

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Челябинский государственный университет»

На правах рукописи

Маренина Евгения Павловна

**«ВРЕМЕНА» М. ОСОРГИНА:
СТИЛЬ И КОНТЕКСТ**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
д-р филол. наук, доцент
Белоусова Е. Г.

Челябинск – 2014

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ОТ ЛИЧНОСТИ ПИСАТЕЛЯ К ЕГО СТИЛЮ	26
§ 1.1. СЛОЖНОСТЬ И ПРОТИВОРЕЧИВОСТЬ ЛИЧНОСТИ М. ОСОРГИНА.....	26
§ 1.2. ОСОБЕННОСТИ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ В МЕМОУАРНОЙ, ЭПИСТОЛЯРНОЙ И ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ М. ОСОРГИНА	32
ГЛАВА 2. «ВРЕМЕНА» М. ОСОРГИНА В КОНТЕКСТЕ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА	51
§ 2.1. ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ	51
§ 2.2. ДУАЛИЗМ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРАТЕГИИ М. ОСОРГИНА	66
§ 2.3. ОППОЗИЦИИ «РЕАЛЬНОЕ – УСЛОВНОЕ», «РОССИЯ – ЕВРОПА», «ПРОСТОР – ТЕСНОТА» И ДР. В ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА ...	76
§ 2.4. СПЕЦИФИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ЛИНЕЙНОЙ И ЦИКЛИЧЕСКОЙ МОДЕЛЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ.....	93
ГЛАВА 3. СТИЛЕВЫЕ ПОИСКИ М. ОСОРГИНА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ЕМУ ИСКУССТВА	103
§ 3.1. СВОЕОБРАЗИЕ ОСОРГИНСКОГО ПЕЙЗАЖА И РОЛЬ ЖИВОПИСНЫХ ПРИЁМОВ В ЕГО СОЗДАНИИ	103
§ 3.2. МОНТАЖНОСТЬ КАК ВЕДУЩИЙ ПРИНЦИП КОМПОЗИЦИИ. КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ «ВРЕМЁН».....	126
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	149
ЛИТЕРАТУРА.....	155
СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА.....	174
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	175

ВВЕДЕНИЕ

Коренные изменения, произошедшие в конце XX столетия в жизни российского общества (крах социалистической системы и коммунистической идеологии, бурное развитие капитализма и формирование демократических ценностей) усиливают внимание к существованию конкретного человека, что приводит к изменению научной парадигмы и выдвигает на первый план иные подходы к изучению литературы. Во-первых, в отечественном литературоведении последнего времени отчётливо просматривается интерес к индивидуальным формам проявления художественного сознания¹, что в свою очередь актуализирует стилевой подход к литературному материалу. Ведь этот подход нацелен на выявление уникального художественного закона, неповторимой «формулы почерка» писателя, которая, по словам В. Эйдиновой, одновременно является его «формулой мировидения»².

Во-вторых, всё чаще внимание отечественных исследователей фокусируется на творчестве не выдающихся художников слова, а писателей второго и третьего планов. Так, Т.М. Николаева в своей статье о «серединной прозе» говорит о необходимости изучать творчество «хороших писателей не самой первой величины и не ангажированных официально»³. Именно такой подход позволяет выйти к более полному и точному пониманию развития отечественной литературы, в том числе и автобиографической прозы первой половины XX столетия, которое главным образом

¹ Заманская В.В. Экзистенциальное сознание и пути его стилового воплощения в литературе первой трети XX века // XX век. Литература. Стил. Вып.3. Екатеринбург, 1998. С. 26-40; Эйдинова В.В. О структурно-пластической природе стиля («подмена») как стилевая структура «Счастливой Москвы» Андрея Платонова // XX век. Литература. Стил. Вып.3. Екатеринбург, 1998. С. 7-19; Аверин Б. Дар Мнемозины (романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции). СПб., 2003; Хатямова М.А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века : дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01. Томск, 2008; Бронникова Е.В. «Вечер у Клэр» Г. Газданова и «Чевенгур» А. Платонова: опыт стилового сопоставления : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Челябинск, 2010; Степанова Н.С. Проблема духовного становления творческой личности в автобиографической прозе первой волны : автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01. Москва, 2013. и др.

² Эйдинова В.В. Стил художника: концепция стили в литературной критике 20-х годов. М., 1991. С. 12.

³ Николаева Т.М. «Срединная проза» и парадигма социализированных оппозиций // «Вторая проза». Русская проза 20-х – 30-х годов XX века. Тренто, 1995. С. 123–131.

осуществляется в литературе русской эмиграции (романы И. Бунина, И. Шмелёва, Б. Зайцева, В. Набокова), поскольку литература метрополии в основной своей массе¹ была сосредоточена в то время на жизни не отдельного человека, а всего народа².

В этом плане вполне оправданным и даже закономерным оказывается интерес современных филологов к творчеству М. Осоргина, который, находясь в эмиграции, начинает работу над автобиографическим повествованием³ «Времена» в 1938 году, то есть практически в тот же период, что и признанные мэтры автобиографической прозы И. Бунин («Жизнь Арсеньева» – 1929-1933 гг.) и В. Набоков («Другие берега» – 1954 г).

При этом М. Осоргин привлекает к себе внимание как представитель не только эмигрантской ветви русской литературы, но и ветви литературы региональной, которая сегодня тоже активно изучается. Ведь интерес к творчеству писателей, удалённых от центра, позволяет не только воссоздать общую панораму литературного процесса, но и увидеть его специфику, «уникальный культурный облик конкретной местности, то есть помогает региону "обрести своё лицо" в исторической ретроспективе»⁴. Как следствие, на малой родине писателя, в Перми, уже дважды проводились «Осоргинские чтения» (в 1993 г. и в 2003 г.), издаются сборники научных статей, посвящённых его творчеству: «Михаил Осоргин: жизнь и творчество» (1994), «Михаил Осоргин и вечные ценности русской культуры» (2003),

¹ Исключением является роман М. Пришвина «Кашеева цепь» (начат в 1923 г.)

² См., например: Драгомирецкая Н.В. Стилевые искания в ранней советской прозе // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Стили. Произведение. Литературное развитие. М., 1965. С. 125–173; Белая Г.А. Закономерности стилевого развития советской прозы. М., 1977.

³ В силу размытости и неопределённости авторского обозначения жанровой природы изучаемого текста в дальнейшем в работе, как и другие исследователи (см., например: Анисимова М.С. Мифологема "дом" и её художественное воплощение в автобиографической прозе первой волны русской эмиграции: на примере романов И.С. Шмелёва "Лето Господне" и М.А. Осоргина "Времена": дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Нижний Новгород, 2007. С. 10, С.18.), мы будем использовать в качестве синонима слово «роман».

⁴ Об этом убедительно пишет С.Ю. Синицына. См.: Синицына С.Ю. Лирика Антона Кунгурцева: поэтика и контекст: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тюмень, 2012.

«М. Осоргин: художник и журналист» (2006). Там же были опубликованы и не известные читателю ранее «Московские письма»¹ писателя.

Таким образом, *актуальность* заявленной проблемы определяется выбором материала и ракурса её исследования.

В силу известных исторических и политических причин творчество М. Осоргина долгое время было недоступно широкому кругу читателей и исследователей. Весьма показателен в этом плане тот факт, что в большинстве вузовских учебников по истории литературы информация об этом писателе либо отсутствует, либо включает основные факты его жизни и творчества². По этому же пути идут и справочные издания по литературе русского зарубежья³. Вступительные статьи О. Авдеевой⁴, О. Ласунского⁵, А. Афанасьева⁶ к изданиям отдельных произведений М. Осоргина отличаются от материалов учебников и словарей-справочников большей детальностью. Как правило, в них также обозначаются основные периоды творчества писателя, даётся краткий обзор его произведений и приводятся подробные обстоятельства жизни.

На этом фоне выгодно отличаются рецензии и статьи современных М. Осоргину критиков Г. Струве⁷, Б. Зайцева⁸, К. Мочульского⁹,

¹ В «Московских письмах» собраны первые публикации М.А. Осоргина в «Пермских губернских ведомостях»: его очерки, статьи и заметки о бытовой жизни Москвы 1897–1903 гг.

² Смирнова А.И., Млечко А.В. Литература русского зарубежья: учебное пособие. Волгоград, 2003. С. 65–88; История русской литературы XX века: в 4-х кн. Кн.2: 1910–1930 годы. Русское зарубежье. М., 2005. С.15; Булакова Т.П., Литература русского зарубежья: курс лекций. Учеб. пособ. М., 2005. С. 63–66; Серафимова В.Д. История Русской литературы XX века: учебник. М., 2013. С. 398.

³ Литература русского зарубежья: 1920–1940. М.,1993. С. 286–320; Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940) / Том I. Писатели русского зарубежья. М., 1997. С. 298; Писатели русского зарубежья (1918–1940). Справочник. Часть II. К–С. М, 1994. С. 227; Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века. Энциклопедический биографический словарь. М., 1997. С. 472–475; Русские писатели, XX век: библиограф. словарь. В 2 ч. Ч. 2. М., 1998. С. 148–151 и др.

⁴ Авдеева О.Ю. Лучшие на свете книги написаны большими сердцами... // М.Осоргин. Собр. соч. В 2 т. Т. 1. Сивцев Вражек: Роман. Повесть о сестре. Рассказы. М., 1999. С. 7–30; Её же. Больше зритель, чем участник... // М. Осоргин. Свидетель истории. Книга о концах: Романы. Рассказы. М., 2003. С. 453–470.

⁵ Ласунский О. Под маской старого книгоеда // М.А. Осоргин. Заметки старого книгоеда. М., 1989. С. 3–19.

⁶ Афанасьев А.Л. Михаил Осоргин: судьба и время // М.А. Осоргин. Времена: Автобиографическое повествование. Романы. М., 1989. С. 3–11.

⁷ Струве Г.П. Русская литература в изгнании. М., Париж, 1996. С. 404–420.

⁸ Зайцев Б. К. Мои современники. Собр. соч.: В 5 т. Т.6. М., 1999. С. 146.

⁹ Мочульский К. Чудо на озере // Современное литературное зарубежье. М., 1998. С. 399–400.

Г. Адамовича¹, Г. Газданова² и М. Алданова³, которые раскрывают малоизвестные факты биографии художника. Среди них – адвокатская практика писателя, его редакторская и общественная деятельность и пр.

И тем не менее уже в конце 1980-х – начале 1990-х годов появляется целый ряд работ, которые посвящены именно творчеству М. Осоргина и предлагают более детальный анализ отдельных его произведений в тех или иных аспектах авторской поэтики. Например, в статье О. Ласунского «Литературный самоцвет»⁴, посвящённой «Заметкам старого книгоеда», романам «Сивцев Вражек», «Свидетель истории», «Времена», а также повести «Вольный каменщик», подчёркивается необычность творческого дарования уральского писателя, искренне говорящего о любви к своей родине, воспевающего её красоту и богатство. Автор публикации делает акцент на языковых особенностях осоргинской прозы, в частности, на приёмах талантливой стилизации, к которым неоднократно прибегает художник.

Особо отметим в этом ряду работу И. Сухих «Писатель с "философского парохода"», в которой представлена эволюция М. Осоргина – от задора, постоянного стремления плыть против течения, к «спорному» сочетанию старомодности и кинематографичности и, наконец, к «лёгкому дыханию» при «тяжести жизненного материала», то есть к простоте и прозрачности авторского слова⁵.

Так же – с точки зрения эволюции мировоззрения писателя и его творческих принципов – рассматривает прозу и публицистику М. Осоргина Т. Марченко. Её статьи⁶ и диссертация «Творчество М.А. Осоргина (1922–

¹ Адамович Г. Литературные беседы. «Сивцев Вражек» М.А. Осоргина // Там же. С. 398–399.

² Цит. по Орлова О. Два поколения русской эмиграции: Михаил Осоргин и Гайто Газданов // Литературная учёба. 2004. кн. 3. (май–июнь). С. 159–164.

³ Алданов М. Михаил Осоргин: старинные рассказы // Юность. 1990. № 5. С. 62–63.

⁴ Ласунский О. Литературный самоцвет: М.А. Осоргин в оценках русской зарубежной критики // Урал. 1992. № 7. С. 179–186.

⁵ Сухих И. Писатель с «философского парохода» // Нева. 1993. № 2. С. 228–246.

⁶ Марченко Т.В. Осоргин // Литература русского зарубежья. 1920–1940. М., 1993. С. 286–320; Её же. Осоргин // Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века. Энциклопедический биографический словарь. М., 1997. С. 472–475.

1942): из истории литературы русского зарубежья»¹ содержат целый ряд частных, но крайне важных замечаний, в том числе о способах организации фразового и текстового единства в романе «Сивцев Вражек». Например, исследователь отмечает явное тяготение автора к соединительной связи при перечислении случайного, маловажного и значительного, благодаря чему изображаемые им явления объединяются в предложении в равноправные ряды, а их черты и признаки при этом противопоставляются друг другу. Результатом такой техники становится ощущение «калейдоскопичности» текста. Причём нередко по принципу калейдоскопа М. Осоргин выстраивает и более крупные компоненты романного текста, например, совмещая друг с другом различные и хронологически не связанные между собой эпизоды.

Особая ценность этой работы заключается ещё и в том, что Т.В. Марченко впервые предпринимает попытку определить место творческого наследия М. Осоргина в литературном процессе русского зарубежья. По мысли исследователя, «каждая его книга была зажившей самостоятельной жизнью частью его биографии и его души, потому что поэтичность, лиризм, задушевная интонация, застенчивый юмор и импульсивность суждений не были комплексом усвоенных приёмов, а свидетельствовали о тонкой глубокой натуре и проистекали из честности, искренности и добросовестности в художественном разговоре с читателем»².

Устойчивый интерес к художественной форме осоргинских произведений, точнее тем или иным её аспектам, демонстрируют и другие исследователи. Так, весьма ценные наблюдения и выводы о специфике художественного мира М. Осоргина делает в своей диссертации Н.Б. Лапаева, анализирующая роман «Сивцев Вражек». По мнению исследователя, эта специфика заключается в том, что «доминантами творимого автором мира являются мотивно-тематические оппозиции

¹ Марченко Т.В. Творчество М.А. Осоргина (1922–1942): Из истории лит. рус. зарубежья: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.02. Москва, 1994.

² Марченко Т.В. Осоргин. С. 318.

"большое – малое", "Россия – Запад", "природа – социум"»¹. Именно они становятся предметом пристального внимания и детального анализа Н.Б. Лапаевой.

Основным предметом исследования в диссертации Г.И. Лобановой «Эволюция нравственного сознания "маленького человека" в романах М. Осоргина 1920–1930 годов»² является образная система осоргинских произведений. Прежде всего в поле зрения автора оказываются роман «Сивцев Вражек», романная дилогия «Свидетель истории», «Книга о концах» и повесть «Вольный каменщик». При этом Г.И. Лобанова не только скрупулёзно анализирует названный тип героя в творчестве М. Осоргина, но и вписывает его в контекст литературной традиции, обнаруживая исторические и художественные аналогии с героями А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, С.Т. Аксакова, Л.Н. Толстого.

Отметим также работы, раскрывающие особенности хронотопа произведений М. Осоргина. О концепции времени в автобиографическом повествовании «Времена» пишет, например, М.А. Хатямова³. Исследователь убеждена, что писатель сознательно отходит от «канона» русской автобиографической прозы, утверждая своё право на творческое пересоздание прошлого. Именно с этим М.А. Хатямова связывает такие отличительные особенности художественного времени романа, как ассоциативное сближение разных временных пластов и «монтирование» различных эпизодов вместе.

Анализ пространственной организации осоргинских текстов, в частности романов «Сивцев Вражек», «Свидетель истории» и «Книга о концах», предлагает в своей работе А.В. Жлюдина. По мысли исследователя, эволюция структуры и семантики художественного пространства

¹ Лапаева Н.Б. Художественный мир М. Осоргина: дисс. ... канд.филол.наук: 10.01.01. Тюмень, 1998.

² Лобанова Г.И. Эволюция нравственного сознания "маленького человека" в романах М. Осоргина 1920–1930 годов: дисс. ... канд.филол.наук: 10.01.01. Уфа, 2002.

³ Хатямова М.А. Концепция времени в автобиографическом повествовании М.А. Осоргина «Времена» («Детство») // Вестник ТПГУ. 2010. Вып. 8 (98) С. 107–109.

свидетельствует об изменении мировоззрения и эстетического мышления автора: «от гармонического единства природных и социальных основ бытия в "Сивцеве Вражке" – к драме истории как результату деструктивных человеческих действий в "Свидетеле истории" и нарастанию трагизма в изображении гибели истории и онтологии в современном мире в "Книге о концах"»¹.

Иной ракурс исследования выбирает для своей диссертации «Типы повествования в прозе М. Осоргина» Н.М. Деблик². В работе анализируются различные типы авторского повествования, способы организации плана автора и плана персонажей, а также особенности словоупотребления в прозе М. Осоргина. При этом исследователь подчёркивает преобладание рефлексии, «открытого выражения авторских эмоций над изображением внешних событий»³.

Языковой аспект поэтики М. Осоргина подробно исследуется и другими авторами, в частности В.В. Абашевым. В статье «В крепости чистоты. Заметки о слове Михаила Осоргина»⁴ он пишет о концептуальной значимости для осоргинского письма оппозиции «чистое – нечистое», возникающей вследствие определённой «закрытости» личности художника. Речь идёт о том, что далеко не все явления жизни, по мысли М. Осоргина, поддаются описанию. Например, принципиально за рамками художественной литературы оказываются для него личная жизнь, тело, пол. Так же сквозь призму самобытной личности М. Осоргина рассматривает В.В. Абашев и другие компоненты творимой писателем формы. Например, в статье «Человек воды. Заметки о мистике Михаила Осоргина»⁵ он

¹ Жлюдина А.В. Семантика художественного пространства в романах М. Осоргина: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Томск, 2012. С. 7.

² Деблик Н.М. Типы повествования в прозе М. Осоргина. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.01. М., 1999.

³ Там же. С. 19.

⁴ Абашев В.В. В крепости чистоты. Заметки о слове Михаила Осоргина // Текст. Поэтика. Стил: Сб. науч. ст. Екатеринбург. 2004. С. 78–88.

⁵ Абашев В.В. Человек воды. Заметки о мистике Михаила Осоргина // М. Осоргин: художник и журналист. Пермь, 2006. С. 14–25.

раскрывает глубинную связь автора с водной стихией и природой, видя в этой связи истоки неудержимого стремления художника к чистоте.

Другим перспективным направлением в изучении творческого наследия М. Осоргина стало обращение исследователей к литературному контексту, то есть «целому кругу русских писателей, объединённых эпохой, идейными поисками, общностью личной и творческой судеб»¹. Это объясняется необходимостью углубить уже имеющиеся представления о художественных особенностях прозы М. Осоргина и его месте в едином процессе развития литературы и искусства.

В этом ракурсе тексты писателя исследуют С.Я. Фрадкина², Р.В. Комина³, О.В. Курбатова⁴. Они убедительно показывают глубинную связь произведений М. Осоргина с литературной традицией XIX века. В частности, О. Курбатова, анализируя роман «Сивцев Вражек» и обобщая опыт предшественников, обнаруживает в тексте определённое сходство осоргинских принципов изображения «маленького человека» с чеховскими, а принципов создания женских образов – с принципами И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского. Также она отмечает несомненную близость М. Осоргина в его понимании истории и способов её изображения Л.Н. Толстому.

Одно из первых крупных исследований, выполненных в этом русле, принадлежит Л.И. Бронской. В своей монографии «Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья первой половины XX века (И.С. Шмелёв, Б.К. Зайцев, М.А. Осоргин)»⁵ она вписывает «Времена» в жанровую традицию русской автобиографической прозы, то есть обнаруживает целый ряд общих для названных авторов смысловых и

¹ Степанова Н.С. Проблема духовного становления творческой личности в автобиографической прозе первой волны. С. 4.

² Фрадкина С.Я. На перекрёстке традиций («Сивцев Вражек» М. Осоргина и традиции русской классики) // М. Осоргин: Страницы жизни и творчества. Пермь. 1994. С. 13–21.

³ Комина Р. В. Чеховская Россия в произведениях М. Осоргина. // Там же. С.21-27.

⁴ Курбатова О.В. Обзор творчества М.А. Осоргина. Благовещенск, 2009. // http://knowledge.allbest.ru/literature/3c0b65625a2ac68a5c43b89421316d37_0.html

⁵ Бронская Л.И. Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья первой половины XX века (И.С. Шмелёв, Б.К. Зайцев, М.А. Осоргин). Ставрополь, 2001.

формальных признаков. В их числе сближающая писателей русская идея, образ родины, который идеализируется и мифологизируется писателями, и образ героя, окружённого предметным миром, миром подробностей и деталей.

Такое контекстуальное прочтение анализируемых романов позволяет Л.И. Бронской изучать творческую индивидуальность каждого из писателей в её соотнесённости с художественными поисками целой эпохи. Ведь при указанном сходстве каждый из названных авторов, будь то М. Осоргин, Б. Зайцев или И. Шмёлев, оказывается самобытным и непохожим на других. Причём наиболее отчётливо это проявляется в концепции личности, свойственной этим авторам. М. Осоргину, например, в отличие от других писателей этого ряда, по словам Л.И. Бронской, важно показать «человека, который идёт вперёд, оборотясь спиной к будущему, перед его лицом – только его прошлое, которое – по мере продвижения человека вперёд – обладает свойством меняться»¹. В то время как Б. Зайцев пишет о «человеке – вечном скитальце во Вселенной в поисках недостижимой, но столь заманчивой истины»², а И. Шмелёв – о человеке, который стремится найти Бога.

В контексте русской автобиографической прозы тексты М. Осоргина рассматривает и Н.С. Степанова. В своей диссертации «Проблема духовного становления творческой личности в автобиографической прозе первой волны» она привлекает широкий корпус автобиографических текстов: «Жизнь Арсеньева» И.А. Бунина, «Путешествие Глеба» Б.К. Зайцева, «Другие берега» В.В. Набокова, «Времена» М.А. Осоргина, «Богомолье» и «Лето Господне» И.С. Шмелёва. При этом исследователь определяет функции памяти, выявляет основные закономерности в создании и воплощении художественного мира, а также исследует проблему

¹ Бронская Л.И. Указ. соч. С. 199.

² Там же.

соотношения автора и героя¹. Несомненным достоинством названной работы является стремление её автора учесть как общие закономерности литературного процесса и обстоятельства жизни изучаемых писателей, так и индивидуальные, неповторимые особенности личности каждого из них.

Не менее важным и продуктивным представляется изучение творчества М. Осоргина в сопоставлении с каким-то одним писателем современной или предшествующей литературы, потому что оно позволяет исследователю максимально сосредоточиться на индивидуальных особенностях авторского видения мира и его формостроения. Все работы такого плана условно можно разделить на две группы в соответствии с тем литературным материалом, к которому обращаются авторы для сопоставления с произведениями М. Осоргина. Это контекст классической, точнее реалистической, литературы и контекст литературы модернистской.

В первом случае творчество писателя рассматривается в рамках классической, реалистической парадигмы письма. А это значит, творчество М. Осоргина сравнивается с творчеством его предшественников и современников – С.Т. Аксакова, Ф.М. Достоевского, И.С. Шмелёва. По этому пути идут, например, М.С. Анисимова², Е.А. Мужайлова³, О.С. Тарасенко⁴.

Остановимся на работах этих авторов более подробно. М.С. Анисимова убедительно показывает, что общность проблематики, продиктованная сходством социально-политических обстоятельств жизни художников, проявляется в стремлении и И. Шмелёва в «Лете Господнем», и М. Осоргина во «Временах» максимально полно запечатлеть и сохранить в своей памяти образ родного дома. Помимо этого она отмечает общность художественных приёмов и средств, которые используют оба автора для его создания. И

¹ Степанова Н.С. Указ. соч. С. 16.

² Анисимова М.С. Мифологема "дом" и её художественное воплощение в автобиографической прозе первой волны русской эмиграции: на примере романов И.С. Шмелёва "Лето Господне" и М.А. Осоргина "Времена": дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Нижний Новгород, 2007.

³ Мужайлова Е.А. Ф.М. Достоевский и М.А. Осоргин: типология почвенничества: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Уфа, 2008.

⁴ Тарасенко О.С. С.Т. Аксаков и М.А. Осоргин: типология творческих индивидуальностей: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Бирск, 2011.

прежде всего это проявляется в том, что у И. Шмелёва и у М. Осоргина образ дома мифологизируется, то есть «создаётся целостный образ, своеобразная картина мира, нашедшая отражение в мифе»¹. При этом писатели используют характеристики дома, являющиеся константными в традиционной русской культуре («своё» пространство, безопасное, культурное, женское).

Но всё вышесказанное ничуть не умаляет, по мысли М.С. Анисимовой, творческой оригинальности этих авторов и созданных ими текстов. Она обусловлена спецификой шмелёвской и осоргинской концепции памяти. Так, если у И. Шмелёва в основе воспоминания – «впечатления и ощущения, которые когда-то запали в сознание и, "невидимые, хранятся долгие годы в неприкосновенности"», то у М. Осоргина – воображение, которое подбирает «камушки отшлифованных прибором ощущений»². Кроме того, у последнего работа памяти основывается на «взаимодействии двух разновекторных, с одной стороны, с другой – взаимопроникаемых систем», так как, отвечая на многие бытовые или бытийные вопросы, художник «задаёт определённый вектор и тут же меняет его направление»³.

В этом же направлении разворачивает своё диссертационное исследование Е.А. Мужайлова. Опираясь на широкий корпус текстов Ф.М. Достоевского и М.А. Осоргина⁴, она анализирует образную систему в произведениях каждого автора, определяет «степень преемственности между их почвенническими воззрениями»⁵, а также сопоставляет в контексте почвенничества такие произведения, как публицистический очерк «Земля и дети», роман «Игрок» Ф.М. Достоевского и рассказы «Земля», «Игрок» М.А. Осоргина.

¹ Анисимова М.С. Указ. соч. С. 163.

² Там же. С. 166.

³ Там же. С. 151.

⁴ Творческое наследие М. Осоргина в диссертации представлено такими произведениями как «Свидетель истории», «Книга о концах», «Времена», «Письма о незначительном», «В тихом местечке Франции», «Происшествия зелёного мира», «Игрок», «Сивцев Вражек» и др.

⁵ Мужайлова Е.А. Указ. соч. С. 14.

