *Nākotnes romāns*. Rīga: Latvijas Aizsardzības Biedriba. 308. lpp.

Kara utopija 20. gadsimta 20. gadu krievu un latviešu literatūrā

Rakstā aplūkoti galvenie 20. gadsimta 20. gadu utopiskie sižeti, kas raksturīgi krievu un latviešu autoriem (V. Majakovskis, S. Grigorjevs, A. Čajanovs, P. Ērmanis, Skuju Frīdis, A. Gulbis). Raksta autores secina, ka sižets par bruņotu konfliktu utopiskajā literatūrā laikā pēc Pirmā pasaules kara ir arhetipisks. Lasītāja uzmanība vērsta uz vairākām problēmām: ir iespējams karš bez asinīm, pār dabas procesiem var valdīt, tradicionālā nacionālā kultūra ir jā saglabā. Īpaša uzmanība veltīta prometeisma koncepcijai un tai atbilstošam varoņa tipam.

Utopia of War in the Russian and Latvian Literature of the 1920s

The article examines basic utopian plots of the 1920s, characteristic of both Russian and Latvian writers (V. Mayakovsky, S. Grigoryev, A. Chayanov, P. Ērmanis, Skuju Frīdis, A. Gulbis). The authors of the article assume that the development of the plot of the armed conflict in the utopian literature of the period after World War I was archetypal, designed to draw the reader's attention to the problems of bloodless warfare, management of environmental processes, preservation of traditional national culture. The special attention is paid to the concept of prometheism and the corresponding type of a character.