О.С. Тарасенко рассматривает прозу С.Т. Аксакова и М.А. Осоргина в аспекте её жанрового своеобразия, а потому в поле зрения исследователя оказывается, прежде всего, её пространственно-временная организация и образная система. На основании их анализа она делает вывод о типологическом сходстве творческих индивидуальностей писателей, но не забывает при этом подчеркнуть отличительные особенности художественной манеры каждого. М. Осоргина, по мысли исследователя, отличает специфический способ организации повествования. Речь идёт о соединении разновременных событий на ассоциативной основе, что расценивается О.С. Тарасенко как «новая струя в развитии автобиографической прозы, предвосхитившая появление бессюжетных и ассоциативных мемуарных произведений В.П. Катаева, Г.К. Паустовского, В.А. Солоухина»¹.

К другой группе отнесём работы, авторы которых сопоставляют творчество М. Осоргина с творчеством писателей XX века и, прежде всего, И. Бунина. В их числе А.В. Полупанова², которая рассматривает формы выражения авторского сознания в «Жизни Арсеньева» и «Временах». Она указывает на характерное для обоих авторов прямое вовлечение творческого «Я» в систему повествования, а также подробно говорит о типе сознания писателей, воплощенного в субъектных и внесубъектных формах. Кроме того, в работе А.В. Полупановой определяется характер автобиографизма: «открыто декларируемое автобиографическое начало у М. Осоргина, настойчиво подчёркиваемое и многократно обыгрываемое, и "скрытая" автобиографичность у И. Бунина, связанная с авторским стремлением избежать прямых соответствий с фактами личной жизни героя, выразить всечеловеческое содержание и философски обобщить его»³.

Целый ряд работ объединяет интерес их авторов к пространственной организации сопоставляемых текстов. Одна из них – диссертация

¹ Тарасенко О.С. Указ. соч. С. 12-13.

² Полупанова А.В. Формы выражения авторского сознания в автобиографической прозе И. Бунина и М. Осоргина: "Жизнь Арсеньева" – "Времена": дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Уфа, 2002.

³ Там же. С. 156.

«Специфика речевого функционирования категорий "пространство" и "время" в автобиографической прозе: на материале произведений М. Осоргина и И. Бунина»¹ Е.В. Погодиной, которая использует названные категории в качестве «методологического ключа» к прочтению текстов обоих писателей. При этом она обнаруживает не только определённое их сходство (например, ведущую роль оппозиций «Россия – Европа», «прошлое – настоящее»), обусловленное принадлежностью этих авторов к одной жанровой традиции, традиции автобиографической прозы, но и не менее определённые расхождения, свидетельствующие об оригинальности и самобытности осоргинского и бунинского письма. Так, например, специфику художественного пространства в романе М. Осоргина Е.В. Погодина связывает не столько с решительным противопоставлением «своего – чужого» пространства, сколько с монтажностью – «подбором многочисленных разнородных частей в общее полотно»² и калейдоскопичностью смены пространственных указателей.

Назовём здесь также работы О.Г. Жигановой «Специфика хронотопа в романах М.А. Осоргина "Времена" и М.А. Булгакова "Белая гвардия": опыт сопоставительного изучения»³ и Э.С. Дергачёвой «Символика дома в русской прозе 20-х годов XX века (Е. Замятин, М. Булгаков, М. Осоргин)»⁴. Последняя рассматривает в своей статье особенности воплощения образа дома в произведениях указанных авторов, а также то символическое значение, которое вкладывает в это понятие каждый из них.

¹ Погодина Е.В. Специфика речевого функционирования категорий "пространство" и "время" в автобиографической прозе: на материале произведений М. Осоргина и И. Бунина: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Санкт-Петербург, 2002.

² Там же. С. 137.

³ Жиганова О.Г. Специфика хронотопа в романах М.А. Осоргина «Времена» и М.А. Булгакова «Белая гвардия»: опыт сопоставительного изучения // СамГУ. 2010. № 1. С.157–163.

⁴ Дергачева Э.С. Символика дома в русской прозе 20-х годов XX века (Е. Замятин, М. Булгаков, М. Осоргин) // Творческое наследие Евг. Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: в 10 кн. Кн. X. Тамбов. 2000. С. 39–45.

По другому формальному признаку сопоставляет произведения М. Осоргина и М. Булгакова Д.В. Харитонов¹. Исследователя интересуют способы конструирования городского пространства в романах «Времена» и «Белая гвардия». И у того, и у другого писателя оно формируется посредством оппозиций «своё – чужое» и «верх – низ». Однако в тексте М. Осоргина они претерпевают определённую трансформацию: «низ» становится «верхом», а «верх» – «низом». Кроме того, существенные изменения происходят и с оппозицией «своё – чужое». Забегая вперёд, скажем, что мысль об изменениях базовых оппозиций в осоргинской художественной форме представляется нам особенно важной.

Как видим, современные исследователи безошибочно улавливают и убедительно показывают художественные переключки произведений М. Осоргина с произведениями других авторов XX века, причём живущих не только в эмиграции, но и в метрополии. Это позволяет составить более полное и вместе с тем более точное представление и об общих формотворческих тенденциях развития русской литературы первой половины XX столетия, и о частных, свойственных именно осоргинской поэтике принципах и законах создания художественного целого.

По этому пути идёт и В.А. Урвилов. В своей диссертации «Поэтика композиции романов о революции 20-х гг. XX в. ("В тупике" В.В. Вересаева, "Сивцев Вражек" М.А. Осоргина, "Мирская чаша" М.М. Пришвина)»² он объединяет тексты не только по тематическому принципу, как это следует из названия исследования, но и по формальному. При этом основное внимание автор уделяет композиционному строю анализируемых произведений, который рассматривается им как форма выражения специфического авторского сознания. В случае с М. Осоргиным первостепенной, по мнению

¹ Харитонов Д.В. Оппозиции своё/чужое и верх/низ в городском пространстве романов М. Осоргина «Сивцев Вражек», Б. Пастернака «Доктор Живаго» и М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Михаил Осоргин – художник и журналист. Пермь, 2006. С 49–56.

² Урвилов В.А. Поэтика композиции романов о революции 20-х гг. XX в. («В тупике» В.В. Вересаева, «Сивцев Вражек» М.А. Осоргина, «Мирская чаша» М.М. Пришвина): автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Нижний Новгород, 2010.

В.А. Урвилова, оказывается идея «бесконечного круговорота всего сущего», который не является бессмысленным и хаотичным, т.к. «посредством этого движения мир постоянно обновляется» и все части меняющегося мира оказываются связанными друг с другом в единое целое¹.

Особое внимание в числе работ, рассматривающих творчество М. Осоргина в контексте литературы XX века и именно модернистской художественной парадигмы, заслуживают, на наш взгляд, исследования В.В. Абашева «Осоргин и Набоков: вероятность встречи»² и Е.Г. Белоусовой «О художественном ясновидении М. Осоргина и В. Набокова»³, которые представляют стилевой (в случае с В.В. Абашевым уже – языковой) анализ текстов. Учёными последовательно проводится мысль о том, что сходство творческой манеры этих писателей обусловлено единой художественной тенденцией в развитии русской прозы начала XX века и отражает особенности её стилового строя. В подтверждение своей мысли В.В. Абашев приводит ряд перекличек, касающихся не только тематики, мотивов и ситуаций (например, мотивы игры, кукольного театра), но и методов художественного письма. В частности, он отмечает, что метафоры М. Осоргина по своей природе и структуре оказываются очень похожими на набоковские, подобные, по словам учёного, плетению паутины и составлению узора, ибо они подразумевают постоянное добавление и уточнение признака.

Е.Г. Белоусова показывает специфически обусловленный индивидуальными особенностями художественного сознания и мировидения В. Набокова и М. Осоргина характер визуализации прошлого в романах «Времена» и «Другие берега». При этом во внимании исследователя оказывается и сама природа художественного зрения (острого в случае с

¹ Урвилов В.А. Указ. соч. С. 7.

² Абашев В.В. Осоргин и Набоков: вероятность встречи // Михаил Осоргин: жизнь и творчество. Пермь, 1994. С. 28–37.

³ Белоусова Е.Г. О художественном ясновидении М. Осоргина и В. Набокова // Литература в контексте современности: сб. мат. V Междунар. науч.-метод. конф. Челябинск, 2011. С. 70–74.

М. Осоргиным и сверхострого, «бинокулярного» в случае с В. Набоковым), и арсенал живописных средств и приёмов (в том числе цвет и линия), и направленность авторского видения. В отличие от В. Набокова, у М. Осоргина оно не имеет какого-то доминантного вектора, т. е. оказывается «принципиально разнонаправленным и всеохватным, что позволяет художнику передать жизнь во всей её многогранности, сложности и всё-таки целостности»¹.

Существенной особенностью современного изучения творчества М. Осоргина является значительное расширение контекстов, в рамках которых оно рассматривается. Так, помимо собственно литературных связей сегодня активно привлекается и целый ряд внешних контекстов. И прежде всего речь идёт о стремлении исследователей обозначить особенности поэтики писателя на фоне художественных поисков современного ему искусства, в частности кино. В этой связи особо отметим диссертационную работу М.В. Немцева «Стилевые приёмы кинематографа в литературе русского зарубежья первой волны»², где убедительно проводится мысль о том, что именно кино стало новым источником вдохновения для целого ряда художников XX века, в частности В.В. Набокова и Д.С. Мережковского. Автор исследования устанавливает и описывает связи творчества писателей русского зарубежья с кинематографическим искусством на всех возможных уровнях (лексическом, синтаксическом, повествовательном, композиционном, образном и мотивном), уделяя при этом особое внимание внутренним связям, то есть связям, которые касаются сферы поэтики.

Творчество М. Осоргина также рассматривается в контексте киноискусства. Например, художественная форма романа «Сивцев Вражек»

¹ Белоусова Е.Г. О художественном ясновидении М. Осоргина и В. Набокова. С. 72.

² Немцев М.В. Стилевые приёмы кинематографа в литературе русского зарубежья первой волны: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Москва, 2004.

позволила Н.Н. Гашевой¹ и И.В. Савицкой² говорить о кинематографичности этого произведения. Так, подробно анализируя художественную структуру романа, Н.Н. Гашева отмечает использование писателем разных техник монтажа (перекрёстный, параллельно-ассоциативный, межкадровый, контрастный и т.д.) и ряда других приёмов кино, в том числе стоп-кадра, обратной съёмки и др. Кроме того существуют статьи, в которых прослеживается связь творчества писателя с другими видами искусств. Например, В.В. Абашев говорит о мотиве игры и приёмах кукольного театра в произведениях художника, Н. Б. Лапаева выявляет близость мемуарной прозы писателя живописи.

И тем не менее при всей глубине предпринятого анализа и ценности высказанных замечаний об особенностях осоргинской поэтики мы вынуждены констатировать, что на сегодняшний день крайне мало работ, посвящённых именно «Временам». К тому же исследования предшественников в области поэтики М. Осоргина по преимуществу носят характер отдельных, хотя и весьма точных, а потому ценных замечаний о специфике тех или иных сторон творимой писателем формы. Наконец, творчество М. Осоргина в целом и его роман в частности, как правило, рассматривают либо в рамках реалистической художественной парадигмы, либо парадигмы модернистского искусства и литературы, что значительно упрощает наши представления о природе осоргинского таланта и месте этого автора в литературном процессе.

Отсюда основная *цель* нашего исследования – раскрыть стилевое своеобразие романа М. Осоргина «Времена» и определить его место в литературном и общекультурном процессе первой половины XX века.

¹ Гашева Н.Н. Кинематографичность прозы М. Осоргина: аспект структурного синтеза на межвидовом уровне // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2005. №2. С. 37–41; Её же. Возникновение смыслового инновационного поля в русской культуре XX века (М. Осоргин и киноязык) // Вестник пермского университета. Российская и зарубежная филология. Вып. 3. 2009. С. 95–99.

² Савицкая И.В. Роль монтажа в организации художественной структуры романа М. Осоргина «Сивцев Вражек» (постановка проблемы) // Проблемы взаимодействия эстетических систем реализма и модернизма. Ульяновск, 1998. С. 24–26.

Для достижения поставленной цели были намечены следующие задачи:

- 1) выявить и обозначить структурное основание стиля М. Осоргина;
- 2) показать художественное своеобразие романа «Времена» на фоне автобиографической прозы русского зарубежья первой половины XX века;
- 3) раскрыть особенности использования живописных и композиционных приёмов М. Осоргиным на фоне стилевых поисков современного ему искусства (живописи и кино).

Методологическую основу диссертации составляют труды В. Жирмунского¹, Ю. Тынянова², Б. Эйхенбаума³, М. Бахтина⁴, Д. Лихачёва⁵, а также исследования А. Соколова⁶, Н. Гея⁷, М. Гиршмана⁸ и В. Эйдиновой⁹, разрабатывающие концепцию стиля как основного художественного закона творчества писателя. Этот закон, претворяясь в авторской поэтике, «образует в ней ряд частных закономерностей и целостно воплощает органичное для художника и отзывающееся в каждом из нас эстетическое содержание»¹⁰.

При этом план стилового выражения понимается учёными как система формальных компонентов, которая включает в себя ритм, язык, интонацию, образную систему, субъектную организацию, композицию и хронотоп. Заметим, что принципиально значимой для нас оказывается также мысль о неразрывной связи стиля и личности писателя. Ещё раз подчеркнём, что практически каждый из ведущих эстетиков и теоретиков литературы (И. Гёте, Г. Гегель, В. Жирмунский, Б. Эйхенбаум, А. Лосев и М. Бахтин) связывает содержательную сторону стиля с эстетической позицией и

¹ Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 15–55.

² Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

³ Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969.

⁴ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

⁵ Лихачёв Д.С. Контрапункт стилей как особенность искусств // Д.С.Лихачёв Очерки по философии художественного творчества. СПб., 1999. С. 74–90.

⁶ Соколов А.Н. Теория стиля. М., 1968.

⁷ Гей Н.К. Художественность литературы. Поэтика. Стил. М., 1975.

⁸ Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. М., 2002.

⁹ Эйдинова В.В. Стил художника: концепция стила в литературной критике 20-х годов. С.14.

¹⁰ Там же С. 12.

художественным видением автора-творца. Ведь стиль художника, по определению И.В. Гёте, в отличие от простого подражания и творческой манеры, «покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей»¹, то есть улавливает и воспроизводит сам «принцип» их «порождения» и напрямую зависит от способностей и усилий пишущего. Солидарность с И.В. Гёте обнаруживает в своих суждениях о природе стиля и один из ярчайших теоретиков литературы XX века Р. Барт: «Стиль – это форма без назначения; его толкает некая сила снизу, а не влечёт к себе известный замысел свыше <...>. Стиль – некий феномен растительного развития, проявления вовне органических свойств личности»². А это значит, что стиль выражает порой такие глубинные смыслы, которые невозможно определить и объяснить логически.

Материалом исследования являются:

- 1) автобиографическое повествование М. Осоргина «Времена», развивающее традицию автобиографической прозы в литературе русского зарубежья первой половины XX века;
- 2) широкий корпус мемуарных, эпистолярных и литературно-критических текстов М. Осоргина;
- 3) автобиографические романы других писателей-эмигрантов («Жизнь Арсеньева» И. Бунина, «Лето Господне» И. Шмелёва, «Путешествие Глеба» Б. Зайцева и др.);
- 4) современные М. Осоргину произведения живописи и кинематографа.

Объект исследования – стиль романа М. Осоргина «Времена».

Предмет исследования – стилевые принципы и стратегии М. Осоргина в их соотнесённости со стилевыми поисками современной писателю литературы (автобиографической прозы русских писателей-эмигрантов) и искусства (живописи и кино).

¹ Гёте И.В. Простое подражание природе, манера, стиль // Гёте И. В. Об искусстве. М., 1975. С. 92–97.

² Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. Антология. М. Екатеринбург, 2001. С. 56–57.

В основе метода исследования лежит комплексный подход к творчеству писателя, сочетающий в себе элементы биографического, культурно-исторического, сравнительно-типологического и структурного анализа.

Научная новизна диссертационного исследования определяется тем, что в нём впервые осуществлён системный, разноаспектный анализ поэтики романа М. Осоргина «Времена», выявлена и обозначена система оппозиций, выступающих в качестве структурного основания стиля писателя и определяющих художественное своеобразие его романа. При этом основные стилевые принципы и стратегии М. Осоргина рассмотрены в контексте реалистической и модернистской стилистических тенденций современного автору искусства (литературы, живописи, кинематографа), что позволяет по-новому взглянуть на место М. Осоргина в литературном процессе первой половины XX века.

Теоретическая значимость работы заключается в определении своеобразия индивидуального стиля М. Осоргина в романе «Времена», в раскрытии художественных особенностей произведения, рассматриваемого в контексте современного писателю искусства.

Практическая ценность исследования видится в возможности использования его материалов и выводов в общих курсах по истории русской литературы XX века, а также при подготовке спецкурсов и спецсеминаров, посвящённых проблемам поэтики и стиля, литературы русского зарубежья и творчества М. Осоргина в частности.

Положения, выносимые на защиту:

1. Обусловленный специфической личностью художника, стиль М. Осоргина основывается на системе оппозиций: «волевое – свободное», «логическое – чувственное», «чистое – нечистое», «закрытое – открытое». Проявляясь в различных аспектах авторской поэтики, они организуют художественное целое романа «Времена», придавая ему оригинальное

звучание и выделяя из общего ряда автобиографических романов писателей-эмигрантов («Жизнь Арсеньева» И. Бунина, «Лето Господне» И. Шмелёва, «Путешествие Глеба» Б. Зайцева и др.).

2. В своей повествовательной стратегии М. Осоргин использует как «внутреннюю», так и «внешнюю» точку зрения, что позволяет передать непосредственную реакцию на происходящее и в то же время обобщить ситуацию, дать ей объективную оценку. Двойной ракурс изображения соответствует антиномичной природе стиля писателя и помогает представить окружающий его мир во всей полноте и разнообразии.

3. Художественное пространство романа строится на традиционных для автобиографического жанра оппозициях «реальное – условное», «Россия – Европа», «своё – чужое». М. Осоргин существенно усложняет данную структуру, уточняя каждый её компонент системой дополнительных антиномий («естественное – искусственное», «открытое – закрытое», «сужение – расширение»). Их взаимодействие придаёт художественной форме писателя внутреннюю подвижность и проявляет специфические свойства осоргинской картины мира – её полярность, разнородность и в то же время целостность.

4. Стремясь передать объективный ход жизни и вместе с тем его непредсказуемость, М. Осоргин совмещает противоположные свойства художественного времени: линейность – нелинейность, цикличность – нецикличность. Восстановлению утраченной связи времён способствует организация времени по принципу «куста», когда из одного события в романе «вырастает» сразу несколько других. Последовательно реализуясь в тексте, он придаёт стилевой форме художника естественный и органичный характер.

5. Для создания пейзажных зарисовок романа Осоргин активно использует средства и приёмы живописи (классической и модернистской), что объясняется визуальным характером его памяти.

6. Динамический характер памяти как непосредственного переживания прошлой жизни раскрывается в композиции романа. Определяющую роль при этом М. Осоргин отводит принципам монтажа и другим кинематографическим приёмам, которые по-разному комбинируются и трансформируются писателем.

Структура работы подчинена её научным цели и задачам. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, приложений, библиографического списка, включающего 184 наименования, и списка иллюстративного материала.

Во введении обосновывается выбор темы, актуальность и новизна исследования, указывается его объект и предмет, освещается степень изученности проблемы, определяются цель и задачи научного поиска, формулируются положения, выносимые на защиту, указывается методология, раскрывается теоретическая и практическая значимость работы.

В первой главе на материале мемуарной, эпистолярной и литературно-критической прозы М. Осоргина устанавливается связь личности писателя и его стиля, а также определяется структурное основание стиля художника.

Во второй главе раскрывается стилевое своеобразие романа М. Осоргина «Времена», который вписывается в традицию автобиографической прозы. Для этого в § 2.1 уточняется содержание термина «автобиографическая проза», определяются её основные признаки – три её «героя» (термин Н.А. Николиной): авторское я, время и память, которые получают специфическое воплощение в тексте М. Осоргина, а именно в повествовательной стратегии автора (§ 2.2), а также в организации художественного времени и пространства, которые стали предметом изучения отдельных параграфов второй главы (§§ 2.3 – 2.4).

В третьей главе рассматриваются особенности пейзажа (§ 3.1) и композиции романа (§ 3.2), демонстрирующие привлечение писателем

приёмов живописи и кинематографа для воплощения своей концепции памяти.

В заключении подводятся основные итоги исследования.

Материалы и результаты диссертационного исследования были апробированы на конференциях: VI Международная научно-практическая конференция студентов и аспирантов «Язык. Культура. Коммуникация» (Челябинск, 2011), международная научная конференция, посвященная 130-летию со дня рождения Б.К. Зайцева «Творчество Б.К. Зайцева и мировая культура» (Орёл, 2011), «Дергачёвские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности» (Екатеринбург, 2011), «Литературный текст XX века: проблемы поэтики» (Челябинск, 2012), VII международная конференция молодых учёных «Актуальные проблемы филологии» (Пермь, 2012), Международная научная заочная конференция «Научные проблемы и исследования по филологии и языкознанию» (Москва, 2013), «Третья Европейская конференции по литературе, филологии и языкознанию. Ассоциация перспективных исследований и высшего образования "Восток-Запад"» (Вена, 2014). Основные положения исследования отражены в двенадцати публикациях, в том числе в трёх статьях в ведущих рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК РФ.

ГЛАВА 1. ОТ ЛИЧНОСТИ ПИСАТЕЛЯ К ЕГО СТИЛЮ

§ 1.1. СЛОЖНОСТЬ И ПРОТИВОРЕЧИВОСТЬ ЛИЧНОСТИ М. ОСОРГИНА

Двигаясь в обозначенном во введении направлении, определим специфическую природу стиля писателя и проследим её проявление в «нехудожественной прозе» М. Осоргина. Воссоздать его «человеческий» портрет нам помогают воспоминания современников автора, которые довольно часто отзывались о писателе как о человеке интеллигентном, душевном и простом. Например, М. Алданов утверждает, что знавшие М. Осоргина люди «признавали его редкие достоинства, его совершенную порядочность, благородство, независимость и бескорыстие»¹. Подобные характеристики находим и в работах современного исследователя творчества М. Осоргина, автора вступительных статей к некоторым изданиям его произведений, О. Ласунского. Считая М. Осоргина «писателем по преимуществу лирического склада», он говорит, что тот «не скрывал своих эстетических симпатий и антипатий, но никому их не навязывая, был чрезвычайно деликатен в своих оценках»².

Справедливость такого восприятия целиком подтверждают суждения самого художника, которые мы обнаруживаем в его «Воспоминаниях»: «Говорю только об этих [героях – Е. М.], в памяти держу многих других, о

¹Алданов М. М.А. Осоргин // Картины октябрьской революции. Исторические портреты. Портреты современников. Загадка Толстого. СПб., 1999. С. 314.

²Ласунский О. Вступительная статья. Осоргин М. Литературные размышления // Вопросы литературы. 1991. нояб.-дек. С. 282.

которых просто стесняюсь упоминать, потому что по мягкости характера обижать никого не хочу»¹.

Но при всей своей простоте М. Осоргин вовсе не производит впечатления натуры примитивной, неглубокой и уж тем более однолинейной. Ведь, как и многие другие авторы рубежа XIX – XX веков, он оказывается личностью крайне противоречивой. Так, с одной стороны, М. Осоргин любил шахматы и, по свидетельству современников, неплохо в них играл, что характеризует его как человека рассудочного склада. Но с другой стороны, писатель не раз выказывал своё презрение к логике, всему, что утверждено разумом, например, к таблице умножения. Весьма отчётливо оно звучит в следующем фрагменте «Писем о незначительном»: «...если что-нибудь завело нас в тупик, то именно слепая и ленивая вера в дважды-два-четыре, в политические и социальные таблицы умножения, напечатанные на внутренней обложке ученических тетрадок»². Причём именно чувственная сторона личности художника оказывается доминантной. Не случайно он уподобляет свои воспоминания картинной галерее, где живописные полотна развешаны в свободном, а не хронологическом порядке. К тому же в представленных на этих полотнах описаниях, по словам самого автора, «нет гравюрной отчётливости, скорее – прозрачные акварели»³. И тут же, переводя живописную метафору в словесный ряд, М. Осоргин пишет: «Вероятно, многое стёрлось и спуталось в памяти, остались *не факты*, а *впечатления*⁴. Конечно, они мне очень дороги»⁵, – подчёркивая тем самым значимость чувственного переживания действительности.

И это далеко не единственное противоречие, определяющее уникальность и неповторимость осоргинской личности. М. Осоргин производит впечатление (в том числе и на читателя) предельно простого,

¹ Осоргин М.А. Воспоминания. Повесть о сестре. Воронеж, 1992. С. 57.

² Осоргин М. Письма о незначительном. 1940-1942. Нью-Йорк, 1952. С. 56.

³ Осоргин М.А. Воспоминания. Повесть о сестре. С. 42.

⁴ Здесь и далее, в том числе и в цитатах, курсивом выделено нами – Е. М.

⁵ Осоргин М.А. Воспоминания. Повесть о сестре. С. 42.

открытого и искреннего человека. Например, З. Шаховская так вспоминала свою первую встречу с художником: «...смущенья я перед ним не почувствовала. Это был какой-то "приятный" человек, держащий себя просто, безо всякой писательской ужимки»¹. Аналогичное суждение об авторе встречаем и у О. Ласунского, который пишет, что тот не скрывал своих общественных взглядов, «наивно полагая, что за убеждения наказывать нельзя»². Да и сам М. Осоргин неоднократно отмечает в своих воспоминаниях и письмах: «Я предпочитаю стеречь те идеалы, которым всю жизнь служил и не могу изменить просто ввиду своего характера. И я не мог бы, как многие совписатели, лицемерными холопскими голосами каяться в несоответствии генеральной линии. Это так противно...»³; «Мне нет смысла скрывать или лгать, потому что говорю я лишь для себя и от себя...»⁴.

В то же время художник принципиально уходит от разговоров о своих личных чувствах и переживаниях: «В своей зрелой жизни я *умышленно пропускаю целую большую область – чувств*, обманчивых или значительных, не раз эту жизнь осложнявших. Она изжита и зачёркнута»⁵. В приведённом выше фрагменте «Вре́мён» возникает странный для мемуарной прозы, но очень характерный для М. Осоргина мотив сокрытия и зачёркивания, обусловленный стремлением художника спрятать свои чувства, сохранить их исключительно в собственной памяти.

В связи с этим нелишним будет обращение к размышлениям М. Осоргина о черновиках, которые проливают дополнительный свет на особенности его мировоззрения. Автор убеждён, что черновики крайне необходимы художнику, но эта неотъемлемая часть его творчества не должна становиться объектом исследования – «копания», «подглядывания в щёлку». «Личность писателя», – заявляет М. Осоргин – «собрание его произведений,

¹ Шаховская З. Отражения // Современное русское зарубежье. М., 1998. С. 393.

² Ласунский О.Г. Крестник Камы // Осоргин М. Мемуарная проза. Пермь. 1992. С. XXI.

³ Осоргин М. Письма к старому другу в Москву // Родина. 1989. №4. С. 73.

⁴ Осоргин М. Письма о незначительном. 1940-1942. С. 189.

⁵ Осоргин М. Времена: Автобиографическое повествование. Романы. М., 1989. С.42. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте в квадратных скобках.

тех, которые он счёл нужным опубликовать. Только этот образ правилен и окончателен. Всё, что могут дать его интимные бумаги, его частные письма, показания свидетелей о его жизни и о его личности, – всё это даст портрет иной, ложный <...>, до которого нам не должно быть никакого дела»¹. Подобные мысли отчётливо обнаруживают стремление автора к определённой закрытости своего «Я», а вместе с тем – к кропотливой работе над словом.

Внимательное и даже трепетное отношение М. Осоргина к слову тоже не осталось незамеченным его современниками. Так, например, русские учителя, которые приезжали в Италию на «образовательные» экскурсии, были совершенно очарованы осоргинскими рассказами о стране и её культуре, а самое главное – тонким умением автора выбрать необходимое для этого слово – умением, сохранившимся, несмотря на длительное отсутствие писателя на Родине.

Ещё убедительней о сверхпристальном внимании М. Осоргина к слову, и особенно слову художественному, свидетельствуют его собственные суждения о творчестве других писателей. Прежде всего, он ценит в нём тщательную «отделку» слова, благодаря которой оно приобретает максимальную точность. Вот, например, как автор пишет об этом в статье «Язык русской литературы»: «...писатель вынужден творить самый язык, сортировать слова, пролагать путь сквозь путаницу и чащу речений...»². В этом плане подлинным образцом и настоящим идеалом был для М. Осоргина А.С. Пушкин, который «не столько писал, сколько черкал, писал заново, опять черкал, вписывал, надписывал, бросал и на новом листе продолжал работу, которая не ладилась»³. Отсюда можно сделать вывод, что труд художника в понимании автора – это всегда кропотливая умственная работа – работа над словом.

¹ Осоргин М. Литературные размышления. С. 306.

² Осоргин М. Язык русской литературы // Русская речь. 1991. № 2. С. 36.

³ Осоргин М. Литературные размышления. С. 283.

Не менее важным для прояснения особенностей личности, а также природы стиля М. Осоргина являются и его упрёки в адрес других писателей, Они тоже обнаруживают вектор творческих устремлений самого художника. Так, Л.Н. Толстой, по его мнению, «грешил галлицизмами», а Н.С. Лескову «вредила манера словотворчества». Ф.И. Тютчев «скуден и неправилен», а Ф.М. Достоевский и вовсе «писатель больной славы», словарь которого «не беден, но это – словарь ограниченной среды и узко очерченной области»¹. К тому же «языковая живопись – в неисчерпаемом богатстве красок – ему [Ф.М. Достоевскому – Е. М.] чужда», поэтому он, заключает автор, – «наше несчастье»². И вновь эти негативные суждения зримо подтверждают наши предположения о сути творческой установки самого М. Осоргина, категорически не принимающего излишнюю резкость или откровенность авторского письма, нагромождение синонимов или местных слов и выражений и т.п.

Воссоздаваемый нами портрет М. Осоргина как человеческого, так и творческий, вряд ли можно считать законченным без учёта ещё одной особенности его «Я», которую О. Ласунский совершенно справедливо характеризует как «стихийный пантеизм, без какой-либо мистической примеси»³. Речь идёт о стойкой осоргинской убеждённости в том, что именно в природе растворена целительная духовная основа бытия. Его любовь, восхищение и увлечённость миром флоры и фауны наглядно отразились в создании как целой книги «Происшествия зелёного мира», так и отдельных ярчайших образов природы – прежде всего, образов реки, моря, леса и гор, которые присутствуют практически в каждом произведении художника. Приведём лишь некоторые фрагменты из них: «В мире прекрасно только вечное – Природа, жизнь многомиллиардных существ, не знающих человеческих нравов и законов, гармония звуков, радуга чистых красок,

¹ Осоргин М. Язык русской литературы. С. 37.

² Там же. С. 36.

³ Ласунский О. В споре с эпохой / Осоргин М.А. Воспоминания. Повесть о сестре. С.8.

свободный полет творческой мысли»¹. «Природа уже изгладила тягость пережитых впечатлений, как умеет делать только она, только её божественная сила»²; «...река должна быть в каждой биографии»³; «о, сколько я нашёл бы слов, чтобы поведать о наших местах, о приволье двух великих рек...»⁴ и т.д.

Всё вышесказанное имеет самое прямое отношение к творчеству М. Осоргина и его самобытному стилю. Всецело преклоняясь перед природой и восхищаясь её творениями, писатель всю свою жизнь (в том числе и творческую) будет стремиться к природной естественности и свободе. И потому, делая последние штрихи к портрету художника, вспомним ещё одно ценное замечание О. Ласунского о личности автора: «Привычка не сливаться с общим потоком, защищать свою свободу от покушений извне, привычка с иронией смотреть вокруг, высмеивая где бы то ни было догматизм и узколобое чванство – эти привычки он не утратил и в новых условиях. М.А. Осоргин так и не "вывернулся наизнанку" (как он сам сказал об одном из соизгнанников), остался самим собой»⁵.

¹ Осоргин М. Письма о незначительном. 1940-1942. С. 201.

² Там же. С. 78.

³ Осоргин М.А. Воспоминания. Повесть о сестре. С. 36.

⁴ Там же. С. 319.

⁵ Ласунский О.Г. Крестник Камы. С. XXIII.

§ 1.2. ОСОБЕННОСТИ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ В МЕМУАРНОЙ, ЭПИСТОЛЯРНОЙ И ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ М. ОСОРГИНА

Воссозданный портрет М. Осоргина чрезвычайно важен для понимания специфики художественной формы автора, его индивидуального стиля, поскольку, как совершенно точно отметил Р. Барт, «специфическая образность, выразительная манера, словарь данного писателя – всё это обусловлено жизнью его тела и его прошлым»¹, то есть индивидуальное сознание художника находит своё прямое отражение в творимой им форме. А это значит, что язык мемуарной и эпистолярной прозы, а также литературно-критических записей, созданных М. Осоргиным в разные годы², позволяет увидеть особенности индивидуального сознания и мировосприятия художника.

Начнём с того, что «нехудожественная проза» автора, несмотря на используемое определение, наглядно демонстрирует его установку на творчество и эстетическую ценность создаваемого текста. Прямым подтверждением сказанному может служить следующий фрагмент из этюда³ «Земля»: «Вот я *округляю* фразы и *подыскиваю* образы покрасивее, потому что в такой условной форме легче выразить мысль не только для других, но и для себя самого; такова сила привычки»⁴. Именно по этой причине газетные заметки и воспоминания М. Осоргина нередко напоминают рассказы, содержащие размышления писателя о личных жизненных проблемах, в

¹ Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. Антология. М., Екатеринбург, 2001. С. 331.

² В нашем исследовании мы будем обращаться к следующим источникам: Осоргин М.А. Московские письма // Михаил Осоргин: Жизнь и творчество: Материалы первых Осоргинских чтений. Пермь, 1994. С. 110–125; Осоргин М.А. Воспоминания. Повесть о сестре. Воронеж, 1992; Осоргин М.А. Мемуарная проза. Пермь. 1992. 285 с.; Осоргин М. Письма о незначительном. 1940-1942. Нью-Йорк, 1952.

³ Именно так определяет О. Ласунский жанр текстов М. Осоргина во вступлении к сборнику «Мемуарная проза». В настоящей работе мы будем придерживаться этого определения.

⁴ Осоргин М. Мемуарная проза. С. 56.

частности, о творческой лаборатории истинного художника. Последние содержатся, например, в «Письмах о незначительном». Автор приходит к выводу, что «для настоящего творчества необходим покой созерцания, углубленность мысли, смена *свободно рождающихся образов, естественный рост быта*; нужна возможность для писателя не слишком дорожить временем для *поиска и подбора* лучших слов для его лучших мыслей, и эти его мысли и его творческие образы должны *выстояться, вылежаться, стать неизбежными* для него самого и убедительными для его читателя»¹.

Как видим, художник выступает за тщательный отбор единственно возможных средств выражения авторской мысли, на что указывают слова «поиск», «подбор», «стать неизбежным». А самое главное, что и в своей собственной мемуарной прозе М. Осоргин руководствуется именно этим правилом. Он стремится быть верным своему чувству и мыслям («И этим заветам никогда я не изменял и не изменю, и если бы хотел, – не мог бы!»²; «Я принадлежу к людям, <...> не стыдящимся чувств и не боящимся кривых усмешек»³), но с не меньшей внимательностью и тщательностью писатель подбирает фразы для воплощения своего замысла. Причём нередко эта кропотливая работа М. Осоргина над словом акцентируется им в самом тексте, о чём свидетельствует следующий фрагмент из «Писем о незначительном», рассказывающий о гражданско-политических настроениях во Франции во время Второй Мировой войны: «Именно в эти последние дни, в дни внезапных неприятностей (я *подбираю* выражения), казалось бы, ничем не заслуженных, <...>»⁴. А вот другой пример из этюда «Сестра»: «Вести о смертях так часто получались в моём земном раю, среди роз, лилий, пальм и кипарисов, что я к ним привык – да *не оскорбит* это слово более чуткие сердца»⁵.

¹ Осоргин М. Письма о незначительном. 1940–1942. С. 12.

² Осоргин М. Мемуарная проза. С. 162.

³ Там же. С. 33

⁴ Осоргин М. Письма о незначительном. 1940–1942. С. 212.

⁵ Осоргин М. Мемуарная проза. С. 112.

Столь пристальное внимание писателя к построению фразы, его настойчивое стремление подобрать необходимое слово позволило В.В. Абашеву очень точно охарактеризовать природу осоргинского слова: исследователь назвал его «чистым»¹. И действительно, в текстах художника достаточно часто встречается определение «чистый» («легче и лучше вспоминается детство, образы его яснее и чище...»²; «нет чистой души»³; «Как забавен кукольный мир! Как *чист* и беззлобен»⁴), а главное, само его слово тяготеет «к бесплотности, к некоему идеалу по-своему понятной чистоты»⁵. Поэтому мы практически не встретим в воспоминаниях и письмах автора подробнейших натуралистических описаний, вычурных или, наоборот, очень резких и грубых выражений, нет там и кричащих определений. Вот несколько весьма характерных примеров, которые в избытке встречаются в тексте осоргинских воспоминаний: «Объединялись в кабачке, где собралась вся вирпазарская знать: человек пятнадцать *полуоборванцев, пресимпатичных* и отлично пивших сливовицу»⁶. Или другой пример из этюда «Про бабушку»: «Бабушка же – это вся наша чудесная история, наша изумительная ещё не написанная книга <...> ни логики в ней нет, ни системы; но хороши слова и смысл их глубок»⁷. Та же тональность сохраняется в более поздних «Письмах о незначительном»: «В маленьком местечке, где все люди на учёте, знаки внимания не ограничиваются словами, а подчёркиваются тарелочкой ягод, пучком салата, яйцами от собственной курочки»⁸. Нетрудно заметить, что благодаря приставке «полу-», уменьшительно-ласкательным суффиксам, а также тому, что слова с отрицательной семантикой обязательно соседствуют у М. Осоргина со словами, несущими в себе положительную оценку предмета,

¹ Абашев В. В. В крепости чистоты. Заметки о слове Михаила Осоргина. С. 82–83.

² Осоргин М. Мемуарная проза. С. 131.

³ Там же. С. 182.

⁴ Там же. С. 237.

⁵ Абашев В.В. В крепости чистоты. Заметки о слове Михаила Осоргина. С. 83.

⁶ Осоргин М.А. Воспоминания. Повесть о сестре. С. 160.

⁷ Там же. С. 255.

⁸ Осоргин М. Письма о незначительном. 1940–1942. С. 212.

речь писателя становится деликатной. Более того, порой она даже вызывает ощущение излишней «приглаженности» и «растушёванности».

Однако наряду с «чистым» словом, явно преобладающим в текстах писателя, в них активно используются слова и выражения, которые открыто выходят за установленные художником эстетические «пределы». А таковыми неизменно оставались для автора личная жизнь, тело, пол, которые В.В. Абашев, развивая свою мысль о природе осоргинского слова, сравнил с речными порогами, проступающими «в течение художественной речи»: «повествование о них разбивается, кружит около них и их обходит»¹. Пример подобного «кружения» находим в этюде «Поэт»: «Порицание и одобрение Африкан Сидорыч выражал одним словом, только с разными окончаниями. Слово это начиналось на букву "г", а кончалось на "няк" (порицание) или на "нячок" (одобрение)»², – где писатель лишь указывает на слово, выходящее за рамки дозволенного, но не называет его.

Подобные намёки и указания на эстетические «пороги» могут реализовываться в текстах писателя благодаря словам с семантикой грязного и неприличного: «...пахнет и лоделаваном, и мятной настойкой, и *нечистым* человеком»³; «...его убеждают, что "политика чувств" должна уступить политике реальной <...> но он не может избавиться от ощущения себя нравственно униженным, как бы *загрязнённым*»⁴; «оправдание некрасивого, порой и просто *грязного* поведения»⁵; «Отец был либералом и юристом, и слово "жандарм" у нас в доме считалось *неприличным*»⁶.

Однако более значимым и показательным для художественной манеры М. Осоргина является именно «выход» слова за установленные автором пределы. Подтверждением сказанному может служить зарисовка быта самарского джентльмена, которая встречается в этюде «Смерть

¹ Абашев В. В. В крепости чистоты. Заметки о слове Михаила Осоргина. С.79.

² Осоргин М. Мемуарная проза. С.172.

³ Осоргин М.А. Собрание сочинений: В 2 т. Т.2. Старинные рассказы. М., 1999. С. 177.

⁴ Осоргин М. Письма о незначительном. 1940–1942. С. 227.

⁵ Там же. С.262.

⁶ Осоргин М. Мемуарная проза. С.117.

джентльмена»: «Нехотя холодной ложкой он выковыривает в кастрюле пшённую ямку, с отвращением жуёт. Много невымытой посуды. Следы крыс. Яичная скорлупа валяется под столом»¹. Мало того, что в поле зрения писателя здесь оказываются далеко не эстетические явления и предметы (крысы, грязная посуда и пр.), он, ко всему прочему, ещё и не скрывает своего резко отрицательного отношения к изображаемому. В следующей фразе: «Я сначала стеснялся, брал ломтиком и ложечкой, но, на других глядя, внезапно озверел, и скоро мне икра отошнела»², – оно выражается с помощью невероятных для «чистого» слова М. Осоргина сверхэкспрессивных глаголов «озверел» и «отошнела».

Ещё меньше эстетической «чистоты» содержат в себе характеристики и определения, которые автор находит для описания графини: «Тело обвисло до потери женского и вообще человеческого образа, лицо в складках, и, страшное дело, повылезли у графини последние седые волосы, так что образовалась большая плешь»³. И уж совсем невероятным в силу своей предельной телесности и даже физиологичности выглядит фрагмент из этюда «В юности»: «Явившись на урок, он засовывал глубоко в нос большой палец, колупал и, помогая пальцем средним, вынимал шарики, которые сыпал вокруг себя»⁴. Всё это в целом позволяет сделать вывод о том, что устремленность художника к эстетически «чистому» слову сочетается в его воспоминаниях с противоположной тенденцией – к слову «нечистому», то есть предельному в своей эмоциональной окрашенности, не просто раскрывающему, а максимально обнажающему внутреннее состояние автора.

Сам факт существования эстетических «порогов» в сознании художника заставляет его всячески уходить от «недозволенных» описаний и тем, от откровенных подробностей, то есть закрываться от любопытного читателя: «Я не смею вторгаться ни рассказом, ни воображением в личную

¹ Осоргин М.А. Воспоминания. Повесть о сестре. С. 201.

² Там же. С. 69.

³ Осоргин М.А. Собрание сочинений. Т.2. С.178.

⁴ Осоргин М. Мемуарная проза. С. 149.

жизнь Юлии Михайловны»¹, – говорит М. Осоргин. Или «...но *нельзя взять да рассказать* скверное ощущение игрока, промотавшего всё состояние!»²; «Я помню и ещё дни, стократ более тяжёлые дни семьи Зайцевых, о которых *не могу и не смею* писать здесь»³; «В *мягких тонах* не скажешь – *пропускаю*»⁴; «Не беседа, не чувствительная откровенность: только *намёк* на думы, которые в эти дни неотвязны и *трепетны*. Точка»⁵.

Представленные выше фрагменты мемуарной и эпистолярной прозы М. Осоргина дают нам наглядные и разнообразные примеры «закрытого» авторского слова. Это и модальные глаголы «не могу», «не смею», и существительные «намёк», «точка». Последнее выступает как вербальное обозначение последней черты, которую не должен пересекать художник. Как мы видим, писатель трепетно относится к тому, о чём говорит, и ревностно хранит в памяти дорогие сердцу события: «Всё остальное, что можно бы рассказать, *слишком* лично и *слишком* дорого; оно не подлежит бумажному размену»⁶. В связи с этим совершенно неслучайным нам представляется появление в «нехудожественной прозе» слов «тайна», «таинственный», «лабиринт», несущих значение закрытого, недоступного, неявного: «По лицу его я видел, что нечто произошло: весь он был "на цыпочках", таинственный и важный»⁷; «Только чувство, логике не подчинённое, может указывать выход из страшного лабиринта, в который заводит нас мысль»⁸; «...множество интереснейших предметов, которые мы с отцом, тайно ото всех, рассматривали и которые представлялись мне всегда бесценным сокровищем. Теперь всё это вышло на свет, но глаз уже не веселило...»⁹. В последнем примере обнаруживаем важную для понимания специфики

¹ Осоргин М.А. Воспоминания. Повесть о сестре. С. 83.

² Там же. С. 299.

³ Там же. С. 239.

⁴ Там же. С. 234.

⁵ Осоргин М. Письма о незначительном. 1940–1942. С. 214.

⁶ Осоргин М.А. Воспоминания. Повесть о сестре. С. 126.

⁷ Осоргин М. Мемуарная проза. С. 155.

⁸ Осоргин М. Письма о незначительном. 1940–1942. С. 257.

⁹ Осоргин М. Мемуарная проза. С. 126.

творческого мышления М. Осоргина деталь: раскрытие тайны умаляет ценность и прелесть личных, интимных переживаний.

Вместе с тем «Воспоминания» М. Осоргина отличаются удивительной «прозрачностью» авторского слога, умением предельно просто и абсолютно ясно передать свою мысль, независимо от того, на что она направлена. Вот, например, как описывает писатель работу в книжной лавке: «Мой отдел был – старинная книга, самая драгоценная и меньше всего привлекавшая покупателя. Огромные кожаные Четъи-Минеи, издания петровские, как и чужеземные эльзевиры и альдини, шли за щепотку муки. Но какое наслаждение их разбирать, определять, расценивать!»¹. А вот что говорит автор о своём «участии» в «маленькой войне» в Болгарии: «И смиреннько еду на вокзал. Скучно на войне, тянет обратно в мою Италию. Собственно говоря, роль сенсационного корреспондента мне совсем не подходит. Исторические события, исторические фигуры – обо всём этом приятнее читать, чем писать»².

Нетрудно заметить, что восприятие осоргинского текста не требует от читателя особых усилий. Наоборот, складывается ощущение, что мы участвуем в простой и доверительной беседе с художником, который хочет быть услышанным и понятым собеседником. Последнее неустанно подчёркивается автором характерными фразами, например: «...а только говорю откровенно»³, «...но больше, право же, ничего не было»⁴.

Помимо этого открытость художественного сознания М. Осоргина подтверждает активное использование эпитета «ясный», который приобретает в его текстах значение «чёткий», «понятный»: «Образ весны для меня ясен»⁵; «...город потерял ещё одного, поистине замечательного человека, и все это ясно ощутили»⁶; «Легче и лучше вспоминается детство, и

¹ Осоргин М.А. Воспоминания. Повесть о сестре. С. 218.

² Там же. С. 156.

³ Осоргин М. Мемуарная проза. С. 162.

⁴ Там же. С. 185.

⁵ Осоргин М. Письма о незначительном. 1940–1942. С. 78.

⁶ Осоргин М. Мемуарная проза. С. 229.

образы его яснее и чище. <...> не нужно для этого особенных слов, восклицаний, иронии, выгнутых и расцвеченных фраз. Как *просты* и *отчётливы* были его картины...»¹.

Стремление автора сделать свою речь максимально доступной для читателя не менее решительно проявляют и каскады уточняющих конструкций, которые достаточно часто встречаются в письмах и мемуарной прозе М. Осоргина. Они не только позволяют автору изобразить явления с разных сторон, но и дают возможность читателю выбрать наиболее точное определение: «...она же подавала реплики на языке изысканном, изошрённом, старинном, на каком не только говорить, а и писать уже перестали»²; «Войне внешней сопутствует борьба внутренняя, каждодневная, на всех житейских фронтах, в крупном и в малости, в сказанном и написанном слове, в каждом отзыве, отклике, в любом жесте. Мы живём в дни спешных перекрасок и перестраховок, часто корыстных, ещё чаще вызванных испугом, иногда только легкомысленных»³.

Так, само слово писателя выводит нас к пониманию ещё одной принципиальной оппозиции, организующей словесную ткань его воспоминаний – «открытое – закрытое».

Диалектический характер слова (шире – творимой М. Осоргиным художественной формы) зримо проявляет и концепт «природа», имеющий, как отмечалось выше, принципиальное значение в понятийной и ценностной системе писателя. Подчеркнём, что это понятие обрастает целым спектром дополнительных значений. Так, например, природа является для автора и матерью («Любовь к земле, страстная к ней тяга, я бы даже сказал, мистическое ей поклонение, – не к земле-собственности, а к земле-матери – к её дыханию, к произрастающему в ней зерну, к великим тайнам в ней зачатия и к ней возврата, к власти её над нашими душами, к сладости с ней

¹ Осоргин М. Мемуарная проза. С. 131.

² Там же. С. 60.

³ Осоргин М. Письма о незначительном. 1940–1942. С. 246.

соприкосновения, – это действительно осталось во мне на всю жизнь. <...> более священного и возвышающего чувства я не знаю»¹), и учителем («Но кроме гимназии была у нас широкая и многоводная река и почти девственный лес под самым городом – открытая книга природы, всякому доступная... Всё, что нам не договаривали и не умели объяснить, мы читали на страницах этой книги»²), и непревзойдённым Творцом («...все человеческие достижения – не победа над природой, а лишь неуклюжее и очень жалкое подражание её творчеству, потому что комар бесконечно совершеннее самолёта, рыба – подводной лодки, а строительный гений пчелы, муравья, любой семейственной букашки – в человеческой среде равного себе не имеет»³), и тайной («Когда плыли на моей лодочке, смотрели в глубину реки, которая у нас хоть и темна, а не мутна, как на Волге. И там, в глубине, было множество скрытых тайн, жизнь совсем особенная. А над нами было небо, тоже – перевёрнутая бездна, тоже полная жутких тайн»⁴). А самое главное, все эти значения отчётливо тяготеют к двум противоположным смысло- и формообразующим полюсам: открытое, доступное человеческому восприятию и непредсказуемое, неподвластное человеческому разуму, то есть закрытое. В этом плане не менее важным для понимания осоргинского осмысления природы является авторская мысль о том, что она неизменно воплощает собой живое и абсолютно свободное начало: «... в реке порабощённой и приобщённой к цивилизации первыми *вымирают* русалки, за ними водяные лилии, за ними ясность струй. Их *заменяют* моторной лодкой, береговым гранитом и перекидными мостами»⁵. Этот фрагмент из воспоминаний о реках представляется нам особенно показательным для формообразования М. Осоргина и той роли, которую играет в этом процессе авторское слово. Дело в том, что позиция писателя

¹ Осоргин М. Мемуарная проза. С. 45.

² Там же. С. 152.

³ Там же. С. 45–46.

⁴ Там же. С. 154.

⁵ Осоргин М.А. Воспоминания. Повесть о сестре. С.36.

выражается здесь с помощью ряда коррелирующих между собой антиномий: природное, естественное (русалки, лилии) и созданное человеком, искусственное (лодка, мосты), а также подвижное, живое (струи) и застывшее, неживое (гранит).

Эту принципиальную для М. Осоргина мысль о связи природного, естественного и свободного, нерегламентированного наглядно демонстрируют и другие тексты писателя, например, «Письма о незначительном». В них автор со свойственной ему открытостью и прямоотой заявляет, что «естественная любовь тем более ценная, чем менее рассудочная»¹. К тому же слова «свобода», «свободный» встречаются в текстах осоргинских писем столь же часто, как и слова «природа», «природный», «естественный». Воспринимая свободу как высшую ценность, писатель постоянно подчёркивает её особую важность, что можно увидеть, например, в его размышлениях о человеческом счастье, которое содержится в тех же «Письмах о незначительном». По мнению автора, оно заключается «в душевном благородстве, в свободе творческой мысли, в вечном искании, в жути предстояния пропасти познания и бездне нравственных вопросов»².

Весьма характерными и узнаваемыми знаками свободы в текстах М. Осоргина выступают, например, различного рода отступления и отклонения от основной темы. Они в избытке встречаются в его письмах и воспоминаниях: «Заговоривши о студентах, я сильно отклонился от своей основной задачи – описать веселящуюся Москву»³. Или: «Итак – да простят меня за невольное отступление, я постараюсь на будущее время быть корректнее»⁴. Однако присутствие в текстах подобных оговорок обнаруживает также и усилия, которые писатель прикладывает для того, чтобы структурировать свою мысль.

¹ Осоргин М. Письма о незначительном. 1940–1942. С. 262.

² Там же. С. 299.

³ Осоргин М. Московские письма. С. 109.

⁴ Там же. С. 111.

Активную работу автора по воплощению своего творческого замысла, его усилия следовать выбранной линии рассказа максимально проявляет лексический строй осоргинских текстов: «...я *напрягаю* всё своё малое дарование, чтобы сказать о вас лучшими словами, какие *найду* и *сумею* вплести в венок вашей памяти»¹; «...и здесь я *натягиваю* *вожжи* нашей рассказавшейся мысли...»²; «...её *нужно* описать с нежностью»³. Особая роль при этом отводится словам с семантикой строгой организации («я ставлю им общий памятник, скромный и незаметный из *пирамиды* моих нежнейших слов»⁴; «для них есть лишь духовная нищета, неизмеримая смута русской души, которая, как всякая смута, должна быть раз навсегда осуждена, а лучше всего – *подавлена* силой таких-то *параграфов*»⁵) и словам со значением определённости и заданности: «...все люди будут *установленного* роста с *отвешенным* для каждого количеством мозга. Вставая и ложась в *определённые* часы, они будут, выйдя из дому, *маршировать* по *левой* стороне улицы и возвращаться домой по *правой*, будут запивать пивом *считанные* калории, работать под *счёт* *метронома*, спать *поочерёдно* на *правом* и *левом* боку, читать *одобренные* правительством книги, *любить* по потребительским *карточкам*, рожать по *специальным* разрешениям и *во-время* умирать»⁶. Из приведённого выше фрагмента, описывающего «образцовую страну порядка» Германию, нетрудно сделать вывод, что существенную организующую роль играют у М. Осоргина и однородные члены. Последовательно сменяя друг друга, они иллюстрируют основные процессы четко организованной и упорядоченной жизни. Кроме того, по тону этого отрывка становится ясно, что возведённые в абсолют разум и логика для автора совершенно неприемлемы. Он явно отдаёт предпочтение чувству и чувственному способу восприятия жизни.

¹ Осоргин М. Мемуарная проза. С. 70.

² Осоргин М. Письма о незначительном. 1940–1942. С. 125.

³ Там же. С. 184.

⁴ Там же. С. 83.

⁵ Там же. С. 253.

⁶ Там же. С. 298.

Это подтверждает целый ряд других примеров, взятых нами из разных тестов М. Осоргина: «только *чувство, логике не подчинённое*, может указывать выход из страшного лабиринта, в который заводит нас мысль»¹; «мы *посылаем к чорту*² *приказы рассудка* – и способны на неблагоразумие, удивляющее мир, лишь бы то, что мы считаем честью, то есть наше право на внешнюю и внутреннюю независимость, не понесло ущерба, *не преклонилось перед реальным расчётом*»³; «Во всяком случае такую "*нищету духа*" мы предпочитаем *фарисейству "организованного мозга"* и "*уравновешенной совести*", *слишком уравновешенной*, чтобы оставаться в согласии с простотой и безыскусственностью совести народной»⁴; «И никакая скептическая философия, никакой умный космополитизм не заставят меня устыдиться моей чувствительности, потому что руководит мною *любовь*, а она *не подчинена разуму и расчёту*»⁵.

В этом плане исследователи совершенно справедливо называют творческую манеру М. Осоргина импрессионистической⁶, а его прозу – лирической⁷. Вплетая в художественную ткань своего повествования многочисленные детали и подробности, призванные передать не столько сам предмет, сколько те впечатления и ощущения, которые он вызывает, писатель создаёт свой «многоцветный витраж»⁸. Подтверждением сказанному может служить фрагмент из этюда «Земля», где, перебирая комья земли в шкатулке из карельской березы, автор вспоминает о своём детстве, о России, о жизни. При этом свои воспоминания он отождествляет с песчинками земли, которые вдруг «обращаются в многоцветный бисер и загораются светом»⁹. И вот «это уже не тонкая струйка, а искромётный

¹ Осоргин М. Письма о незначительном. 1940–1942. С. 257.

² Здесь и далее в цитатах сохранена авторская орфография.

³ Там же. С. 254.

⁴ Там же.

⁵ Осоргин М. Мемуарная проза. С. 34.

⁶ Ласунский О.Г. Крестник Камы. С. XXVIII.

⁷ Например: Лапаева Н.Б. Образ провинции в художественном мире М.А. Осоргина (На материале мемуарной прозы) // Михаил Осоргин: жизнь и творчество. Пермь, 1994. С. 64–72.

⁸ Абашев В.В. Осоргин и Набоков: вероятность встречи // Там же. С. 32–33.

⁹ Осоргин М. Мемуарная проза. С. 48.

водопад. Потом мне начинает казаться, что перед моими глазами дрожит, и колеблется, и мелькает цветными просветами *золотая сетка*. Она дразнит глаз *причудой* рисунков, *странным переплётом картин и событий*, когда-то поразивших меня и теперь перемешавшихся в памяти *мозаичной неразберихой*. Мне хочется остановить это *бесперывное мельканье*, выхватить из *волшебного букета* несколько самых простеньких цветков и удержать их невредимыми, когда краски опять поблекнут и слинянут»¹.

Своеобразным «оправданием» и объяснением мысли о «витражности» текстов М. Осоргина может служить и его представление о природе памяти, своеобразие которой зримо раскрывает авторское сравнение с «доской, заляпанной событиями»², и особенно с «путями летчика», подобно которым человеческая память «полна провалов»³. Ведь и в том и в другом случае на первый план выходит мысль художника о непредсказуемости логики воспоминаний и творческой логики. Она подкрепляется целым рядом других скрупулёзно фиксируемых М. Осоргиным общих моментов. Один из них – схожие механизмы работы человеческой памяти и творческого сознания: это неизбежные пропуски и избирательность. Например: «...далее уподобим её [память – Е. М.] подержанному костюму: колени просвечивают, на локтях совсем светло. Когда пишешь воспоминания, не слишком много присочиняя и ужасно много пропуская, лучше всего ссылаться на эти недостатки памяти и пропускать некоторые имена»⁴.

Другой – естественный и спокойный характер этих процессов: «...мысль, утомлённая дневными делами и разговорами, ищет спокойного течения, чтобы ни веслами больше не взмахивать, ни руками не править, чтобы сама несла сонная сила реки мимо берегов надёжных, знакомых и крепко памятных»⁵.

¹ Осоргин М. Мемуарная проза. С. 48.

² Осоргин М.А. Воспоминания. Повесть о сестре. С. 37.

³ Там же. С. 193.

⁴ Там же.

⁵ Осоргин М. Мемуарная проза. С. 130.

Развивая тезис о непредсказуемости творческой мысли М. Осоргина, обратимся к композиции его текстов. Отсутствие строгой заданности в их общем построении мы можем наблюдать, например, в этюде «Реки», где вольная «струя свежести, впутавшаяся в волосы и закатившаяся за воротник»¹, побуждает автора к размышлению о реках вообще. Художник стремится показать, что у каждой из них своё лицо. Его пристальный взгляд сначала скользит по европейским «юмористическим» рекам («Темза – от поверхности до дна англичанка, солидная, практичная, хорошо одетая, тяжеловатая <...> Сена – образец легкомыслия и малой опрятности, и это, главным образом, от её свободолюбия <...> Она ручеёк, но не прочь казаться стихией. Шпре – не река, а недоразумение, никто никогда её не видел, хотя берлинцы слыхали её название»²), а затем смещается на российское речное богатство, поражающее своим простором и свободой: «И тут память рисует правый – гористый и левый – луговой берег, перекаты, затоны, голубые и зелёные дали»³; «Только большая река даёт понятие о настоящей свободе и просторе, какого никогда не даст море...»⁴).

Помимо этого, в преисполненном любовью к родной природе этюде «Реки» мы найдём описание водных глубин, прибрежного животного и растительного миров. Так, отдельными яркими мазками М. Осоргин раскрывает читателю сущностное значение рек во всеобщей жизни.

Этот этюд важен и для понимания специфической природы стиля М. Осоргина. Ведь именно образ реки становится, на наш взгляд, метафорическим её выражением. Справедливость этой мысли подтверждает образ строки, которая в «Письмах о незначительном» уподобляется автором образу речной волны: *«ряды строк, как будто набегающих на чистое пространство бумаги, а в действительности всё время отступающих вдаль, в прочитанное, в бывшее, в случившееся; мысль исчерпана, впереди ничего, а*

¹ Осоргин М.А. Воспоминания. Повесть о сестре. С. 31.

² Там же.

³ Там же. С. 33.

⁴ Там же. С. 34.

чернильный червячок всё-таки продолжает виться, завоёвывая пространство и оставаясь на месте»¹. Однако ещё более значимым в интересующем нас плане оказывается другой фрагмент писем, где указанная метафора не только реализуется, но и предельно расширяется, включая в отношения тождества природу, творчество и даже жизнь. А самое главное, именно в этих строках М. Осоргин раскрывает суть своего стилевого мышления и обозначает доминантные свойства своей поэтики – динамизм, свободу, непредсказуемость и в то же время строгую выверенность и упорядоченность формы в соответствии с авторским замыслом: «Как валы потревоженной пароходом воды, уходящие в спокойствие дали, как *сжимающиеся в ровные грядки строки письма*, – так и вся наша жизнь, с её взрывами, провалами, кипеньем, уходит в спокойствие перебродившего и уже невозмутимого более бытия, в область памяти, в отработанное «было», не нуждающееся в оценках...»².

Яркой иллюстрацией сказанному выше может служить ещё один фрагмент из «Писем о незначительном», включающий в себя размышления писателя о смысле жизни. При этом авторская мысль свободно «перетекает» от событий во Франции к событиям в России, из настоящего времени в прошлое: «Местечко, где я живу, было в прошлом году фронтом, и в такой-то день над крышами его домов летали снаряды. На время боя люди *попрятались*, одни убежали в ближний лесок, другие заперлись в дальних комнатах, казавшихся им более безопасными. Ни то, ни другое, в сущности, не могло спасти, но эти движения инстинктивны, и я сам видел, как в другом месте, под Парижем, от налёта вражеских бомбовозов *прятались* под стеклянный навес вокзала или, не найдя там места, раскрывали над головой дождевой зонтик. <...> На дворе играют дети, по улице провозят открытые чаны, выше краёв наполненные виноградом, маятник часов отбивает шаги, рядом со мной никто не думает о том, что на скрещении двух улиц, *Моховой*

¹ Осоргин М. Письма о незначительном. 1940–1942. С. 204.

² Там же.

и *Большой Никитской*, германский поручик может, печатая шаг, войти в старое здание университета, где в круглом зале я слушал лекции по международному праву. Конечно, они *ограбят и вывезут*, как *сделали повсюду*, ценности наших музеев, библиотек, церковных ризниц, заберут всякий *металл*, который можно перелить в орудия убийства; и сделают это с той же простотой, с какой в *Париже* *взяли мой архив* и мою библиотеку, прихватив, кстати, ложки, ножи, вилки, бронзу, часы, не побрезговав и алюминием кастрюль. Царь-Колокол и Царь-Пушка дадут не мало нужного *металла* для пушек более современных»¹.

Как видим, ощущение своевольного и непредсказуемого «вихря событий» создаётся здесь прежде всего благодаря игре писателя со временем и пространством. Целенаправленный повтор ключевых событий, ситуаций и слов («попрятались», «прятались», «ограбят и вывезут», «заберут», «взяли») проявляет внутреннюю логику авторской конструкции и помогает читателю не затеряться в этом вихре. И это существенно отличает тексты М. Осоргина от текстов А. Белого, в которых, по словам Н.А. Бердяева, тоже значительную роль играет вихревое движение, то есть «кружение слов и созвучий». Ведь в этом вихре словосочетаний «распыляется бытие, сметаются все грани», «даётся нарастание жизненной и космической напряжённости, влекущей к катастрофе»².

Иными словами, в отличие от А. Белого, который «расплавляет и распыляет кристаллы слов, твёрдые формы слова, казавшиеся вечными...»³, творческая свобода М. Осоргина совсем не разрушительна. В этой связи крайне важным представляется суждение М. Осоргина о том, что «жизнь строится из повседневных кусочков, которые *лепятся друг к другу и один на другой*, без лишнего шума и ненужной суеты»⁴, то есть не опровергая, а дополняя и проясняя друг друга. Именно так, из множества эмоционально

¹ Осоргин М. Письма о незначительном. 1940–1942. С. 264–265.

² Бердяев Н.А. Кризис искусства. (Репринтное издание). М., 1990. С. 17–18.

³ Там же. С. 18.

⁴ Осоргин М. Письма о незначительном. 1940–1942. С. 1.

окрашенных фрагментов, оказавшихся вдруг рядом, он и строит свои тексты. Например: «А вот лето – его образы для меня *спутаны обилием чужих картин*. К *прохладе* только в верхушках раскалённого леса, к волнам тончайшей смолы, к этому хвойному *богатству* и *счастью* *примешивается* в памяти *отравленный* воздух европейских столиц, так много раз сменявших одна другую: Рим, летом пахнувший пригорелым маслом, Париж – варёным асфальтом, Лондон – копчёной кожей, Берлин – капустной сигарой, столицы Скандинавии – свежей рыбой, столицы Балкан – жареным поросёнком и базаром. Российские поля золотой ржи, французские виноградники, болгарские долины роз, норвежские фьорды, итальянские апельсиновые сады, лондонские парки, затоптанный Булонский лес, серые оливы средиземного побережья, каштановые кудри Тосканы, голые скалы Черногорья, – всё это, как будто под одним, но всюду разным горячим летним солнцем *спуталось в памяти и слепит своим калейдоскопом*»¹. При этом нельзя не заметить, что пространные ряды однородных членов, которые целенаправленно выстраивает писатель, и в том, и в другом случаях помогают ему реализовать принципиально важную для творческого сознания этого автора идею добавления и уточнения, а вместе с тем – специфического строения текста, которое В.В. Абашев метко назвал «плетением паутины»². Именно оно позволяет говорить об определенной, строгой последовательности появления тех образов, которые возникают на страницах осоргинских текстов. А это значит, что соотношение рационального, логического, организующего и чувственного, непредсказуемого начал в творчестве писателя оказывается гораздо сложнее, чем это может показаться на первый взгляд.

Данный вывод получает прямое подтверждение в одном из писем М. Осоргина, который заявляет: «*Почтительный поклон логике – и уход в себя, в музыку и живопись чувствований, имеющих свои законы*»³. Нетрудно

¹ Осоргин М. Письма о незначительном. 1940–1942. С. 78.

² Абашев В.В. Осоргин и Набоков: вероятность встречи. С. 32-33.

³ Осоргин М. Письма о незначительном. 1940–1942. С. 260.

заметить, что явное и резкое противопоставление чувственного и рационального последовательно сменяется у автора осознанием их неразрывной диалектической связи. Отсюда и «почтительный поклон», а самое главное – соединение двух противоположных понятий («чувство» и «закон») в конце фразы, то есть в сильной позиции текста. Так мы выходим к пониманию ещё одной принципиально важной для формотворчества М. Осоргина смысловой и структурной оппозиции – «чувственное–рациональное», которая коррелирует с рассмотренными выше оппозициями «свободное, то есть непредсказуемое – волевое, то есть заданное», «открытое–закрытое» и «нечистое–чистое».

Остановимся на этой связи подробнее. «Чистое» слово предполагает наличие не только некоего идеала, к которому стремится художник в использовании языковых средств, но и неких ограничений в их отборе, а значит, и наличие запретов. Это позволяет говорить об определённой закрытости художественного сознания М. Осоргина. Ведь он старательно обходит «пороги» своего молчания. Вместе с тем мы видим, как решительно проникает в тексты писателя «нечистое» слово. Ведь именно оно позволяет М. Осоргину наиболее адекватно выразить страстное переживание изображаемой действительности, дать ей точную оценку, то есть максимально проявить своё «Я». Открытость авторского сознания в случае с М. Осоргиным неразрывно связана с ещё одной творческой установкой писателя – его стремлением к свободе. Однако её воплощение требует от художника соблюдения целого ряда дополнительных правил, им же установленных и призванных упорядочить процесс воспоминания (= творчества). Всё это проявляет диалектическое соотношение логического и чувственного начал в формотворчестве писателя. Ведь первое возникает вследствие волевого усилия автора быть доступным и понятным своему читателю, а второе – в результате свободной работы его творческой памяти.

Подводя итог всему сказанному выше, ещё раз отметим, что воссозданный нами человеческий портрет М. Осоргина позволяет сделать вывод о необычайно сложной и противоречивой личности художника, в которой удивительным образом совмещаются чувственное и рациональное восприятие действительности, искренность, душевная открытость и вместе с тем определённая закрытость, проявляющаяся в стремлении писателя избежать нежелательных тем и вещей. Кроме того, автор предстаёт человеком, тонко чувствующим русский язык и прекрасно им владеющим, а также пантеистом, видящим в природе источник духовной энергии. И все эти особенности личности М. Осоргина находят своё подтверждение в его слове, наблюдение за которым и приводит нас к пониманию особенностей его стилевой структуры. Она складывается в результате взаимодействия ряда базовых для формотворчества этого автора оппозиций: «волевое – свободное» (то есть направляющее и определяющее – непредсказуемое), «логическое – чувственное», «чистое – нечистое», «закрытое – открытое». Эти антиномии неразрывно связаны между собой: каждая последующая дополняет и уточняет предыдущую.

Всё это, с одной стороны, придаёт стилевой форме М. Осоргина классическую ясность и простоту, а с другой – внутреннюю подвижность, препятствующую превращению художественных конструкций этого автора в мёртвую безжизненную схему.

ГЛАВА 2. «ВРЕМЕНА» М. ОСОРГИНА В КОНТЕКСТЕ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

§ 2.1. ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ

Отечественная литература первой половины XX века отмечена особым всплеском интереса к автобиографической форме. По словам Б. Аверина, она «буквально "заболевает" автобиографизмом»¹. И действительно, в указанный период происходит новый виток в развитии автобиографической прозы. Во-первых, об этом говорит количество создаваемых русскими писателями текстов: А. Белый «Котик Летаев» (1914–1915 гг.), М. Горький «Детство» (1913–1914 гг.), «В людях» (1915–1916 гг.), «Мои университеты» (1922 г.), В. Короленко «История моего современника» (1922 г.), А. Толстой «Детство Никиты» (1922 г.), О. Мандельштам «Шум времени» (1925 г.), А. Ремизов «Взвихренная Русь» (1927 г.), А. Куприн «Юнкера» (1928–1932 г.), Б. Пастернак «Охранная грамота» (1931 г.), Г. Газданов «Вечер у Клэр» (1930 г.), И. Бунин «Жизнь Арсеньева» (1927(9)–1933 гг.), М. Осоргин «Времена» (1938 г.), И. Шмелёв «Богомолье» (1931 г.), «Лето Господне» (1927–1948 гг.), Б. Зайцев «Путешествие Глеба» (1937–1952 гг.), В. Набоков «Другие берега» (1954 г.) и др. Названные авторы ориентировались на традицию, сложившуюся и закрепившуюся в литературе предшествующего столетия. Это произведения, созданные в середине 50-х – начале 60-х годов XIX века: «Детство. Отрочество. Юность» Л.Н. Толстого (1850–1857), «Детские годы Багрова-внука» С.Т. Аксакова (1857), «Былое и думы» А.И. Герцена (1855–1868), «Мои

¹ Аверин Б. Указ. соч. С. 16.

литературные и нравственные скитальчества» Ап. Григорьева (1862) и др. А также произведения, написанные в конце 80-х – начале 90-х годов XIX века: «Пошехонская старина» М.Е. Салтыкова-Щедрина (1887-1889), «Детство Тёмы» Н.Г. Гарина-Михайловского (1892).

Во-вторых, несомненным свидетельством активного развития автобиографической прозы становится её жанровое своеобразие: автобиографические повести, романы, дилогии, трилогии, тетралогии. Причём к этим жанровым формам обращаются и писатели метрополии, и эмигранты – представители как старшего поколения, так и младшего.

Главной причиной столь повышенного интереса к этой литературной форме является коренной перелом в жизни всей страны и судьбе отдельных людей, произошедший в начале XX столетия. Мы имеем в виду социальные потрясения, вызванные вихрем русских революций 1905–1917 годов. Но ситуация последующего десятилетия, особенно рубежа 1920–1930-х годов была не менее драматичной. Уже во всей своей силе показала себя диктатура пролетариата, надвигается страшная эпоха сталинского террора. Как следствие, остро ощущается «умаление» ценности всего «отдельного», «единичного», в том числе значимости индивидуального сознания и индивидуальной жизни. Не случайно ещё в 1922 году, удивительным образом предчувствуя надвигающиеся события, О. Мандельштам пишет статью «Конец романа»¹, где говорит о том, что роман не возможен в условиях, когда человек, его личность, его частная жизнь ничего не значат. А ещё раньше и с большей убедительностью, в силу художественной формы её воплощения, эта мысль звучит в романе Е. Замятина «Мы», демонстрирующем стремление власти превратить отдельную личность в безликое «мы». Осознание катастрофичности своего времени, а самое

¹ Мандельштам О. Конец романа // Мандельштам О. Слово и культура: статьи. М., 1987. С. 72-75.

главное – своей «выброшенности в социальную пустоту, в одиночество, безнадежность»¹ заставляет многих писателей эмигрировать.

Эти внешние и внутренние обстоятельства, это «повышенное экзистенциальное беспокойство», как справедливо замечает Е.Г. Белоусова, заставляет отечественную литературу тех лет «активно сопротивляться "расчеловечиванию" мира», причём сопротивляться самой формой². Речь идёт о том, что наиболее чуткие к своему времени художники начинают активно разрабатывать стилевые и жанровые формы, подчёркивающие ценность индивидуального сознания, раскрывающие специфическое, присущее именно этому автору видение мира. Одной из таких форм и является автобиографический роман.

Естественно, что обозначенное выше стремление с наибольшей силой проявилось у художников-эмигрантов, особенно старшего поколения, ведь фактически вся их жизнь осталась в прошлом. Не случайно именно в культурном сознании «первой волны» эмиграции происходит актуализация темы Эдема, или «утраченного рая». Л. Бронская обнаруживает её в романе И. Шмелёва «Лето Господне» и тетралогии Б. Зайцева «Путешествие Глеба»³. В. Ерофеев считает данную тему центральной в творчестве В. Набокова, в том числе и в романе «Другие берега»⁴. Таким образом, именно воспоминания позволили этим авторам выразить самые главные, определяющие подлинную суть их нынешнего бытия мысли.

И конечно, не нужно забывать, что писатели-эмигранты не испытывали на себе того идеологического пресса, который ощущали писатели в советской России. И это ещё одна причина, объясняющая интенсивное развитие автобиографической прозы именно в литературе русского зарубежья.

¹ См. подробнее: Семёнова С.Г. Экзистенциальное сознание в прозе русского зарубежья // Семёнова С.Г. Русская поэзия и проза 1920 – 1930-х годов. Поэтика – Видение мира – Философия. М., 2001. С. 507.

² См.: Белоусова Е.Г. Стилиевая интенсификация в русской прозе рубежа 1920 – 1930-х годов. С. 33.

³ Бронская Л.И. Указ. соч. С. 71.

⁴ Ерофеев В.В. Русская проза Владимира Набокова // Набоков В., Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. М., 1990. С. 3-32.

Проблемы автобиографической прозы активно изучаются учёными, в частности в трудах Л. Гинзбург, А. Тартаковского, Н. Николиной и др. Опираясь на них, рассмотрим явление автобиографической прозы в свете её специфических черт и структурных особенностей. Начнём с того, что в современном отечественном литературоведении не существует чётких границ между понятиями «мемуарная» и «автобиографическая» проза. Более того, нередко их просто объединяют (Л. Бронская, например, в своей монографии говорит о мемуарно-автобиографической прозе¹) или используют как синонимы. Последнее можно увидеть, в частности, в статье К. Мочульского «Кризис воображения»² или книге Б. Аверина «Дар Мнемозины (романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции)».

И действительно, у мемуарной и автобиографической прозы много общего: фактографичность, ретроспективность, непосредственность авторских суждений. Не случайно Л. Гинзбург справедливо относит и мемуарную, и автобиографическую прозу к прозе документальной³. И тем не менее между этими формами существуют принципиальные отличия, которые говорят о невозможности их полного отождествления.

Так, например, автобиографическую прозу ни в коем случае не следует приравнивать к документальной прозе и прежде всего в силу специфического соотношения в ней достоверности и вымысла, как утверждают в своих работах В. Мильчина⁴, Н. Николина⁵, Э. Абуталиева⁶. Речь идёт о том, что, с одной стороны, в автобиографической прозе, как и в документальной, важнейшей оказывается «установка на подлинность, достоверность, которая

¹ Бронская Л.И. Указ. соч.

² Мочульский К.В. Кризис воображения (Роман и биография) // Критика русского зарубежья: в 2ч. Ч.2. М., 2002. С.21-27.

³ Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1971. С. 10.

⁴ Мильчина В.А. Автобиография // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М., 1987. С.12.

⁵ Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы. М., 2002.

⁶ Абуталиева Э. Содержательные и структурные доминанты автобиографического романа в русском зарубежье 20-х–50-х годов XX века // Русский роман XX века: Духовный мир и поэтика жанра. Саратов, 2001. С. 79.

внутренне организует текст, становится его структурным и содержательным принципом»¹. Ведь автор стремится воссоздать свою жизнь во всех её деталях и подробностях. Но с другой стороны, реализуя свою творческую задачу, пишущий нередко прибегает к вымыслу, он «дописывает» и «переписывает» свою жизнь, делая её логичнее и художественнее. Подтверждение этой мысли находим у М. Бахтина, который понимал под «биографией и автобиографией (жизнеописанием) ту ближайшую трансгredientную форму, в которой я могу объективировать себя самого и свою жизнь художественно»². Причём в литературе XX века роль вымысла особо значима. Достаточно, например, вспомнить, что И. Бунин отказался признать «Жизнь Арсеньева» автобиографическим романом. А вот Б. Зайцев, напротив, писал, что в основе «Путешествия Глеба» лежит «история одной жизни, наполовину автобиографическая – со всеми преимуществами и трудностями жанра»³. Однако и в том, и в другом случае писатель тщательно отбирает и перестраивает факты в соответствии с художественным замыслом.

Именно эта авторская «работа» становится объектом изучения А.В. Ярковой, которая проводит убедительные параллели биографического и художественного в тетралогии «Путешествие Глеба» Б. Зайцева⁴. В частности, исследователь сопоставляет события, произошедшие с писателем в действительности, и их описание в произведении (например, охота, многочисленные переезды и поездки героя, его увлечения и пр.).

Ощущение достоверности привносит в автобиографическое произведение множество деталей, создающих узнаваемый образ времени и позволяющих почувствовать его «дух». Как следствие, важную роль в текстах этого типа играет вещный мир и такие его характеристики, как цвет,

¹ Абуталиева Э. Указ. соч.

² Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб. 2000. С. 171.

³ Зайцев Б. К. О себе // Зайцев Б.К. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. М., 1999. С. 53.

⁴ Яркова А.В. Тетралогия Б.К. Зайцева «Путешествие Глеба» в контексте русской автобиографической прозы: к вопросу о жанровой специфике произведения // Жанры в историко-литературном процессе. Сб.ст. Вып.2. СПб., 2003. С. 95–100.

запах, вкус, звук, передающие особенности восприятия окружающего мира автором. Именно этим приметам-маркерам автобиографической прозы уделяет пристальное внимание Н.А. Николина, рассматривающая широкий корпус текстов интересующей нас жанровой формы. Исследователь также отмечает особую частотность, а значит и смысловую значимость, конструкций типа: «я помню...», «я слышу...», «я вижу...» и т.д. Нередко они становятся своеобразным рефреном автобиографического произведения.

Другое отличие, подтверждающее мысль о невозможности смешения таких литературных форм, как автобиографическая проза и мемуарная проза, заключается в принципиальном несовпадении субъекта и основного объекта описания в первой, на что указывает В. Мильчина. Дело в том, что мемуарная проза прежде всего нацелена на передачу воспоминаний автора о внешнем мире и других людях, а автобиографическая проза предполагает сосредоточенность писателя преимущественно на самом себе, на становлении собственной души¹.

Подтверждение сказанному мы находим и в работе другого исследователя русской мемуарной прозы А. Тартаковского, который в частности утверждает, что в мемуарах «всегда присутствует факт исторического самосознания и осознания автором текста своей роли в истории»². А это значит, что событие для мемуарной прозы оказывается важнее, чем переживания личности. В автобиографической же прозе всё наоборот, то есть главным в ней оказывается именно самопознание и рефлексия творческого субъекта.

Приведённые аргументы доказывают мысль о невозможности отождествления автобиографической и мемуарной прозы и в то же время говорят об определённой связи между этими понятиями и стоящими за ними литературными явлениями. Однако характер их взаимоотношений тоже оценивается учёными по-разному. Г. Романова, например, рассматривает

¹ Мильчина В.А. Автобиография. С. 12.

² Тартаковский А.Г. О мемуарной прозе // Вопросы литературы. 1999. №1. С. 35–55.

мемуарную прозу как разновидность автобиографической, то есть автобиографическая проза, с точки зрения исследователя, включает в себя прозу мемуарную¹. А названный выше А. Тартаковский придерживается противоположной точки зрения, отмечая, что автобиографические жизнеописания составляют «стержень, показатель зрелости любой мемуарной культуры»². Иными словами, по мнению исследователя, мемуаристика оказывается шире автобиографической прозы, так как предполагает более широкий охват проблем, тем и событий. Именно эта позиция представляется нам наиболее убедительной и аргументированной. В её пользу свидетельствуют отличительные черты автобиографической прозы – соотношение достоверности и вымысла, принципиальная сосредоточенность писателя на себе, – выделяющие её из общего потока мемуарной прозы, корпус текстов которой оказывается ещё более представительным (но это уже тема другого исследования).

Уточнив границы и смысловое наполнение термина «автобиографическая проза», остановимся подробнее на её специфической природе. В современном отечественном литературоведении существуют различные подходы к определению отличительных черт этого жанрового образования.

Л.И. Бронская в исследовании «Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья первой половины XX века (И.С. Шмелёв, Б.К. Зайцев, М.А. Осоргин)» выстраивает свою теорию, отталкиваясь от специфики жанрового содержания изучаемых текстов. Исследователь развивает идею М.М. Бахтина о двух типах биографического ценностного сознания и оформления жизни в зависимости от амплитуды биографического мира («широты осмысливающего ценностного контекста») и характера «авторитетной дружности», которые образуют авантюрно-

¹ Романова Г.И. Автобиография // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Глав. ред. и состав. А.Н. Николюкин. М., 2001. С. 16–17.

² Тартаковский А.Г. О мемуарной прозе. С.47.

героический и социально-бытовой типы биографии¹. Л.И. Бронская пишет, что в литературе XX века происходит объединение обозначенных способов отражения биографического ценностного сознания, в результате чего образуется новая модель автобиографического повествования, в которой следует говорить о доминировании как особенностей авантюрно-героического типа («Окаянные дни» И.А. Бунина, «Солнце мёртвых» И.С. Шмелёва), так и особенностей социально-бытового типа («Путешествие Глеба» Б.К. Зайцева, «Детство Никиты» А.Н. Толстого). При этом существуют тексты, в которых максимально полно представлены оба варианта – это полуавтобиографический роман «Сивцев Вражек» М.А. Осоргина, «Взвихренная Русь» А.М. Ремизова².

При этом исследователь отмечает, что в XX столетии к двум компонентам, определяющим принципы реализации жанра (а это автор и герой в их эмоционально-интеллектуальной деятельности) присоединяется третий компонент – история. Более того, именно история, а точнее историческое самосознание личности, становится, по мысли Л.И. Бронской, «коренным жанрообразующим признаком» мемуаристики³.

Своё понимание жанровой специфики автобиографической прозы Л.И. Бронская раскрывает на материале романов «Лето Господне» И. Шмелёва, «Путешествие Глеба» Б. Зайцева, «Времена» М. Осоргина. Она называет целый ряд факторов (социальных, исторических, нравственно-психологических), сформировавших те особенности мировидения, которые, с одной стороны, сближают этих авторов по духу, а с другой – отличают их друг от друга. Например, именно политические и философские взгляды анализируемых авторов определили их концепции личности⁴.

Иной принцип в определении специфики автобиографической прозы находим в книге Б. Аверина «Дар Мнемозины (романы В. Набокова в

¹ Бронская Л.И. Указ. соч. С.30.

² Там же. С. 34.

³ Там же. С. 33-34.

⁴ Об этом подробнее говорилось во введении настоящей работы.

контексте русской автобиографической традиции)». Он выделяет две традиции бытования текстов этого жанра в русской литературе, причём основным критерием их различия оказывается для исследователя тип воспоминания.

Так, произведения, принадлежащие к первой традиции, содержат «экстракт жизни мемуариста, часто зависящий от той концепции жизненного пути, которая сложилась у автора в момент написания». Именно она «помогает мемуаристу пробиться к глубинному, стёртому слою, вспомнить такие эпизоды, которые, казалось, были забыты навсегда»¹. Подтверждение своей мысли Б. Аверин находит в романе «Детские годы Багрова-внука» С.Т. Аксакова, который стремится продемонстрировать, с какой силой воздействуют на него самого и на людей, его окружающих, устои русской жизни. При этом писатель показывает их «благодетельное влияние на всех без изъятия, невзирая на разность характеров, личностей, положений»².

Развивая свою мысль далее, Б. Аверин говорит, что главной задачей автобиографических текстов В. Короленко «История моего современника» и А.И. Герцена «Былое и думы» становится желание связать свою биографию, своеобразие своего личного «Я» с историческими закономерностями, или «веяниями времени». Л.Н. Толстой в трилогии «Детство. Отрочество. Юность» ставит задачу «понять и описать законы становления личности и, разделив развитие человека на отдельные этапы (эпохи), точно сформулировать специфические особенности каждого из них»³. А М. Горький в романах «Детство», «В людях», «Мои университеты» решает вопрос о человеке и среде. И во всех обозначенных выше автобиографических произведениях память представлена как *результат воспоминания*, поскольку читатель видит оформленную писателем концепцию собственной жизни.

¹ Аверин Б. Указ. соч. С. 16.

² Там же. С. 19.

³ Там же. С. 24.

Совершенно иной тип воспоминаний лежит в основе второй традиции бытования автобиографических произведений в русской литературе. В них память значима как *живой процесс*, а воспоминания – это «нечто противоположное завершённому рассказу о прошлом, рассказу, в котором прошлое получает определённые очертания и предстаёт как зафиксированная данность»¹. Именно это качество памяти отличает вторую традицию, представленную такими текстами, как «Котик Летаев» А. Белого, «Младенчество» Вяч. Иванова, «Жизнь Арсеньева» И. Бунина. Речь идёт о присутствии в них «в его разворачивании и предъявлении воспоминания как живого акта, как актуального процесса, не завершённого до написания текста, а развивающегося вместе с ним». Такое воспоминание, по мысли Б. Аверина, всегда «теснейше сопряжено с самопознанием, которое тоже осуществляется вместе с созданием текста – а не предшествует ему, не отливается в готовую концепцию, подчиняющую себе движение повествователя (как в трилогии Л. Толстого)»².

Автобиографическое повествование М. Осоргина «Времена» явно тяготеет ко второй традиции, ведь, как А. Белому и И. Бунину, писателю важен сам процесс воспоминания, в котором образы и события рождаются и возникают в свободном порядке. Именно это позволяет исследователям говорить о мозаичности и фрагментарности его текстов³.

Е.К. Созина в своей работе «Динамика художественного сознания в русской прозе 1830–1850-х годов и стратегии письма классического реализма»⁴ также говорит о двух основных типах письма, отличающих русскую автобиографическую прозу. Первый – «вспоминающее-смысловой», преобладающий в художественных текстах XIX века (Н.С. Лесков «Детские

¹ Аверин Б. Указ. соч. С. 32.

² Там же. С. 32-33.

³ См. например: Болдырева Е.М. Автобиографическая орнаментальность: текст как ризома (на материале автобиографического повествования М. Осоргина «Времена») // Историческая философия в русской литературе XX и XXI веков: традиции и новый взгляд. Одиннадцатые Шешуковские чтения. М., 2007. С. 17-20.

⁴ Созина Е.К. Динамика художественного сознания в русской прозе 1830-1850-х годов и стратегии письма классического реализма: автореф. дисс. ... докт.филол.наук: 10.01.01. Екатеринбург, 2002.

годы (Из воспоминаний Меркула Праотцева)») и подразумевающий толкование автором своей прошедшей (или проходящей) жизни. Второй – «вспоминающее-визуалистский» (С.Т. Аксаков «Детские годы Багрова-внука»), определяющийся стремлением автора «утвердить и запечатлеть в письме прошедшее, как оно теперь встаёт перед его глазами»¹. Именно второй тип, по мнению исследователя, характерен для автобиографической литературы XX столетия, основными чертами которой становятся монтажность композиции, повышенная роль мотивов и лейтмотивов, общий импрессионизм открывающейся картины мира, преобладание восприятия и чувства над их рефлексивным осмыслением и т.д.

Э. Абуталиева в статье «Содержательные и структурные доминанты автобиографического романа в русском зарубежье 20–50-х годов XX века»² стремится определить особенности автобиографической прозы через структурный анализ. Так, она пишет, что в русском автобиографическом романе означенного времени разрушается традиционный для жизнеописательных произведений хроникальный тип сюжета, вместо жёсткой событийной детерминированности выдвигаются иные принципы сцепления отдельных частей: ассоциативные («Вечер у Клэр» Г. Газданова), импрессионистические («Путешествие Глеба» Б. Зайцева), рефлексивные («Другие берега» В. Набокова), религиозно-обрядовые («Лето Господне» И. Шмелёва)³. Если исходить из приведённой классификации, то роман М. Осоргина близок по своей структуре роману Г. Газданова «Вечер и Клэр», т.к. соединение эпизодов в нём основывается на ассоциативном принципе, который отмечается, например, в работах Н.Н. Гашевой и И.В. Савицкой⁴.

¹ Подробнее см.: Созина Е.К. Указ. соч. С. 26.

² Абуталиева Э. Содержательные и структурные доминанты автобиографического романа в русском зарубежье 20-50-х годов XX века // Русский роман XX века: духовный мир и поэтика жанра. Саратов, 2001.

³ Там же. С. 80.

⁴ Гашева Н.Н. Возникновение смыслового инновационного поля в русской культуре XX века (Михаил Осоргин и киноязык). С. 95-99; Савицкая И.В. Роль монтажа в организации художественной структуры романа М. Осоргина "Сивцев Вражек" (постановка проблемы). С. 24-26.

Е.М. Болдырева в своей работе «Автобиографический роман в русской литературе первой трети XX века»¹ тоже доказывает, что автобиографический роман имеет свою специфическую структуру. Её образуют сюжетные константы, инвариантные особенности временной организации и повествовательные структуры. Именно внутренняя организация текста позволяет исследователю выделить 4 основные модели автобиографического романа, оформившиеся в первой трети XX века. При этом она рассматривает литературу как русской эмиграции, так и метрополии. В первой складывается две противоположные по своей сути модели автобиографического романа: национально-религиозная («Лето Господне» И. Шмелёва) и феноменологическая («Жизнь Арсеньева» И. Бунина). Во второй также оформляется две модели, но более близкие друг к другу, ибо они обнаруживают «стремление писателя вписать свою личную жизнь в общую историю страны». Это социально-политический автобиографический роман (В. Короленко «История моего современника») и антропософский роман (А. Белый «Котик Летаев»).

Принимая во внимание наблюдения за особенностями автобиографической прозы, сделанные разными исследователями, остановимся подробнее на книге «Поэтика русской автобиографической прозы» Н.А. Николиной², которая опирается на идеи М.М. Бахтина и характеризует это жанровое образование с точки зрения его специфического содержания. Ведь, по мысли учёного, значимые признаки жанра «как устойчивого типа высказывания» укладываются в триаду: тематическое содержание, стиль, композиционное строение»³. Это позволяет Н.А. Николиной прийти к мысли о том, что специфическая природа данной жанровой формы отчётливо раскрывается в трёх её основных «героях» –

¹ Болдырева Е.М. Автобиографическая орнаментальность: текст как ризома. С. 17-20.

² Николина Н.А. Указ. соч. С. 11.

³ Бахтин М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 428.

быстротечное время, авторское «Я» и память. Этот важный аспект автобиографической прозы получил детальное освещение в её книге.

Повышенное внимание в автобиографических текстах к внутренней жизни личности позволяет говорить о первостепенной роли авторского «Я», полнота раскрытия которого в тексте может быть различной. Сферы жизни «Я», которые служат предметом изображения, последовательно расширяются, а сам его образ усложняется, обретая многослойность. Это связано, прежде всего, с одним из важнейших, по мнению Н.А. Николиной, мотивов автобиографической прозы – «мотивом поиска цельности личности, поисков истинного "я" в процессе самоопределения»¹. Ведь для автобиографических текстов принципиальным оказывается «разделение, "расслоение" я повествователя на "я" описывающего субъекта и "я" объект описания»².

Следующий герой – это быстротечное время, которое пытается «преодолеть автор, сделать его обратимым, остановить отдельные его мгновения силой и энергией воспоминаний или создать развёрнутую картину прошлого»³. Как следствие, в автобиографических произведениях устанавливаются два плана: план настоящего повествователя, создающего текст, и план его прошлого, о котором он вспоминает. Кроме того, по мысли Н.А. Николиной, для текстов этой жанровой формы характерна «субъективная сегментация времени», то есть в произведении находит отражение лишь часть фактов и событий прошлого, наиболее значимых для автора. При этом они преобразуются в определённую последовательность, не всегда линейную, а чаще ассоциативную.

Ещё одной значимой приметой времени в автобиографической прозе является соотнесённость личного биографического времени со временем историческим. Об этом подробно пишет упоминавшаяся уже Л. Бронская,

¹ Николина Н.А. Указ. соч. С. 271.

² Там же. С. 102.

³ Там же. С. 271.

которая считает, что для автобиографического повествователя значимым становится именно событие, в котором он участвовал, при этом не так важно, какое это событие – война или собственное детство, гораздо важнее его отношение к этому событию. И лишь потом уже внимание обращается к самому себе. Это происходит потому, что, «изображая событие, автор по-своему его интерпретирует, предлагает своё виденье происходящего, причём, как правило, субъективное»¹.

В автобиографической прозе время преодолевается посредством памяти, которая является ещё одним её неотъемлемым героем. Более того Н.А. Николина подчёркивает, что именно память, раскрывающая прошлое, становится в процессе эволюции автобиографической прозы её основным героем. Это обусловлено организующей способностью памяти, которая, с одной стороны, может воскрешать мир прошлого, а значит подчинять себе время, а с другой стороны, она участвует в «отборе» жизненного материала, следовательно, создаёт образ авторского «Я».

С Н.А. Николиной, которая отводит памяти в автобиографической прозе ведущую роль, солидарен Б. Аверин, чью концепцию мы приводили выше. Так, согласно ей, в первом типе автобиографической традиции память – это перенесение воспоминаний в прошлое, то есть уход от настоящего, а во втором – непосредственное переживание былой жизни, живое воспоминание, при котором прошлое переживается с такой же непосредственностью, как настоящее.

Таким образом, обобщив всё сказанное выше, мы вслед за Н.А. Николиной заметим, что к автобиографической прозе относятся художественные произведения, которые характеризуются рядом общих признаков: «установкой на воссоздание истории индивидуальной жизни, позволяющей, "создавая текст, создаваться самому" и преодолевать время <...>, принципиально ретроспективной организацией повествования,

¹ Бронская Л. Указ. соч. С. 59.

идентичностью автора и повествователя или повествователя и главного героя»¹.

Обозначенные выше черты и признаки автобиографической прозы определили структуру II главы, в которой мы рассмотрим первых двух героев автобиографической прозы: авторское «Я» и время. Заметим, что уже сама пространственно-временная организация художественного текста даёт наглядное представление о специфике авторского мировосприятия и миропонимания, ибо, по словам Ю.М. Лотмана, «художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений»². А способы организации повествования в тексте, обусловленные специфической природой памяти художника, ведут нас в самые сокровенные глубины авторского «Я», раскрывают уникальность и неповторимость художественного мышления писателя.

Напомним, что интересующий нас период в отечественном литературоведении отличается активизацией не только жанровых процессов, но и стилевых. Не случайно Е.Г. Белоусова определяет его как период «стилевой интенсификации», то есть «предельной концентрированности и действенности формы, не просто несущей в себе специфическое мировидение автора, но и максимально полно его выражающей»³. А это значит, что названные выше герои автобиографической прозы по-разному раскрываются в текстах писателей, в том числе и в романе М. Осоргина.

¹ Николина Н.А. Указ. соч. С. 12-13.

² Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 253.

³ Белоусова Е.Г. Стилевая интенсификация в русской прозе рубежа 1920–1930-х годов. С. 7.

§ 2.2. ДУАЛИЗМ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРАТЕГИИ М. ОСОРГИНА

На первый взгляд, роман «Времена», созданный М. Осоргиным в 1938 году, органично вписывается в контекст современной ему автобиографической прозы, представленной, как уже говорилось, романами И. Бунина «Жизнь Арсеньева», Б. Зайцева «Путешествие Глеба», И. Шмелёва «Лето Господне» и др. Здесь есть и воспоминание автора о собственном детстве, и его возвращение в прошлое, вследствие чего авторское «я» «расслаивается», становясь одновременно и субъектом, который рассказывает о своей прежней жизни, и объектом описания. Например, во фрагменте, в котором герой говорит о клубнике и о своей нянюшке Евдокии Петровне, «мастерице по части ягодного варенья», мы явно слышим два голоса – детский и взрослый. Последний, подхватывая основную тональность воспоминания – восхищение ребёнком, с ностальгией объясняет эмоциональное состояние себя-тогдашнего и использует для этого весь жизненный опыт: «А впрочем, скажу просто и решительно: нигде в мире такой клубники, как наша, я никогда не встречал, и вообще эту ягоду немногие знают и путают с другими. И в Европе полевой клубники нет...» [493].

При этом в ряде случаев мы можем видеть сознательное стремление авторов ещё больше подчеркнуть дистанцию между различными ипостасями авторского «я» – субъектом и объектом повествования. Например, известно, что И. Бунин решительно сопротивлялся отождествлению себя с Арсеньевым, избегал излишней автобиографичности и изменил имена героев. Аналогичным образом поступает и Б. Зайцев. Как известно, он назвал своего героя не Борис, а Глеб, хотя выбор имени, отсылающий читателя к

«Житию о Борисе и Глебе», свидетельствует о несомненной духовной близости автора и героя.

Не менее явное стремление дистанцироваться от автобиографического героя мы обнаруживаем и у М. Осоргина, который решительно заявил в своём романе: «Какой смысл писать о себе! Я хотел бы даже писать не о мальчике из северных лесов, будущем землепроходце. Если бы я не боялся аудитории (или – не жалел её), я писал бы даже не о маленьком человеке, а вообще о существе, вступающем в жизнь» [518]. Чуть позже в «Литературных размышлениях» (1939 г.) он пояснит свою позицию: «...в книгах последних [то есть книгах последнего времени – Е. М.] <...> почти каждый "маститый" писатель пишет о себе, и редко кому удаётся преодолеть страсть к биографическому самоутверждению»¹, – но именно к этому, по мысли художника, необходимо стремиться. Как видим, для М. Осоргина дистанция между автором и героем оказывается принципиальной, это прямое следствие сознательной установки писателя.

Отмеченная выше дистанция позволяет Н.А. Николиной говорить о существовании в русской прозе тех лет двух повествовательных стратегий. В основе каждой из них, по мнению исследователя, лежит свой доминирующий способ самоидентификации автора на страницах автобиографических текстов. Речь идёт о том, что, во-первых, автор может выступать как активно действующий субъект. Это либо ребёнок, рассказывающий о своём детстве, либо взрослый, вспоминающий свою жизнь, при этом повествование ведётся от первого лица. Во-вторых, автор может сам служить объектом описания, за которым наблюдают со стороны и комментируют его поступки, для чего используется форма повествования от третьего лица².

В первом случае повествующий субъект биографически максимально приближается к автору, рассказывающему о своей жизни, и находится «в том же пространственно-временном плане, что и остальные персонажи

¹ Осоргин М. Литературные размышления // Вопросы литературы. 1991. нояб-дек. С. 303.

² Подробнее см.: Николина Н.А. Указ. соч. С. 228, 247–271.

произведения»¹. Это сообщает тексту достоверность, субъективность и неполноту описываемого, ибо изображаемый мир оказывается ограничен личным опытом и кругозором героя-ребёнка. Здесь явно доминирует «внутренняя» точка зрения, т. е. важен не столько сам окружающий мир, сколько реакция личности на него. В «чистом» виде, т. е. наиболее откровенно и непосредственно, эту реакцию помогает передать особый тип наблюдателя – образ ребёнка. Именно «маску» ребёнка нередко надевают авторы автобиографической прозы интересующего нас периода. Наглядным подтверждением сказанного служит «Лето Господне» И. Шмелёва, где всё видимое-слышимое-осязаемое героем передано через детское восприятие, более того, автор стремится воссоздать и языковую картину мира Вани. Можно вспомнить следующий фрагмент текста, который описывает восприятие и постижение мира маленьким мальчиком через слово: «*Таинственные слова, священные. Что-то в них... Бог будто? Нравится мне и «яко кадило пред Тобою» <...> и ещё нравится новое слово «целому-дрие» – будто звон слышится? Другие это слова, не наши. Божьи это слова*»². Или «Теперь говорят – *усопший*, а не "папашенька", не "Сергей Иванович". В этом слове, чужом, – и мне чудится непонятное и страшное: тот свет, куда отошёл отец»³.

Подобный принцип реализуется и И. Буниным в «Жизни Арсеньева», для которого, как убедительно показывает в своём исследовании Ю. Мальцев, мир вне его переживаний не существует⁴. Именно поэтому автор в процессе воспоминания стремится максимально точно передать собственные ощущения, испытанные в детстве. В связи с этим не случайно глаголы «поразил», «почувствовал», «дивился», «ощутил» как формы

¹ См. об этом: Атарова К.Н., Лескис Г.А. Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. Т.39. №1. 1980. С. 34.

² Шмелёв И.С. Лето Господне. Человек из ресторана. М., 2006. С. 34.

³ Там же. С. 380.

⁴ Именно Ю. Мальцев первым показал феноменологический характер бунинского романа. См. об этом подробнее Мальцев Ю. Иван Бунин 1870–1953. М., 1994. С. 302-322.

постижения действительности явно доминируют в бунинском тексте над глаголами «узнал» и «понял».

Таким образом, и у И. Шмелёва, и у И. Бунина в повествовании преобладает «внутренняя» точка зрения, которая позволяет передать авторам непосредственное переживание прошлого. Не случайно особую значимость в их текстах приобретают глаголы, имеющие семантику «чувствовать», «переживать». Благодаря этому на первом плане оказывается личность и её мировосприятие.

В других случаях повествовательная стратегия, как пишет Н.А. Николина, предполагает «предельно высокую степень объективации "я" и его отчуждение в прошлом»¹. При этом достаточно широко представлен субъектно-речевой план главного героя, регулярно передаются его оптическая, пространственно-временная и оценочная точки зрения, используется его несобственно-прямая речь². Как следствие, в текстах такого типа доминирует «внешняя» точка зрения, что мы видим, например, в тетралогии «Детство Тёмы» Н.Г. Гарина-Михайловского, тетралогии «Путешествие Глеба» Б. Зайцева, повести «Детство Никиты» А.Н. Толстого и др.

В этом плане М. Осоргин не только органично вписывается в традицию современной ему автобиографической прозы, но и занимает в ней своё место. Дело в том, что во «Временах» он выбирает двойной ракурс изображения, соединяя «внешнюю» и «внутреннюю» точки зрения. И это максимально точно отражает специфическую природу личности автора и творимой им стилевой формы.

В пользу «внешней» точки зрения прежде всего говорит позиция стороннего наблюдателя: «Став в сторонке, *будто бы* бесстрастный, а на деле взволнованный и смущенный величием жизни наблюдатель» [518]. Она принципиально важна для художника, ибо позволяет ему не только дать

¹ Николина Н.А. Указ. соч. С. 249.

² Там же. С. 128.

объективную оценку происходящему и обобщить ситуацию, но и рассказать о произошедшем, не углубляясь и не обнажая запретную для него область личных переживаний. Как следствие, М. Осоргин максимально усиливает и укрепляет её, доверяя роль стороннего наблюдателя взрослому человеку, который вспоминает своё прошлое, не прибегая к «маске» ребёнка. В связи с этим основную смысловую нагрузку берут на себя глаголы не «почувствовал», «дивился», как, например, у И. Бунина, а «помню», «вспоминаю», «рисую», «изображаю». Более того, на протяжении всего текста мы будем видеть, что почти каждый эпизод из детской и отроческой жизни героя сопровождается комментарием «взрослого» автора-повествователя и раскрывает его философию.

К сказанному добавим, что в автобиографической прозе XX века большое значение приобретают самоописания, имеющие в своей основе «зеркальную концепцию» авторского «я». По мысли М.М. Бахтина, суть последней заключается в том, что «не я смотрю изнутри своими глазами на мир. А я смотрю на себя глазами мира, чужими глазами»¹. И вновь мы видим, что не обладающий величайшим литературным даром М. Осоргин чутко улавливает основные формотворческие тенденции современной ему литературы. Стремясь к самоидентификации авторского «я», он использует приём опосредованного описания, например, через фотографию. На ней вместе с автором мы видим «молодого человека, худого, долговолосого, в платье с чужого плеча. Он сидит в саду, в плетёном кресле, и направленный на него объектив аппарата нипочём не уловит его душевного состояния». И сразу же М. Осоргин поясняет: «Это я, вышедший только что из московской Таганской тюрьмы и скрывшийся на даче у знакомых» [548].

Аналогичную ситуацию мы обнаруживаем у И. Бунина, который неоднократно прибегает к образу зеркала в романе «Жизнь Арсеньева». Например, в следующем фрагменте: «...я вдруг увидел себя в трюмо <...> и

¹ Бахтин М.М. Человек у зеркала // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 5. М., 1997. С. 71.

на минуту запнулся: на меня *с удивлением* и даже *некоторым страхом* глядел уже довольно высокий, стройный и худощавый мальчик в коричневой косоворотке, в чёрных люстриновых шароварах, в обшарпанных, но ловких козловых сапожках»¹.

Однако следует подчеркнуть, что столь остранённое восприятие самого себя касается только внешнего облика изображаемого объекта. Причём чуждость взгляда проявляется у каждого из авторов по-своему: у М. Осоргина, например, это разведение «я» – «другой» оказывается более решительным, чем у И. Бунина, который изначально узнаёт себя в «худощавом мальчике». Но как следствие и образ автора у М. Осоргина оказывается гораздо проще, линейнее и яснее, чем у И. Бунина, которого (особенно в зрелый период творчества) больше влекут к себе переходные формы². Внутренний же мир героев, со всей гаммой чувств и эмоций, оба автора изображают прямо, посредством повествования от первого лица.

А это значит, что «внутренняя» точка зрения не менее важна для повествовательной стратегии М. Осоргина, чем «внешняя». Она позволяет максимально полно передать восприятие окружающего мира, представленного глазами героя-рассказчика. Более того, они неразрывно связаны друг с другом. И сам М. Осоргин откровенно в этом признаётся: «Не всегда разберусь, что пережито и что вычитано, что думал и видел мальчик – и что ему подбросил растратчик жизненного капитала» [494]. А всё потому, что «картина памяти моей нарисована детским воображением и взрослыми к нему поправками, моей литературной мечтой, не нуждающейся в реальном» [490]. Иными словами, каждый раз писатель проясняет свою позицию и старается найти для неё максимально точную и ясную форму выражения, поэтому и происходит сначала «расслоение», а затем собирание и наложение различных авторских голосов.

¹ Бунин И.А. Жизнь Арсеньева // Бунин И.А. Собр. Соч.: в 6 т. Т.6. М., 1988. С. 46.

² Подробнее об этом см.: Белоусова Е.Г. Стилевая интенсификация в русской прозе рубежа 1920–1930-х годов.

Антиномичный характер художественной формы М. Осоргина сказывается и в способе организации им процесса воспоминаний. Как и в «Жизни Арсеньева» И. Бунина или в «Других берегах» В. Набокова, во «Временах» М. Осоргина воспоминания имеют нелинейный характер. Например, мы знакомимся с «бунтом» в гимназии («Мне странно вспоминать, что только эта страничка *гимназических* воспоминаний осталась в моей памяти как событие значительное и – я бы сказал – светлое...» [537]), затем узнаём о событиях, произошедших в Москве в начале столетия («Однажды мы пошли на сходку в старое здание университета. Я выдержал час – но больше не смог: у меня был приступ разочарования <...> в защите чести *студенческого* мундира» [538]), а после этого слышим рассказ о вступлении в студенческую жизнь («От пристани отходит пароход, и мать машет мокрым от слёз платочком. Студенческая фуражка была куплена ещё весной...» [538]). Эта нелинейность обусловлена личностными особенностями писателя и специфической природой его памяти, о которой сам М. Осоргин говорит следующее: «Я *не присягал на верность* последовательной строчке, не будучи ни отрывным календарём, ни зингеровской машинкой. Наш мозг не фильм, а светочувствительный песок, и я, взяв горсть, пропускаю его струйки между пальцами» [512]. Или чуть позже: «В моей памяти *нет* никакой последовательности событий, их *хроника ей чужда*» [568].

Уже в приведённых выше фрагментах отчётливо проступает иррациональная природа осоргинской памяти. В этом плане, как и у В. Набокова в «Других берегах», она оказывается сродни творчеству: «Пишет не память, а *воображение*, и пишет не по архивным заметкам, а лишь *подбирая* цветные камушки *отшлифованных* прибором ощущений и *подрисовывая* их *наблюдениями* над другими детьми...» [489], – заявляет М. Осоргин. Подразумевая под «волей» свободу воображения, с ним соглашается В. Набоков: «Я попытался дать Мнемозине не только волю, но и

закон»¹. Нелинейность воспоминаний последнего обусловлена предвидением дальнейших «узоров» судьбы, заложенным в описании событий настоящего².

С другой стороны, будучи глубоко укоренённым в литературную традицию, М. Осоргин не может не чувствовать требований жанра и его внутренней логики. А она, как говорилось выше, предполагает последовательный рассказ о жизни автора. Тем более, что это «внешнее» требование совпадает с «внутренним» запросами писателя к самому себе. Напомним, что критерий простоты и ясности был для М. Осоргина одним из определяющих художественный уровень литературного произведения.

Отсюда стремление упорядочить, организовать, выстроить поток воспоминаний в соответствии с принятыми в автобиографической традиции порядком и внутреннее сопротивление этому: «Я завидую – хотя и *не верю* – тем, кто рассказывает о своей жизни *в стройном порядке, год за годом*, как будто *справляясь по календарю и регистратору...*» [494]. Приведём ещё несколько фрагментов из романа «Времена» в подтверждение сказанного: «Чувствую, как непосильна мне даже путаная хроника. Её перебивают сотни картин» [571]; «Я довольно усердно выдержал рассказ о своей ссылке в стиле хроники. Но в сущности, для меня в то время всякая "хроника" прервалась» [587].

И если глаголы «перебивают», «прервалась» подчёркивают в них нелинейный характер воспоминания, то определения «непосильна», «усердно» проявляют и стремление автора следовать жанровому канону, и тщетность этих усилий. Именно поэтому всё чаще и чаще М. Осоргин заявляет: «Не будет последовательности в моей жизненной повести. Нет, я не буду рассказывать – мне хочется *рождать образы* прошлого, дав им полную *свободу*» [546]. При этом следует отметить, что желанная М. Осоргиным свобода не имеет ничего общего со своеволием, ибо она ограничивается

¹ Набоков В.В. Собр.соч.: в 4 т. Т.4. М., 1990. С. 133.

² Подробнее см.: Аверин Б. Указ. соч. С. 231–378.

принципиальными для творческого сознания писателя «порогами» и запретами, о существовании которых говорилось в первой главе.

Вернувшись же к приведённым выше суждениям М. Осоргина о характере его воспоминаний и своеобразной логике их воспроизведения, подчеркнём, что такая сосредоточенность писателя на проблемах творчества далеко не случайна. Любая форма, в том числе и стилевая, содержательна. Она открывает специфическое, присущее именно этому автору и отличающее его от других художников видение и понимание мира и жизни. Тем более, что и сам М. Осоргин признавался: «Я пишу не произведение – я пишу *жизнь*» [549]. А жизнь, как известно, сложна и многогранна, и потому писать о ней совсем не просто. К тому же далеко не всё в окружающей действительности, по мнению художника, поддаётся описанию. Вот несколько «говорящих» примеров: «...и для приветствий и для проклятий завёл особую тетрадку – много тетрадей, – *не для чужих глаз и не для печати*. Там люди, идеи, события наколоты на длинные булавки, крылышки расправлены, всё пересыпано нафталином. <...> Там великие люди из энциклопедических словарей ходят в спальных туфлях и неизящно сморкают носы. Там идеи играют в свайку и топчутся на одном месте, из пустого в порожнее переливаются и пересыпаются явления со звонкими заголовками» [540]. В них отчётливо проступает нежелание художника говорить открыто о личных и физиологических подробностях жизни («спальные туфли», «сморкать носы»), а также о пустых идеях.

В этом плане ещё более показателен следующий фрагмент романа, где обнаруживается другое принципиальное свойство и способность осоргинской памяти и осоргинского слова – их сосредоточенность на самом важном. Например, на самой первой минуте полноценной жизни бабочки: «Я бы хотел огромным карандашом *зачеркнуть много строчек, страниц и книг* и в прошлом, и в настоящем, оставив *вне скобок* только *минуту её* [речь идёт о бабочке, освобождающейся из кокона – Е. М.] *первого вылета*.

Чистый звук струны, без развитого мотива, без дирижёрской палочки, бесспорность и неуловимость разумом и не отравленные стерегущим сомнением» [541]. В этом плане способность памяти высвечивать главное, роднит М. Осоргина с В. Набоковым, который стремится «открыть самую главную, хотя и неявную сторону изображаемого явления»¹, как например, в следующем примере: «И мне нравится представить себе <...> сначала какую-то солнечную пятнистость, а затем, в проясняющемся фокусе, праздничный стол, накрытый в аллее»².

Таким образом, мы могли убедиться в том, что особенности повествовательной структуры романа «Времена» вполне соответствуют традиции русской автобиографической прозы и вместе с тем позволяют увидеть индивидуальную манеру М. Осоргина и его специфическое мировосприятие. Повествовательная стратегия автора предполагает совмещение двух точек зрения – «внутренней» и «внешней», что, с одной стороны, позволяет дать происходящему субъективную оценку, а с другой – привнести в текст объективность. Этот принцип помогает представить окружающий мир во всей его полноте и разнообразии. Более того, он проявляет антиномичную природу стиля писателя, раскрывающуюся также и в способе организации собственных воспоминаний. Автор стремится соблюсти хронологию событий волевым усилием, но свободное, непредсказуемое, творческое начало явно доминирует. В результате обнаруживаются базовые для формотворчества М. Осоргина оппозиции: «свободное – волевое» (т.е. упорядоченное), «открытое – закрытое».

¹ Подробнее об этом см.: Белоусова Е.Г. Стилевая интенсификация в русской прозе рубежа 1920–1930-х годов.

² Набоков В.В. Собр. соч.: в 4 т. Т.4. М., 1990. С. 236.

§ 2.3. ОППОЗИЦИИ «РЕАЛЬНОЕ – УСЛОВНОЕ», «РОССИЯ – ЕВРОПА», «ПРОСТОР – ТЕСНОТА» И ДР. В ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА

Художественное пространство романа «Времена» выстраивается по всем требованиям автобиографической прозы русского зарубежья и вместе с тем в соответствии с художественным мышлением М. Осоргина. Последнее предполагает противопоставление мира реального, достоверного (традиционного для автобиографической прозы, детально воссоздающей конкретно-исторический контекст описываемых событий) и мира условного, созданного фантазией героя.

Рассмотрим каждый из них более подробно и начнём с мира реального. Центром реального мира в романе «Времена» является родной дом героя, что абсолютно традиционно для автобиографических произведений. Достаточно вспомнить «Путешествие Глеба» Б. Зайцева, «Жизнь Арсеньева» И. Бунина, «Лето Господне» И. Шмелёва. В последнем тексте именно дом Вани становится центром Вселенной, точкой, из которой мир начинает расширяться параллельно с расширением сознания главного героя и рассказчика. Отсюда – система концентрических кругов, организующих художественное пространство памяти автора и художественное пространства его героя. Отчий дом, как уже говорилось, образует центр этого мира, его ядро. Вокруг него образуется второй круг – пространство двора, мира Калужской улицы, населённого простыми русскими людьми. Третий круг – это пространство Москвы, её тенистый сад, Москва-река, бесчисленные храмы, древний Кремль, а четвёртый круг – вся Россия.

Подобную систему расширяющихся концентрических кругов, обусловленную аналогичной творческой задачей – показать взросление маленького человека, расширение его жизненного пространства, мы видим и

во «Временах» М. Осоргина. В центре мира Мышки, как называет главного героя отец, тоже находится родной дом. Только образ дома в представлении писателя оказывается гораздо шире, чем предполагает традиция: «Если я начал с описания родного дома, в котором жил только маленьким, раньше всех возможных ясных воспоминаний, то только для того, чтобы не упустить реки и леса, моих настоящих родителей» [489]. Как следствие у М. Осоргина он сливается с образом малой Родины и включает в себя город Пермь, реку Каму, деревню Загарье и хребет Уральских гор, отделяющий первый, ближний круг от второго. Второй круг, более широкий, образует в романе пространство России, которое представлено в тексте городами Казань, Уфа, Москва, Петербург и, конечно, рекой, только на этот раз Волгой. Что касается третьего круга, самого внешнего и пространного, то он выходит у М. Осоргина за пределы родной страны и включает в себя пространство Европы.

Далее структура романного пространства продолжает существенно усложняться. Ведь реальный мир в изображении писателя тоже оказывается неоднородным и описывается им через систему дополнительных антитез, коррелирующих друг с другом. Причём базовой оппозицией для М. Осоргина, как и для большей части автобиографических текстов русского зарубежья, становится антиномия «Россия – Европа»¹. Она уточняется автором прежде всего посредством оппозиции «простор – теснота», или «открытое – замкнутое». Речь идёт о том, что воспоминания писателя о России неизменно вызывают в его душе ощущение простора, а пространство Европы – ощущение скованности и ограниченности. Например: «...помню, однако, что улица была широка и по самой её середине шла огороженная низким палисадом липовая аллея, которая у нас называлась бульваром. На пересечении поперечных улиц она прерывалась, и каждый её отрезок с обеих сторон замыкался калитками. Так она шла из конца в конец города, и это

¹ См., например: И. Бунин «Жизнь Арсеньева», В. Набоков «Другие берега».

значит, что от опушки пригородного леса до соборной площади, откуда был вид на Закамье – с высокого левобережья нашей замечательной полноводной стальной реки» [489]. Нетрудно заметить, что благодаря пространственной лексике и предлогам, указывающим направление («широка», «из конца в конец», «от опушки пригородного леса», «до соборной площади» «вид на Закамье»), М. Осоргин последовательно расширяет изображаемое пространство, усиливая ощущение простора. Но не менее отчётливо обнаруживает себя в этом фрагменте и противоположная тенденция – тенденция сужения, ограничения пространства, т.к. автор дробит его на более мелкие и, что самое главное, обособленные отрезки: «огороженная... аллея», «каждый её [аллеи – Е. М.] отрезок замыкался калитками». И это не случайно, ибо именно сосуществование противонаправленных тенденций в организации художественного пространства (его последовательное расширение и в то же время сужение) и позволяет писателю передать специфику детского восприятия мира – его постепенное освоение.

При этом очевидно, что тенденция расширения явно берёт верх и пространство романа становится всё шире и шире. На это указывает активное использование автором географических названий: Загарье, Багрово, Кама, Егошиха, Казань, Уфа, Челябинск, Екатеринбург, Волга, Ока, Самара, Москва и др. Их бесконечное множество заставляет вспомнить роман «Жизнь Арсеньева» И. Бунина, где пространственная лексика не менее важна (Батурино, Каменка, Орёл, Харьков, Витебск, Полоцк, Петербург, Египет, Франция и т.д.)¹. Как и у И. Бунина, у М. Осоргина эти названия – не пустой звук², а вполне конкретное место, с которым у автора связаны определённые воспоминания. Ядром этих воспоминаний, как правило, оказывается у М. Осоргина событие («Какие-то воспоминания связаны с Челябинском, –

¹ Об этом подробно пишет, например, Пращерук Н.В. Художественный мир прозы И.А. Бунина: язык пространства. Екатеринбург, 1999. С. 91, 106.

² Аналогичный приём использует в «Защите Лужина» и В. Набоков. Однако для его героя, в отличие от героев И. Бунина и М. Осоргина, все эти города на одно "лицо", ибо это всего лишь место, где проводились шахматные турниры.

кажется, здесь мы немножко *скандалили*, отправляясь в первую ссылку» [542]) или предмет. Например, «в Екатеринбурге с детской страстью я люблюсь переливчатыми *камушками*, горками горного *хрусталя* и *почками малахита*. Чёрные прожилки на тёмной зелени пробуждают непонятное беспокойство, и мне хочется скорее добраться до ещё более знакомых мест» [542]. Или: «...иду на Самару и Уфу. На станциях продают кустарные *изделия* из чугуна, слюды и каменной соли: рядом чёртик и Евангелие» [542]. Бережно хранимые памятью художника и с предельной ясностью переданные его словом, все эти «мелочи» помогают М. Осоргину создать необъятный образ России. Более того, благодаря им он добивается особой его правдивости и достоверности.

Пространство России неразрывно связано в сознании художника с природой, которая наполняет всё его существо: «я попросту пьян лесом, рекой, полями» [593]. Именно поэтому так часто мы встречаем в романе описания природы, увиденной автором в разное время года. Вот, например, зимний пейзаж: «...круглой путь из Москвы на родину, и он был прекрасен. Запущенные снегом *бесконечные* лесистые кряжи, нетронутая природа, чистый воздух орлиных гнёзд» [542]. Или весенняя зарисовка: «Пышная весна, мхи *раскинулись* перинами, иван-да-марья на лугах *выше роста*, озимые уже колосятся, поблизости змейкой вьётся речка в ивняковых берегах. На заре стонет строевой лес, который крестьяне рубят, валят, распиливают и колют на дрова» [571]. А вот описание летней природы: «Хочу, чтобы в памяти осталось как можно больше лучшего, что в России есть: зелёного шума и речных струй, земных испарений, мирного произрастания, *неоглядных* *далей*. Я пользуюсь ранним летом и бегу в деревню на берег Москвы-реки, речки-невелички, но извилистой и светлой, к соснам и лиственным рощам, к *коврам* озимых хлебов, к концерту июньских жуков, лягушек, мошкары и дрожащих листьев» [593]. И каждый раз мы понимаем, что искреннее и глубокое восхищение автора вызывают именно

естественная красота русской природы и необозримость российских просторов.

Наиболее зримо это качество художественного пространства «Времён» воплощает образ дороги. Он задаёт горизонтальный вектор расширения реального пространства романа: «...а ходили – как сейчас помню – *сначала через речку, потом на косогор и на большую поляну, дальше тропинкой елового леса до межевой ямы <...>, ещё дальше с полверсты, по опушке над кручей, и тут выходили на дорогу колесную, и уже можно было увидеть вдали Марьи-Павловнин хутор*» [494]. Активное использование наречий позволяет писателю последовательно раздвигать пространство.

В этом плане М. Осоргин, конечно же, не одинок, ту же самую концептуальную и художественную роль дорога выполняет и в романе И. Бунина «Жизнь Арсеньева», и в тетралогии Б. Зайцева «Путешествие Глеба». Более того, в этих текстах, как впрочем, и в тексте М. Осоргина, она выводит читателя за пределы физического пространства в пространство метафизическое. Ведь помимо реального перемещения человека дорога реализует в этих текстах метафору «жизненный путь»¹. Например, второй ракурс изображения подчёркивается уже самим названием тетралогии «Путешествие Глеба» Б. Зайцева. С одной стороны, автор описывает реальное перемещение героя. Но, с другой стороны, гораздо больше его интересует становление человеческой личности и формирование характера Глеба. Так, отправной точкой жизненного и географического путешествия героя становятся Усты, где проходило детство мальчика – беззаботное и радостное. За ним следуют Будаки, Сухиничи, Козельск, Людиново, Калуга, а вместе с ними – и новые события, и новый жизненный опыт.

И всё же хронотоп дороги в романе «Времена» имеет свои особенности: помимо основного горизонтального направления, пространство у М. Осоргина зримо обнаруживает тенденцию раздвижения и в другие

¹ См.: Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М., 1975. С. 398.

стороны. Например: «*По другую сторону* города от реки *вглубь*, сейчас же за заставой с орлами, начинался лес...» [490]. Причём эта тенденция проявляется и в описании дороги, которая, казалось бы, должна иметь только одно направление, но за счёт глаголов движения, предлогов и наречий писатель стремится охватить всё и сразу в нескольких направлениях: «*Между столбами заставы зачиналась и дальше уходила* прямой гладью *в тысячевёрстие*, лишь *поднявшись* и *сбежав* через хребет Уральских гор, <...> *нескончаемая* дорога...» [490].

Ещё более решительно тенденцию расширения пространства и специфическое её воплощение в романе проявляет образ реки. Он имеет принципиальное значение для понимания авторской модели мира, ибо чувство М. Осоргина к Каме было поистине мистическим¹. Вот как сам автор раскрывает его в романе: «Моя мистика связана с моей рекой, и потому я не могу просто рассказать, что вот таковой она, река, была для меня в детстве, а потом я купался в других водах, и вот остались воспоминания, – это всё не то, тут ни при чём и возраст, и прожитая жизнь, и я *посейчас покачиваюсь* в душегубке на мёртвой зыби, и в борта лодки *хлюпают камские струи*, а небо надо мной – шатёр моей зыбки, и я, уже *старый*, всё ещё *пребываю в материнском лоне*, упрямый язычник, *и плыву, и буду так плыть* до самой моей, может быть и несуществующей, смерти» [502].

При всей своей конкретности («моя река», «камские струи») нетрудно заметить, что образ реки у М. Осоргина мифологизируется. В этом плане удивительно близким по духу художнику оказывается Б. Зайцев, для которого река (только Обь) тоже становится сакральным топосом – «мифологизированным воплощением материнского родного лона»².

Но самое главное, что и у Б. Зайцева, и у М. Осоргина река формирует особое восприятие Родины как «прочной основы бытия» (осознание

¹ См. подробнее: Абашев В.В. Человек воды. Заметки о мистике Михаила Осоргина. С. 14–25.

² Захарова В.Т. Река как онтологический топос в прозе Б.Зайцева // Наследие Б.К.Зайцева: проблематика, поэтика, творческие связи. Орёл, 2006. С. 9.

материнской сущности родины), как бесконечного простора: «...ему казалось, что река идёт из удивительных просторов сама собою, без конца-начала... Родина расстилалась перед ним в спокойном приближении ночи»¹. Причём ощущение бесконечности и в том, и в другом тексте возникает в результате раздвижения пространства не только вдаль, но и вглубь. У Б. Зайцева – это глубь веков: «Как тысячу лет назад древляне и кривичи, так сейчас мужики орловские, калужские гнали плоты по Оке в Волгу – к дальнейшему Каспию»².

Взгляд М. Осоргина, который он называет «особым духовным зрением», направлен, как уже отмечалось выше, в разные стороны и в том числе обязательно вглубь изображаемых им предметов и явлений, например, реки: «У нас, людей речных, иначе видят *духовные* очи; для других река – поверхность и линии берегов, а мы свою реку видим и вдаль, и вширь, и непременно вглубь, с илистым дном, с песком отмелей, с водорослями, раками, рыбами, тайной подводной жизни, с волной и гладью, с прозрачностью и мутью, с облаками и их отражением, с плывущими плотами и судами и с накипью и щепочками, прибитые к берегу» [502].

Этой своей способностью М. Осоргин довольно близок к В. Набокову, также наделённому особенным зрением, способным в одном и том же предмете, помимо привычной его грани, видеть совсем иную, скрытую от беглого взгляда грань, что убедительно доказывает Е.Г. Белоусова³. Так, способность набоковского сознания создавать «многослойные» картины при взгляде на предмет и вместе с тем выявлять самое сущностное в увиденном отчётливо проступает в эпизоде с материнским перстнем, украшенном алмазом и рубином, «в прозрачных гранях которых, кабы зорче тогда гляделось мне в них, я мог бы различить <...> целую эру эмигрантской

¹ Зайцев Б.К. Путешествие Глеба // Зайцев Б. Атлантида. Калуга, 1996. С. 89.

² Там же. С. 96.

³ О даре «двойного зрения» В. Набокова см. подробнее: Белоусова Е.Г. О художественном ясновидении М. Осоргина и В. Набокова // Литература в контексте современности. Челябинск, 2011. С.70–74.

жизни, которую предстояло прожить на деньги, вырученные за это кольцо»¹. У М. Осоргина, в отличие от В. Набокова, этих сущностных моментов может быть несколько, а значит, отсутствует один доминантный вектор, т.к. осоргинский взгляд устремлён в разные стороны.

К тому же герой М. Осоргина наделён и необычайно тонким слухом, который позволяет услышать как звуки водных глубин, так и небесных просторов. При этом следует обратить внимание на порядок расположения этих звукообразов, в нём можно увидеть принцип нисходящей градации – переход от более громкого и звучного к тихому: «В этом чудесном слиянии со стихией я слышу всё, что происходит в воде: весёлый визг стрелками мелькающих уклеек, тяжёлый храп столетней щуки, щёлканье клешней тёмно-зелёного рака, хохот резвящихся пескарей, пересыпанье песчинок, – а надо мной, в высоте, степенный разговор кучевых облаков, караваном возвращающихся из ночной подзвёздной прогулки» [502].

Таким образом, пространство России в романе максимально открыто и безгранично. Но, стремясь к равновесию создаваемой им художественной конструкции, автор достраивает антитезу, и наряду с образами дороги и реки в тексте появляется образ леса, несущий в себе идею замкнутого пространства: «В заповедном лесу по воле живут и умирают деревья, нет ни дорог, ни просек, валежник не убирается, невозможно пробраться человеку и тем привольнее зверью» [593]. Причём закрытость этого пространства писатель подчёркивает как на уровне внешнего описания (отсутствие дорог), так и на уровне внутренних ощущений человека («невозможно пробраться»). Более того, он усиливает это ощущение, прибегая к чередованию градаций и антитезы: «А попробуешь продраться *вглубь* – путь *пересечёт* ствол павшей сосны, толщиной много выше человеческого роста, настоящая стена, хотя от ствола осталась одна кора. Всё в зарослях и лианах, не колючих, как в южных лесах, но с *мягкой настойчивостью* запрещающих дорогу» [593].

¹ Цит. по: Белоусова Е.Г. О художественном ясновидении М. Осоргина и В. Набокова. С. 72.

Совершенно противоположным образом представлено и организовано в романе «Времена» пространство Европы. Если Россия поражает богатством и изобилием природного мира, то Европа воспринимается автором как пространство преимущественно городское. Она хоть и «именуется великой страной», но для русского человека, привыкшего к необъятным и необозримым просторам, «лишь маленький мирок», к тому же «*тесно* заселённый и *насыщенный* историческими словечками» [550]. Не случайно автор признаётся, что ощущает себя «слоном в игрушечной лавке».

Это ощущение ограниченности и тесноты порождает целый ряд живописных сравнений, ещё больше сокращающий размеры Европы: «Города Италии были моими *комнатами*: Рим – рабочим кабинетом, Флоренция – библиотекой, Венеция – гостиной, Неаполь – террасой, с которой открывался такой прекрасный вид» [555]. И ещё откровенней мысль М. Осоргина о замкнутости и ограниченности европейского пространства звучит в сравнении его со шкатулкой: «И вся Западная Европа – не резная ли табакерка, умещающаяся в кармане?» [556].

В этом плане несколько странным и неожиданным может показаться тот факт, что в тех фрагментах «Вре́мён», где автор описывает жизнь в Европе, так же, как и в «русских» фрагментах, встречается множество географических названий: Норвегия, Италия, Нерви, Париж, Лондон, Ламанш, Берген, Осло, Рим, Стокгольм, Хапаранда, Торнео, Берлин, и это далеко не полный перечень европейских мест, которые встречаются в романе. Однако они выполняют здесь совсем иную роль – создают ощущение «карликовости» Европы. Ведь здесь так легко «перешагивать границы»: «Мелькнула Дания, затормозился поезд на франкфуртском вокзале – и вот белым корабликом заколебался лебедь на Женевском озере» [551]. И наконец, традиционно для М. Осоргина авторская мысль получает максимально точное и ясное выражение благодаря сравнению Европы с калейдоскопом: «В калейдоскопе прыгали и пересыпались разноцветные

стёклышки. Это и есть Монблан? Какое нагромождение прекрасных безделушек на нашем пути!» [551].

Ощущение тесноты и замкнутости, возникающее у автора, сохраняется и в тех немногочисленных фрагментах романа, где пространство Европы представлено как природное пространство. Например, в описании сада на берегу залива: «Но в памяти жив скат к морю *обширного* сада, запущенного, *разросшегося*, в котором пестрели цветы и наливались плоды без ухода, *по воле*; часть сада нависла над выходом из железнодорожного туннеля, откуда с внезапным грохотом и лязгом вырывались поезда и снова проваливались в тишину. Сад *кончался* голыми скалами, по которым шла вниз тропинка к *небольшому* заливу, нашему собственному, *отовсюду закрытому*. Пляжа не было – в голубую воду гляделись *глыбы* серого острого плитняка, они же *синели под водой* и *жались* к берегу. В бурю заливчик обращался в кипящую *кастрюлю*, вода выбрасывалась на большую высоту и солёная пыль через весь сад залетала в наши окна» [553]. И вновь мы видим взаимодействие двух противоположных тенденций «расширения» и «сужения»: первая обнаруживается благодаря активному использованию автором пространственной лексики со значением расширения, вторая – со значением ограниченности и тесноты. Причём последняя тенденция явно доминирует, на что указывает финальное сопоставление залива с кастрюлей.

Помимо оппозиций «простор – теснота», или «открытое – замкнутое», «природное – городское», «искусственное – естественное» оппозиция «Россия – Европа» тесно связана и с другой смысловой и структурообразующей оппозицией, свойственной автобиографической традиции – «своё – чужое». При этом большинство исследователей сходятся в том, что Россия является для автора «своим» пространством, а Европа – «чужим»¹. Однако в такой точке зрения имеется определённая доля

¹ Например, Анисимова М.С. Мифологема "дом" и её художественное воплощение в автобиографической прозе первой волны русской эмиграции; Погодина Е.В. Специфика речевого функционирования категорий "пространство" и "время" в автобиографической прозе: на материале произведений М. Осоргина и И. Бунина.

обобщения и упрощения, поскольку сам текст «Вре́мён» позволяет говорить о том, что в каждом из обозначенных топосов для М. Осоргина имеются «свои» и «чужие» локусы. В России абсолютно чужой территорией и для героя, и для автора оказывается гимназия, описывая которую, М. Осоргин не скрывает своего отрицательного отношения и всё больше его усиливает. Особенно отчётливо мы это чувствуем благодаря используемым автором глагольным формам. Решительные, откровенные в своей агрессивности, они наглядно демонстрируют эмоциональное состояние писателя и, несмотря на все его стремления не выходить за им же установленные эстетические «пороги», обнажают его душу: «Гимназия <...> дубильная работа: *выколотит* детское чувство, *вобьёт* на смену латынь, таблицу умножения, *растлит* обрывками учёной лжи и *пустит по миру* нравственным нищим, рабом... » [504].

Ещё решительней и откровенней неприязнь автора к гимназии проявляется в сцене «школьного бунта»: «В моей памяти отчётливо сохранилась только одна картина – не столько в фактах, сколько в отголоске пережитых ощущений, и это – картина какого-то странного *патологического* массового взрыва, *безрассудного* бунтарства, вероятно вызванного припадком *безнадёжной скуки* и жажды чего угодно, но только нового, хотя бы *катастрофы*» [535]. Для выражения своего внутреннего состояния писатель использует здесь целый арсенал художественных средств. Это и резкие, отрицательные по своей семантике эпитеты, доводящие эмоциональный накал до последней черты. Это и столь не свойственная М. Осоргину, заботящемуся о «чистоте» своего слова, сниженная, разговорная лексика: «...то, что у нас называлось физикой, – *зубрёжка* формул без ясности смысла, без опытов, без общего понятия о месте этой науки в *неуклюжей* и *закоптелой* храмине наших познаний, *тягучий* и *трудный* вздор, безграмотно изложенный усталым *пьянчужской* и повторённый нами» [535]; «Во всяком случае, был ещё один *нудный*

гимназический день в комнате со *спёртым воздухом* и *запахом крысы* в испачканном мелом вицмундире» [535]. Это и ряды однородных членов, где рядом оказываются слова с противоположным значением, но при этом они призваны подчеркнуть именно сходство, а не различие: «В перерыве между уроками один из нас – это мог быть и я, мог быть не я, мог быть *здоровый, больной, каторжник, герой, идиот, умница, безразлично*, – один из нас, руки в карманах, не зная, что делать: *запеть, запить, плюнуть, утопиться*» [535]. Выстраивая эти пространные ряды из противоположных по смыслу слов, М. Осоргин, с одной стороны, добивается максимального расширения образа (т.к. это мог быть любой), а с другой стороны – максимально заостряет эмоции, ибо все эти разные субъекты, по-разному реагирующие на предмет ненависти, сходятся в самом главном – своей ненависти к гимназии. И практически тут же, в этом же предложении, автор выстраивает ещё один ряд понятий и образов, который располагает по принципу восходящей градации: «... подошёл к чёрной классной *доске, орудию пытки и экрану бессмыслицы*, и ударом каблука отшиб нижний колышек, на котором *гильотина* держалась в своей рамке» [535]. Причём ненависть оказывается настолько сильной, что единственно возможным её выходом становится разрушение: «За минуту до этого ни у него, ни у всех остальных не было в мыслях разбивать *плотину нашей мутной реки* и взрывать *тюремные стены*» [535].

Не менее важным оказывается образ родного дома, который вновь возникает в конце романного повествования, но уже становится чужим: «...когда вернулся после десятилетнего скитания по Европе и пожелал взглянуть на самую родную для человека точку земли, самую родную для человека точку земли, самую его настоящую родину в полметра земной поверхности. *Всё было чужое*, и не стоило ехать тысячу вёрст, чтобы это *чужое* смотреть» [489]. Оборотничество, в результате которого «своё» превращается в «чужое», проявляет трагедию осоргинского поколения,

утратившего вместе с Родиной дом, а также обнаруживает полярность мировидения художника.

Если пространство России включает в себя лишь отдельные «чужие» локусы, то пространство Европы оказывается «чужим» целиком и полностью, о чём открыто заявляет сам автор: «Я почувствовал себя дома на берегах Камы и Волги, в Москве, в поездках по нашей огромной стране, на местах работы, в ссылках, даже в тюрьмах; вне России никогда не ощущал себя "дома", как бы ни свикался со страной, с народом, с языком» [598]. Вместе с тем и европейское пространство обнаруживает в себе локусы, в которых герой чувствует себя вполне комфортно. Об этом говорят весьма частые описания «свободной» заграничной жизни, проникнутые светлыми эмоциями и подобными признаниями. Как правило, это пейзажные зарисовки: «...когда <...> я уходил с морского побережья в горы, где так свободно дышать <...>, засыпал ночью в случайно найденном шалаше, – могли я не быть счастливым, проснувшись под утро от горного холода и увидав туманы в ущельях!» [556].

Помимо природных локусов к «своему» пространству в Европе следует отнести и пространство Италии, которую М. Осоргин горячо любил – «роман моей молодости» [552]. Оно представлено комнатами, в которых писатель жил в разных городах. В их описании он неизменно подчёркивает камерность и комфортность. Однако, конечно же, мы понимаем, что эти немногочисленные «свои» локусы Европы значительно отличаются от «своих» локусов России.

Убедившись, что реальное пространство романа, как весь его мир, строится М. Осоргиным по принципу антитезы, причём последовательно проведённой им от начала и до конца, перейдём к анализу условного пространства. Начнём с того, что существование условной реальности мы можем видеть и в романах В. Набокова: берлинское настоящее и русское

прошлое в «Машеньке», реальный и шахматный мир в «Защите Лужина»¹. Но в текстах В. Набокова, как неоднократно отмечали исследователи, означенные миры постоянно меняются местами, реальное становится призрачным и наоборот². М. Осоргин же выстаивает соотношение миров совсем иначе: в его «Временах» абстрактный мир, созданный фантазией ребёнка, существует наряду с реальным миром. Его условность акцентируется характером фантазий, которые предвосхищают реальные события в дальнейшей жизни героя. Например: «...устраиваюсь под столом <...> чтобы обдумать впечатления поездки по многим странам, о которых никогда не слыхал, так как я очень маленький и мне предстоит пережить и отца, и мать...» [500]. Подобное «забегание» вперед не прихоть автора, а его глубокое убеждение в том, что «мечта ребёнка – сложное³ из отзвуков *пережитого* его предками и дальних *предчувствий будущего*» [499]. И в отличие от взрослых, которые свои мысли «думают и придумывают», ребёнок свои «допускает и видит, сам им ничем не помогая» [499].

В целом условное пространство создаётся автором с той же тщательностью и достоверностью, что и реальное: мы встречаем при его описании как географические названия, так и традиционные для писателя локусы и образы. Самые распространённые – это Кама, Рим, подвал, пещера, лодка, гондола, поезд и т.п. Но так как этот мир носит условный характер, то и перемещение в нём максимально упрощается. Герой свободно преодолевает большие расстояния, целиком и полностью подчиняясь своей мысли: «Мои руки вытягиваются и обнимают ряд зданий – и двор с нелепой куклой Ломоносова, и холод колонн университета в Риме, и Сорбонну,

¹ Конечно, их нельзя в полном смысле слова назвать автобиографическими. Но многое из реальной жизни в эмиграции самого автора нашло в них своё отражение.

² См. подробнее: Йен Тинг-ча. Специфика пространственно-временной организации русскоязычных романов В.В. Набокова ("Машенька", "Защита Лужина", "Приглашение на казнь") М., 1999; Аверин Б. Указ. соч. С. 231-378; Белоусова Е.Г. Русская проза рубежа 1920-1930-х годов: кристаллизация стиля (И. Бунин, В. Набоков, М. Горький, А. Платонов). Челябинск, 2007. С. 87–142.

³ Грамматика фразы авторская – Е.М.

катыщуюся по скату улицы Сен-Жак!» [541]. И это существенно отличает мир условный от реального.

Вместе с тем творческая природа М. Осоргина решительно восстаёт против искусственного порядка и строгого разделения двух миров. Как следствие, реальное и условное пространство сближаются и перемежаются, обнаруживая общие свойства. Во многом это происходит потому, что осоргинский герой – творческая личность, которая живёт сразу в двух мирах.

Наиболее отчётливо тенденция соединения реального и кажущегося проявляется в хронотопе дороги и связанном с ним мотиве путешествия. Оно совершается не только в действительности, в реальном мире («Самое *главное* в моем детстве – мой первый *дальний выезд*, – не пытаюсь объяснить, почему в нём нет нужной *отчётливости*» [504]), но и в воображении героя: «С ними [с родителями – Е. М.] я, ещё ни разу не побывав дальше деревни Загарье, уже давно *мысленно совершил все дальние поездки* из симбирской вотчины в угодыя и приволья башкирцев Уфимского наместничества, из Казани в новое Багрово, с переправой на "посуде" через Каму повыше Щурана, лошадьми на Татарский Байтуган. Я помнил имена местечек, где такой же, как я, мальчик [герой Аксакова – Е. М.] гуливал или уживал рыбу» [504].

Жизненные впечатления героя и его пространственные перемещения оказываются тесно связаны друг с другом, поэтому их невозможно отделить. Однако М. Осоргин, в отличие от В. Набокова, размывающего границу между различными мирами, точно фиксирует переход своего героя из одной реальности в другую, например, меняя средство его передвижения, как в приведённом ниже фрагменте романа: «А на *Дёме*, в самом устье, летом застревают в песке и тине огромные коряги; в лунную ночь мы высаживались на них с *лодки* и располагались в живописных группах – по шесть-семь человек на одной коряге. Отмахнув рукой эту ночную живопись, я в *узкой и чёрной лодке с уютным балдахин*ом подъезжаю к разукрашенной цветными

фонариками небольшой барке, в центре которой стоит пианино, и между пьядеттой и островом Св. Георгия слушаю затасканную, но в этой обстановке всегда свежую серенатину, пока *гондольер* вертит свою сигаретку; потом мы отплываем от слишком сладких звуков в глубины и ответвления большого *венецианского канала*, потому что сегодня хочется чувствовать себя беззаботными туристами. *Поезд* пролетает над блюдами и глубокими чашками *норвежских* сладких вод, и горный поток сталкивает в них завёрнутые в кружевную пену стволы строевого леса – трубочки со сливками в воде червлёной стали. По лесному озеру в верховьях *Камы* мы стараемся не плескать громко *вёслами лодки...*» [507]. Отметим, что способность к подобного рода перемещениям, по мысли автора, с особой силой проявляется у человека в детстве, поскольку детское сознание максимально открыто миру и активно его постигает.

В другом фрагменте «Времён» пространственные перемещения напрямую зависят от творческих способностей героя: «Большой письменный стол отца превращается в пещеру, размытую в скале вытекавшей из неё подземной речкой, и волосатый человек вползал в неё осторожно, не задев отцовской ноги и опасаясь натолкнуться на пещерного медведя» [499]. Далее расширившееся вдруг пространство природного характера вдруг сокращается до зала суда, в котором служит отец: «Стараясь не глядеть на подсудимого, свидетели хмуро утверждали, что слышали угрозы...» [500]. Но и этого герою оказывается недостаточно, его мысль следует дальше и пространство ещё больше раздвигается, вновь обретая признак открытости: «...чиркнула спичка, осветив уголок пещеры, и её своды раздвинулись, а наверху, в проломе базилики Константина, на римском Форуме, заголубело небо. Я сидел на камне и слушал звуки города» [500]. И здесь же реальное существование резко возвращает героя обратно: «Но сильно затекла согнутая нога, пришлось протянуть её по ковру, а рука отца нащупала мою голову и потрепала за хохолок на затылке, который никакой помадой не

примазывался» [499]. Однако ненадолго, ибо мир фантазии вновь овладевает мальчиком: «Когда же закрыл глаза, о борт парохода, шедшего с потушенными огнями, стали ударяться волны монотонной восточной музыкой, хотя мы шли к берегам Норвегии. Потом была крыша так же мерно стучавшего поезда...». Итогом мысленного путешествия становится возвращение героя обратно – в низенький дом в шесть окон, где он устраивается «под столом на излюбленном местечке, под защитой больших ног в спальных туфлях...» [500].

Данный эпизод убедительно показывает, что при создании условного мира М. Осоргин выбирает тот же стилевой механизм, как и при создании мира реального – одновременное расширение и сужение пространства, а также использует сходные – естественные, природные и городские – локусы. Однако перемещение здесь максимально упрощается за счёт творческих способностей героя.

Таким образом, художественное пространство «Вре́мён» при всей своей соотнесённости с жанровыми требованиями автобиографического романа XX века имеет свои особенности, обусловленные спецификой стиля М. Осоргина. Оно выстраивается в результате взаимодействия базовых антитез «реальное – условное», «Россия – Европа», «своё – чужое», но вместе с тем усложняется за счёт уточнения каждой оппозиции дополнительными антиномиями («простор – теснота», или «открытое – замкнутое», «расширение – сужение», «природное – городское», «естественное – искусственное»). Их взаимодействие, с одной стороны, углубляет и заостряет противопоставление реального мира условному миру, а с другой – «смягчает» и «сглаживает» его. Ведь и тот, и другой мир М. Осоргин описывает посредством одних и тех же антитез и стилиевых механизмов. А это значит, все перечисленные антиномии позволяют увидеть не только внутреннюю противоречивость, но и динамичность творимого писателем мира, а также его принципиальную целостность и неделимость.

§ 2.4. СПЕЦИФИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ЛИНЕЙНОЙ И ЦИКЛИЧЕСКОЙ МОДЕЛЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ

Жанр автобиографического романа, предполагающий воспоминания об уже прошедшей жизни, диктует и определённый способ организации художественного времени. Как правило, писатели, «работающие» в этом жанре, берут за основу либо линейную, либо циклическую модель художественного времени, либо совмещают их. К модели первого типа отчётливо тяготеют, например, классические автобиографические тексты, созданные в XIX веке: «Детство. Отрочество. Юность» Л.Н. Толстого, «Детские годы Багрова-внука» С.Т. Аксакова, «Детство Тёмы» Н.Г. Гарина-Михайловского. В них писатели последовательно излагают события прожитой жизни, начиная с детских лет.

Ко второй, циклической модели художественного времени, тяготеет роман «Лето Господне» И. Шмелёва, ведь события в нём выстраиваются в соответствии с православным календарём. Так, например, первая часть книги начинается и заканчивается описанием Великого поста, и сам герой и его семья живут согласно годовому праздничному циклу. Следующие части романа организованы по тому же принципу, но приобретают дополнительное смысловое наполнение. А именно, к «земным радостям», которые составляют существование маленького Вани, постепенно добавляются «земные скорби», и вместе они составляют неделимое единство, саму жизнь. При этом на протяжении всего текста чувствуется прочная связь настоящего с прошлым, о котором постоянно вспоминает главный герой.

К третьей модели, совмещающей линейный и циклический принципы организации художественного времени, более активно обращаются писатели в XX веке, в частности, Б. Зайцев в своей тетралогии «Путешествие Глеба». Линейная модель организует здесь два мощных временных потока:

биографическое, личное время и время всеобщее, историческое. Её появление объясняется стремлением автора показать последовательное становление человеческой личности, обозначить основные этапы взросления: детство, отрочество, юность, зрелость. Но не менее значимыми для формирования зайцевского героя оказываются и исторические события, в частности, участившиеся случаи поджогов барских домов недовольной беднотой. По мнению писателя, даже они, могут воздействовать на характер мальчика, позволяют ему, пройдя через ряд испытаний и ошибок, найти свой собственный путь.

Циклическая модель организует у Б. Зайцева природное, биологическое время. Поскольку Глеб – ещё ребёнок, он близок к природе, а значит, живёт в согласии с её законами. Силу последних автор показывает, неустанно фиксируя в тексте не только смену времён года (годовых циклов), но и суток (суточных циклов). Например, для понимания авторского замысла и композиционной организации как всей тетралогии, так и первой её книги «Заря» особое значение приобретают именно утренние часы. Повествование начинается с описания июньского утра, и далее указания на эту пору встречаются в тексте «Зари» достаточно часто: «Июньское утро, ничем от других не отличающееся, для всех, но не для маленького мальчика»¹; «Утром солнце явилось совсем багровым <...> Глеб встал не в духе»²; «Волнение достигло предела в то утро, когда приближались они с матерью к зданию гимназии»³. Нам видится в этом весьма определённое иносказание: «утро» как «заря» человеческой жизни, начало жизненного пути.

Так же, как и Б. Зайцев, М. Осоргин выбирает для организации художественного мира своего романа третью модель художественного времени, только использует её по-своему. С одной стороны, он стремится правдиво передать сам ход жизни. А поскольку жизнь отдельного человека

¹ Зайцев Б. К. Путешествие Глеба // Зайцев Б.К. Собр. соч.: В 5 т. Т.4. М., 1999. С. 27.

² Там же. С. 61.

³ Там же. С. 119.

для него неотделима от всеобщей жизни (как природы, так и страны), то эта творческая установка реализуется в романе сразу в двух типах художественного времени, линейных по своей природе – исторического и биологического. И если первое задаёт определённую последовательность событий («Был 1904 год. Наступил и 1905 год – год Московского вооружённого восстания» [546]; «Когда я в 1916 году возвращался в Россию» [560]; «В двадцать первом году мы, жители столицы, видели...» [580]), то второе – последовательность основных этапов жизни главного героя – детство, юность, молодость¹. Оба эти типа художественного времени в романе неразрывно связаны, ведь на становление личности, как уже говорилось выше, влияют и исторические события.

С другой стороны, М. Осоргин всячески пытается уйти от строгой временной последовательности и определённости, ибо убеждён, что творческая фантазия, как и память, свободна и непредсказуема. Отсюда – нелинейность времени и внезапный переход от одного события к другому, случившемуся совсем в иное время. Например, «...внезапно, по смерти отца, наша семейная жизнь свернулась: исчез зимний сад, комнаты стали маленькими. Брат был казанским студентом, две сестры вышли замуж и уехали <...> Не связанный хроникой, я крутым поворотом возвращаюсь к первым дням гимназической учёбы...» [509]. Или другой пример, когда время также поворачивается в обратную сторону и, уже будучи взрослым человеком, герой, вернувшийся в Россию, вновь рассказывает о детских годах: «С Казанью меня роднят семейные воспоминания. В Казанском университете учились мой отец, дядя и старший брат. Гимназистом я посылал свои первые статьи в казанскую газету...» [589].

При этом логика и последовательность осоргинских воспоминаний оказывается в высшей степени непредсказуемой, а взгляд разнонаправленным, выхватывающим отдельные эпизоды из всей жизни

¹ И в этом нам видится следование классической традиции автобиографической прозы, начатой Л.Н. Толстым в трилогии «Детство. Отрочество. Юность».

героя. Примером может послужить одно из детских воспоминаний в романе – рассказ маленького мальчика, закрытого в чулане и лишённого свободы на пять минут. Элементы этого эпизода располагаются последовательно, один за другим, только последовательность эта не хронологическая, а смысловая, то есть поясняющая основную идею писателя. Начинается эпизод с описания внутреннего состояния и поступка маленького «узника»: «Кажется, я бил ногами в дверь <...> затем ослабел и впал в отчаяние» [494]. После этого из детства герой перемещается в будущее и описывает аналогичную реакцию на своё заключение в Таганской тюрьме: «Много лет спустя я *точно так же бил ногами* и кулаками в дубовую дверь Таганской тюрьмы в Москве, выбил дверную форточку и оконные стекла...» [494]. И сразу же совершается ещё один временной скачок вперёд, так как в этой фразе описывается внутреннее состояние повествователя: «Я и *теперь* нередко просыпаюсь от удара кулаком в стену, когда мне снится тюрьма» [494]. После этого ракурс изображения вновь меняется, и время вновь возвращается обратно туда, откуда начался рассказ – в детство.

Возвращение к исходной точке представляется нам далеко не случайным. Использование кольцевой композиции, как впрочем, и конкретного образа тюрьмы и образа тюрьмы метафорического (так М. Осоргин представляет ограниченную книжными знаниями жизнь: «Не будь в моём детстве чулана, я мог бы сложить для себя из всех этих книжных кирпичей сносное жилище, пробив в нём окошечко с решёткой, и спокойно глядеть на мир, как смотрят многие отличные люди» [494]), позволяют художнику выделить самое главное в этом эпизоде – мысль о непреходящей ценности свободы.

Вот ещё одно наглядное подтверждение мысли о разнонаправленности художественного зрения М. Осоргина, обусловившей специфический способ организации воспоминания, в том числе и способ совмещения различных временных отрезков в жизни героя. Только последовательность событий

здесь оказывается уже совсем иной: «Ставлю в вазочку с водой букет нащипанных цветов и нарезанных зелёных веток, но, может быть, сирень я *обломил студентом*, когда влюбился в армянку, жившую на Никитской улице; а лютик *сорван детской рукой* <...>, тогда как розу сам *вывел* из черенка в *позапрошлом* году» [494]. Настоящее время сменяется здесь прошедшим (студенческие годы), после чего следует давно минувшее (детство), а затем вектор меняется, и время одновременно становится будущим по отношению к детству, но прошедшим по отношению к началу фразы. Таким образом, в одной временной точке у М. Осоргина соприкасаются сразу несколько временных пластов, и все они разворачиваются веером или *кустом*. Этот образ возникает в тексте самого М. Осоргина и, на наш взгляд, является наиболее точной (при всей своей образности) характеристикой его творческой манеры: «Моя жизнь не *росла* ни тополем, ни подсолнухом, а *ветвилась кустом* спиреи, начисто *отмирая* в старом побеге и *заново вырастая* от подземного корня. И потому её картины *не собраны в аккуратный альбом*, а *перепутаны* во множестве папок, старых, новых, пыльных и обтёртых тряпочкой» [494].

Универсальность такого способа организации художественного времени и построения текста в целом подтверждает тот факт, что по принципу куста художественное время разворачивается не только в реальном мире, но и в мире фантазий главного героя. Покажем это на примере уже упоминавшегося эпизода со столом–пещерой. Сначала настоящее и реальное для героя время (когда он залезает под стол отца) движется назад в прошлое, которое к тому же по отношению к настоящему времени является условным. Ведь перед нами предстаёт образ волосатого пещерного человека, оживлённого фантазией мальчика. Затем герой возвращается обратно, то есть в своё настоящее: «Исчезнув в прошлом, он переносился в будущее, над его головой шуршали страницы отцовских деловых писаний...» [498]. Затем зона настоящего расширяется: герой мысленно (вслед за отцом) переносится в зал

суда, где наблюдает за свидетелями и подсудимыми, вместе с которыми устремляется в будущее: «Потом, миновав заставу с орлами, он шёл в кандалах по широкому тракту <...>» [498]. После мимолетного возвращения в настоящее («Наклонившись, отец спросил: "Ты что там делаешь, Мышка?" – но Мышка не отвечал» [498]) время вновь направляется в будущее: «Марк Твен, поля которого были исписаны карандашом, рассказал любознательному газетчику, что у него был брат-близнец, и их обоих купали в ванне, и один из них утонул, так что до сих пор не известно, который именно, он или его брат» [500]. И сразу же М. Осоргин делает ещё временной скачок вперёд: «Я сидел на камне и слушал звуки города; в этот час на Форуме туристов не бывает, они обедают по отелям, и это – лучший час для созерцаний и ухода в себя» [500]. Далее после очередного возвращения в настоящее («Но сильно затекла согнутая нога, пришлось протянуть её по ковру, а рука отца нащупала мою голову и потрепала за хохолок на затылке» [500]) время забегает в будущее ещё дальше: «В Августеуме, тогда ещё не перестроенном, Сафонов, без дирижёрской палочки, пальцами и кулаками управлял оркестром, который играл симфонию Чайковского, и я страдал, что слушаю её в чужой стране» [500]. Подобная пульсация времени продолжается и далее, и останавливается она в настоящем, но настоящем не мальчика, а уже взрослого человека: «Тогда я поворачиваю валик пишущей машинки, вынимаю исписанную страницу, присоединяю её к накопившейся стопочке...» [500].

Столь детальный анализ этого фрагмента «Вре́мён» позволил нам увидеть, что при всей своей «пестроте» и кажущейся неорганизованности текст романа тщательно продуман и выстроен автором. Только сделано это в соответствии с осоргинской логикой и авторским пониманием природы памяти. В этом эпизоде есть отчётливо выраженный центр – ключевая пространственная точка – детство, стол отца, ощущение покоя и безопасности. И именно от неё свободными и непринуждёнными «побегами» в

разные стороны (назад, вперёд и ещё дальше) движется авторская мысль, и именно сюда она неизменно возвращается после очередного путешествия во времени и пространстве как к чему-то очень важному и имеющему непреходящую ценность.

Таким образом, уже из приведённых выше фрагментов становится ясно, что для организации художественного времени в романе «Времена» наряду с линейным принципом М. Осоргин активно использует и принцип циклической организации, то есть повтор. При этом, как мы могли заметить, повторяются наиболее значимые моменты и состояния в жизни автора и его героя. И это вполне естественно, ведь в автобиографической прозе на первом месте оказывается именно личность писателя, его «я».

К числу таких важных моментов, помимо свободы, о которой говорилось выше, относится «странный переход от ужаса и кошмара к покою и ясности» [512], трижды испытываемый героем «Времён». И каждый раз эта ситуация описывается М. Осоргиным по одной и той же схеме, в основе которой лежит принцип контраста. Вот эпизод, относящийся к детским воспоминаниям героя: «Помню, как однажды, не одолев какой-то юбки в 200 аршин и зубрёжки грамматических исключений, я почувствовал себя *глубоко несчастным, заживо замученным и осужденным на гибель* человечком, лёг на пол, разрыдался и так заснул. <...> Вдруг стало *хорошо*, точно *пригрело солнцем*; мать подняла меня...» [511]. А вот аналогичный переход от одиночества и гибельности к успокоению, но уже во взрослой жизни: «Вглядываясь в даль жизни, я вижу себя в Неаполе очень жарким летом <...> Думать ни о чём не мог, но весь был *проникнут* ощущением своего *одиночества* и *грядущей гибели*, глухо *рычал* в подушки и боялся переменить положение. <...> этот вечер в Неаполе был *самым приятным и очаровательным* за моё долгое знакомство с нелепейшим из итальянских городов» [512]. Причём переживаемое осоргинским героем состояние никак не зависит от внешних декораций. Ведь практически то же самое он

испытывает и в Москве: «И когда в Москве я лежал на заплёванном полу Всероссийской Чека <...>...была минута, когда мне *хотелось умереть* от отвращения к глупому обезьяньему миру; <...> а через полчаса уже *улыбался...*» [512].

Ещё одно состояние, к которому неоднократно возвращается мысль писателя, – это игорная страсть. Размышление автора о ней начинается с рассказа о детской игре в бабки, то есть переносит нас в далёкое прошлое: «В начале игры мы конаемся, подкидывая бабки, и мой панок (боевая бабка) ложится жохом, конкой, плоцкой, ничкой, и от этого зависит, кому начинать» [495]. За ним следует обобщение, которое переносит нас в будущее – время повествователя. Причём смену субъектов речи маркируют в тексте глаголы прошедшего времени: «Играли в поджошку, в пристенок, в краснокудак, игры азартные, и мне случалось проигрывать начисто и стоять, гордо сдерживая слёзы, и потом, вернувшись в дом без единого гнезда, чувствовать себя глубоко несчастным» [495]. В следующем предложении время движется ещё дальше, отражая настоящие события взрослой жизни: «Длинной грабелькой крупье забирает золото или костяшки, одним подбрасывая, других оставляя ни с чем» [495]. После описания личной игорной страсти М. Осоргин переходит к размышлениям о ней как о черте национального характера. При этом время меняет свой вектор и устремляется в прошлое: «В какие времена, в какие исторические периоды Русь, Россия и СССР не горели игорной страстью: в кости и в зернь при Грозном, в фараон при Катерине, в банк при Александрах, в железку по обе стороны гражданского фронта в 18-20 годах, в шахматы и ныне и присно?» [496]. Но уже после этого время возвращается в привычное русло и мы становимся свидетелями различных игр в семье главного героя.

Необходимо отметить, что признаки цикличности может приобретать и время историческое, например, когда автор описывает современные ему неурожай и голод. После этого он начинает говорить о подобных событиях,

происходивших при Николае Втором и Екатерине Великой. Такая последовательность призвана подчеркнуть цикличность русской истории¹.

Всё это позволяет говорить о принципиальном для М. Осоргина стремлении связать, собрать воедино разные, но особенно значимые временные отрезки в жизни отдельного человека и всеобщей жизни. Все эти разнообразные и многочисленные повторы в судьбе главного героя «Времён» подводят нас к пониманию универсального закона осоргинского художественного мира – *закона вечного возвращения*, о котором автор говорит с присущей ему прямоотой: «*всё возвращается и снова уходит, гибнет растение – но возрождается в зерне; что путь пролетевшей пчелы повторит* другая, что вечен перелётный *возврат* птиц. Всё, что мне позже открыли книги, что я принял из них и не отверг, – всё это *было раньше вышито* зелёной гладью на клубничном косогоре, роилось и жило под мхами, под древесной корой, в бесчисленных норках, прыгало по веткам, стояло звонкой песней над крестьянским полем, расцветало на воле и увядало без времени в детском кулаке» [515].

Как и в случае с линейной моделью, циклическую модель художественного времени М. Осоргин реализует в романе тоже по-своему. Подчёркивая важность определённых жизненных циклов, писатель показывает и то, что любой из них может нарушаться и видоизменяться, а значит, быть нециклическим. Например, в изображении писателя значимыми оказываются далеко не все фазы жизненного цикла, как следствие, одни из них автор пропускает, другие повторяет вновь и вновь. Достаточно вспомнить утверждение художника о том, что «бывают люди без юности: их поезд минует эту таинственную станцию зарождения самостоятельной мысли и страстного наката неразрешимых вопросов» [517]. А в другом месте своего романа автор заявляет: «Есть человеческие дети со старой душой, и есть старцы, доносящие до гроба, не расплескав, кубок молодых чувств, испытый

¹ Более подробно пример будет разбираться в следующей главе.

до дна и всё-таки полный» [518]. И если в первом случае человек из первой фазы своего жизненного цикла сразу перескакивает в последний, то во втором – фаза юности оказывается не проходящей, а основной, то есть длится до конца человеческого существования.

В плане всего сказанного выше не случайным является и название романа – «Времена», ведь именно организация художественного времени в произведении раскрывает представление автора о течении жизни. Он стремится передать объективный ход жизни и в то же время показать её непредсказуемость. Всё это становится возможным благодаря соединению противоположных типов и способов организации в романе времени (линейного – нелинейного, цикличного – нециклического). Именно так создаётся стройная конструкция, отражающая специфическую антиномичную природу стиля писателя: с одной стороны, присутствует определённая заданность и последовательность событий и воспоминаний о них, а с другой – разновекторность и разнонаправленность времени, способного разворачиваться в разные стороны подобно кусту. Ведь восстанавливая связь времён и вместе с ней целостность жизни, автор выделяет в ней самые существенные моменты. Прямым подтверждением сказанному может служить следующий фрагмент осоргинского романа: «Мы живём в последовательности дней, месяцев и годов; но, оглядываясь на прошлое, мы видим путаницу событий, толпу людей, нагромождение сроков и дат. В бывшем есть реальное и есть кажущееся, прежде важное стало ничтожным, маленький случай вырос в Гималаи, лёгкий мотивчик песни запомнился в укор стёршейся в памяти симфонии» [546].

ГЛАВА 3. СТИЛЕВЫЕ ПОИСКИ М. ОСОРГИНА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ЕМУ ИСКУССТВА

§ 3.1. СВОЕОБРАЗИЕ ОСОРГИНСКОГО ПЕЙЗАЖА И РОЛЬ ЖИВОПИСНЫХ ПРИЁМОВ В ЕГО СОЗДАНИИ

На протяжении всего текста «Вре́мён» отчётливо повторяются слова «вижу», «ясно вижу», «с необычайной ясностью вижу», открывающие не только принципиальную значимость визуального способа освоения действительности для М. Осоргина и зрительной памяти, но и присущее его типу сознания стремление пристально взглянуть во всё, что его окружает, в том числе и в своё прошлое. Вот как об этом пишет сам автор: «...вглядываясь *в даль* жизни, я вижу себя в Неаполе очень жарким днём, в дрянном отеле» [511]; «...вглядываясь в эту жизнь *со всею пристальностью, доступною хрусталику глаза*, я вижу только вечный путь с цветным фейерверком символов, скользящих отметок на замкнутом круге, но я не вижу ни концов, ни начал...» [518]. Или: «...я всматриваюсь *в темноту* пройденного *длинного* коридора и в *далёкой* его *перспективе* вижу мелькнувший *свет*, заслонённый фигурами юношей» [540]; «...вглядываясь в собственную *душу*, вижу, как она утратила способность в полной мере отзываться не только на то, что называем "историческими событиями", но и на изгибы судеб моей родины, для которой сегодняшней день станет роковой датой» [565].

При этом нетрудно заметить, что каждый раз взгляд писателя не просто скользит по поверхности изображаемого, а проникает далеко за её пределы, в самые сокровенные дали и глубины описываемых им явлений. И это, конечно же, требует от смотрящего определённых усилий. Но в отличие от

В. Набокова, заостряющего своё художническое зрение посредством различных оптических приборов¹, усилия эти не столько внешние, физические, сколько внутренние, душевные, в связи с чем и возникает в романе метафора «духовные очи». Именно они помогают М. Осоргину воспринимать окружающую действительность во всей её сложности, полноте, а значит, и правдивости.

Подобный способ видения и формирования мира автором говорит о несомненной близости его творческого сознания и художественной манеры к сознанию и манере живописца. Близости тем более очевидной, что писатель активно использует «живописные» образы в своём романе. В их числе принципиальные для понимания осоргинской концепции памяти образы альбома, папок с рисунками и картинной галереи. Ведь свои воспоминания о прожитой жизни автор отождествляет с представленными в них полотнами, как например, в следующих фрагментах романа: «...и потому её [жизни – Е. М.] картины не собраны в *аккуратный* альбом, а *перепутаны* во множестве папок, старых, новых, пыльных и обтёртых тряпочкой» [494].

Становится очевидным, что при всей семантической близости эти образы во многом противопоставлены друг другу, ведь они несут в себе, с одной стороны, идею упорядоченности и регламентированности, на что указывают слова «аккуратные записи», «система», а с другой – идею свободы и непредсказуемости, усиленную словом «перепутаны». Причём в дальнейшем означенная смысловая и стилеобразующая антиномия в тексте ещё больше заостряется и проясняется посредством экспрессивной лексики («это жизнь *швыряется* картинами, *навороченными* ею» [507]) и семантически близких слов и образов, которые группируются вокруг противоположных полюсов. Например: «...они [воспоминания – Е. М.] *вразброд*, цветными пятнами развешаны в *картинной галерее*, куда я иногда

¹ Эта способность художественного видения В. Набокова неоднократно отмечалась исследователями. См., например: Гришакова М. Визуальная поэтика Набокова // Новое лит. обозрение. 2002. № 54. С. 205–228; Шевченко В. Зрячие вещи. Оптические коды Набокова // Звезда. 2003. №6. С. 209–219.

убегаю от ясных и разлинованных, аккуратненьких записей взрослой жизни. Они – как *цветные шарики*, подбрасываемые опытной рукой и мелькающие в воздухе скрещением забавных дуг, как *переводные картинки, наляпанные* в детском альбоме по системе, понятной только собственнику» [506].

Так, уже в образных рядах, создаваемых писателем, отчётливо проступают структурные основания его индивидуального стиля, в частности оппозиция «свободное – волевое» (т.е. упорядоченное), а вместе с ней – органичное сосуществование в нём двух противоположных формообразующих тенденций, проявляющее бесконечную сложность и неоднозначность осоргинского представления о жизни.

Кроме того, о близости романного полотна, создаваемого М. Осоргиным, к живописному холсту свидетельствует многократное упоминание на страницах «Времён» самого факта рисования: герой рассказывает о подаренных ему альбоме для рисования, красках и цветных карандашах. Да и сам роман фактически открывается рисунком автора, который берёт в руки «не палитру и кисти, а набор цветных детских карандашей» и изображает «приземистый дом в шесть окон с чердаком» [488].

Но и на этот вопрос – вопрос о выборе живописных средств воспроизведения действительности – у М. Осоргина нет единого ответа. Ведь, по мнению писателя, каждый период своей жизни человек воспринимает по-разному и потому использует для передачи окружающей действительности различные живописные техники. Детское сознание, например, стремится к графичности, отсюда – карандаши или осколок сталактита, которым Мышка «рисовал на стене изображение самого страшного зверя, и это было для него необходимостью, зовом искусства...» [499]. Именно эти инструменты наиболее точно и наглядно, по мысли художника, передают особенности восприятия мира ребёнком – его тягу к простоте, ясности и предметности изображения, неразрывно связанной

при этом с его эмоциональной наполненностью. И всё это мы можем видеть, например, в следующем фрагменте романа: «Простой мир зарисовался домиком, ёлочкой, игрушкой, зайцем, у которого одно ухо опущено, горем, сверкнувшим молнией, – и опять небо ясно и мир улыбается, – маленькой, любимой, единственной книгой, шуткой отца, первой выпиленной рамкой из крышки сигарного ящика, – вообще всем тем, что отчётливо своей первостью и дальше уже неповторимо в такой же радости...» [534].

В юности видение мира существенно изменяется, а потому и живописная манера в этот период, в представлении М. Осоргина, тоже оказывается иной. В ней уже нет прежней ясности и чистоты рисунка – он «*путается и теряет чистоту красок*» [534]. К тому же на смену чувственному началу здесь приходит рациональное, на что указывает переход писателя от эмоционально окрашенного слова к холодной книжной лексике и терминологии: «Дым из трубы уже не вьётся штопором, у собаки хвост не загнут колечком, у первого *портрета* нет египетского глаза и турецкой брови, негнущаяся рука не растопыривает кисточкой длинные прямые пальцы. *Образы* юноши хотят быть возможно *реальнее* в своём *шаблоне*, и в них *перспектива* уже убивает прекрасный иероглиф изображений» [534].

И вновь, как и прежде, принципиальную для художественного сознания М. Осоргина оппозицию «чувственное – рациональное» он стремится максимально заострить и прояснить, создавая в тексте два строго выверенных лексических ряда – «детский», включающий в себя единичные, исключительные в своём роде понятия, и «взрослый», составленный из слов с семантикой упорядоченного множества: «Детский карман наполнен первичными ценностями личного значения: найденной пуговицей, закушенным яблоком, бабкой, мелом, огрызком карандаша, свистулькой, самостоятельно вырезанной из вишнёвой ветки; но юноша уже несёт *чемодан*

или *швейцарский мешок с набором усвоенных истин, алфавитом склонностей, коллекцией дешёвых парадоксов*» [534].

Воспоминания о зрелых же годах, по мнению автора, гораздо сложнее находят своё отражение в живописи. Они теряют свою привлекательность, так как являются недавним прошлым: «...это уже не картинки, не туманная акварель, вольная игра кистей и красок; и это не написанная и отложенная в сторону книга» [544]. И тем не менее художник не отказывается от своих попыток окончательно. Он указывает на то, что «большие полотна не пишутся кисточкой для миниатюр и случайными, под рукой, детскими красками» [568]. Именно поэтому об исторических событиях писатель сообщает весьма лаконично, без чрезмерных подробностей, используя технику широких мазков, лишь намечая тем самым общую панораму происходящего. Ведь как мы помним, всеобщая история для М. Осоргина служит фоном для частных событий и отдельного человеческого существования. Например: «Помню момент перелома – на обширном дворе Спасских казарм в Москве, куда пришла толпа; у солдат дрожали в руках винтовки, офицер не решался отдать команду. Нам ударил в грудь холостой залп, как могли ударить и пули. В тот же день человеческая река по Тверской улице – день общего сиянья, красных бантов, начала новой жизни» [568]. Одна картина здесь следует сразу за другой, при этом каждая из них хоть и подразумевает важные исторические события, не предлагает взору читателя детальной прорисовки происходящего.

А вот другой пример, взятый нами также из «Вре́мён»: «О, я мог бы привести здесь много рассказов о голодном годе <...> Мог бы, например, нарисовать жанровую картину, как кучка полуживых плетётся по следам умирающего, который из последних сил пытается углубиться в лес, найти покой своим костям; так точно стая волков преследует раненого собрата, подлизывая его кровь на снегу» [582]. И вновь художник стремится в первую очередь передать нам общую атмосферу событий, поэтому важными

элементами созданного им полотна становятся чувства и переживания героев, только выражены они здесь через отдельные укрупнённые детали. В первом случае – дрожь в руках, выдающая нерешительность офицера, а во втором – измученное состояние как убегающего, так и его преследователей, переданное в характере движений («плетется», «из последних сил»).

Аналогичная формотворческая тенденция – решительно и ясно задать основной вектор зрительского восприятия – обнаруживается в творчестве художников-передвижников, например, В. Перова («Тройка», 1866), В. Сурикова («Утро стрелецкой казни», 1881) и И. Репина («Бурлаки на Волге», 1870–1873). Это позволило Г. Иванову, одному из первых проведшему параллель между произведениями М. Осоргина и передвижников, сказать, что литературное мастерство писателя «так же "честно" и точно, так же органично "непреображенным бытом"»¹. И это далеко не случайно, ведь творческое сознание передвижников, как и сознание писателя, формируется в одних и тех же культурно-исторических условиях, в одной художественной парадигме реалистического искусства. Последнее убедительно показывают работы современных исследователей, в частности наблюдения О.В. Курбатовой и С.Я. Фрадкиной, которые обнаруживают в творчестве М. Осоргина продолжение традиций Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского².

Среднерусский пейзаж, занимающий значительное место в романе «Времена», роднит описания автора с полотнами и других художников XIX века. В их числе – «Ока. Вечер» (1903), «Золотая осень» (1893) В. Поленова, «Октябрь» (1883) Е. Волкова, «Пейзаж с рекой» (1900) К. Брюллова, «Ночное» (1905–1908) А. Куинджи, «Поцелуй земле» (1912), «Небесный бой» (1912, 1915), «Превыше гор» (1924) Н. Рериха³. Но прежде

¹ Цит. по: Ковалева Ю.Н. М.А.Осоргин // Литература русского зарубежья («Первая волна» эмиграции: 1920–1940 годы). Волгоград, 2004. С. 76.

² Курбатова О.В. Обзор творчества М. А. Осоргина. Благовещенск, 2009; Фрадкина С.Я. На перекрёстке традиций («Сивцев Вражек» М. Осоргина и традиции русской классики). С. 13–21.

³ Эту мысль встречаем в статье Лапаевой Н.Б. «Пермский» пейзаж М.Осоргина (изучение мемуарной прозы писателя на уроках литературного краеведения) // Словесность и современность. Пермь, 2000. С. 131–138.

всего это картины И. Шишкина: «Полдень. В окрестностях Москвы» (1869) и «Разливы рек, подобные морям» (1890).

С пейзажными зарисовками М. Осоргина их сближает не только общность основных тем и образов, вызванная сходными условиями формирования личности художника¹ и страстной любовью к русскому лесу, но и общность творческих установок, определяющая некоторое сходство стиливой манеры названных авторов. Прежде всего, речь идёт о тщательной прорисовке деталей, возникающей вследствие присущего как М. Осоргину, так и И. Шишкину стремления к максимальной достоверности в изображении окружающего мира.

И в том и в другом случае высочайшая точность деталей является результатом неустанных наблюдений авторов за миром природы и глубоких познаний в этой области. Подтверждение этому находим в словах К. Пигарева, который утверждает, что И. Шишкин с анатомической точностью «передаёт строение образов природы», что придорожные полевые цветы, изображённые художником, например, в картине «Полдень. В окрестностях Москвы» (1869) [Рисунок 1], «с успехом могли бы занять место в каком-нибудь ботаническом атласе»².

Не менее тщательно к воссозданию природного мира подходит и М. Осоргин. Например, он скрупулёзно фиксирует названия и признаки представителей растительного мира, демонстрируя поистине научные познания в области ботаники: «Мне было жалко, что белые весенние цветы в засушенном виде всегда желтеют: майники, ландыши, грушовки, линея, подснежник, розовая кислица, лесной анемон, прелестный сибирский княжик и тот ароматный столбик, который по-местному назывался римской свечой. Мы собирали папоротники и старались в них разобраться – кочедыжник, узовник, стоножник, орляк, щитник, ломкий пузырник, дербянка. Было у нас

¹ Как и М. Осоргин, И. Шишкин родился на берегу Камы, как и писатель, художник в детстве зачитывался книгами С. Аксакова.

² Пигарев К. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. М., 1972. С. 78.

великое разнообразие мхов – и точечный, и кукушкин лён, и волнистый двурог, и мох торфяной, и царёвы очи, и гипнум, и прорастающий рокет. На полянах цветов было бессчётно, так что даже, отчаявшись собрать все, мы вдруг равнодушно отвёртывались от их красоты и яркости и отдавали всё внимание только злакам – пахучему колоску, лисохвосту, трясунке, перловнику, мятлику, костеру, гребнику и сборной еже» [492].

Казалось бы, подобная сосредоточенность на мелочах может разрушить целостность авторской картины мира. Но этого не происходит, ибо она открывается зрителю постепенно. М. Осоргин, как правило, сначала создаёт широкую панораму и лишь затем переходит к отдельным деталям: «Гуляет ветерок по волнам ржей, в лесу шорохи зверушек, в зелень ныряет беличий хвост, заяц удирает, прижав уши, с шумом вспархивают птицы. Здесь заповедный лес, не рубленный три века...» [593]; «Пышная весна, мхи раскинулись перинами, иван-да-марья на лугах выше роста, озимые уже колосятся, поблизости змейкой вьётся речка в ивняковых берегах. На заре стонет строевой лес, который крестьяне рубят, валят, распиливают и колют на дрова» [593]. Или: «...я с увлечением ловил рыбу, бросавшуюся целой толпой на едва задевшую поверхность воды наживку; передо мной на много верст расстилалась гладь изумительной Камы, а на крутом берегу гудел бор. На реке Белой даже в эту пору были песчаные перекаты, и, пока облегчали и перетаскивали пароход, мы с отцом проходили целые версты берегом, где я десятком детских объятий вымерял толщину древесных стволов – у нас, в лесах хвойных, таких гигантов не было. В Уфе нас ждала цветущая сирень, которую был напоен воздух по течению реки» [505]; «В половодье она [Кама – Е. М.] на много верст заливала дали, и по торчавшим из воды верхушкам деревьев можно было дойти до горизонта» [500].

Точно таким же образом нередко выстраивает композицию своих полотен и И. Шишкин. Мы можем видеть это, например, в таких картинах, как «Рожь» (1878), «Сосновый бор» (1872), «Лесная глушь» (1872), «Утро в

сосновом бору» (1889), «Лесные дали» (1884), «Среди долины ровныя» (1882), «Корабельная роща» (1898) и др. Представленный на них пейзаж, по словам Е. Загородниковой, тоже открывается не сразу: «полный деталей, он рассчитан на долгое рассматривание: вдруг неожиданно замечаешь лисицу и улетающую от неё утку»¹.

Близость стилевых решений названных мастеров проявляется и в пространственной организации их произведений. У М. Осоргина и у И. Шишкина художественное пространство носит объёмный характер, то есть выстраивается по трём основным осям: по горизонтали, вертикали, а также имеет тенденцию к углублению. Такая трёхмерность изображаемого мира, конечно же, говорит о его максимальной приближенности к настоящей реальности, а также о доверии художников простому, невооружённому человеческому зрению. Иными словами, в произведениях И. Шишкина и М. Осоргина мир предстаёт таким, каким мы его видим.

Означенная выше тенденция углубления реализуется авторами самыми различными средствами и способами. Прежде всего это образ дороги, змейкой уходящей на полотнах И. Шишкина вдаль («Разливы рек, подобные морям» (1890)), и образ реки. Последний заслуживает особого внимания, так как проявляет не только родственность осоргинского и шишкинского видения и воссоздания мира, но и их самобытность. Так, если И. Шишкин равномерно раздвигает горизонты изображаемой действительности, чтобы передать её широту, полноту и гармонию, то М. Осоргин, как уже неоднократно говорилось выше, стремится всмотреться и увидеть в ней нечто сокровенное, недоступное беглому человеческому взгляду, поэтому в поле его зрения не просто река и поверхность воды, но и потаённая подводная жизнь.

В этом плане художественное зрение М. Осоргина представляется более пронизательным, чем у И. Шишкина, а картина мира – более сложной

¹ Загородникова Е.В. И.И. Шишкин // И.И. Шишкин: Переписка. Дневник. Современники о художнике. Л., 1984. С. 407.

и многомерной. Зато пейзажи художника в большей мере создают у зрителя ощущение равновесия и покоя. Оно возникает благодаря тому, что образы дороги и реки, задающие горизонтальный вектор расширения пространства, зачастую соседствуют у И. Шишкина с образами деревьев, задающими вертикальную ось его художественных полотен. Мы можем видеть это, например, в таких картинах русского живописца, как «Лесная глушь» (1872), «Дорожка в лесу» (1880) или «На реке после дождя» (1887).

Ещё более результативными оказываются в этом плане и композиционные приёмы, которые использует для выражения своего специфического видения мира русской природы И. Шишкин. Например, он соединяет в одной картине несколько планов. Покажем это на примере полотна «Разливы рек, подобные морям» (1890) [Рисунок 2], где изображено весеннее половодье. На первом плане, огороженном слегами, мы видим весеннюю дорогу с глубокими, полными водой колеями. Она спускается с высокого берега вниз, к реке, соединяя тем самым первый и второй планы. Второй план образует холмистый, поросший кустарником и мелкоколесьем спуск к реке. На третьем плане изображена сама река, затопившая луга и раскинувшаяся до самой линии горизонта. А надо всем этим светлый диск луны, отражающийся в реке, и редкие, застывшие в небе облака. Весь пейзаж, залитый лунным светом, особенно интенсивным в центре, то есть в речной воде и в колеях вязкой дороги, создаёт ощущение как простора, так и глубины.

Ещё один композиционный приём, который активно использует И. Шишкин с целью углубления изображаемого мира и создания в нём перспективы, – рамочная композиция, которую мы можем наблюдать, например, в картине «Лесная глушь» (1872) [Рисунок 3]. Изображённый на ней лесной пейзаж заключён художником в своеобразную рамку, которую образуют огромные сосны, расположенные справа и слева на переднем плане. Благодаря этому зритель, с одной стороны, видит и ощущает

величественность леса, его просторы, а с другой – получает возможность сосредоточиться на отдельном фрагменте и рассмотреть его детально, а значит, проникнуться его атмосферой. В этом плане нам представляется абсолютно точным замечание К. Пигарева о том, что «пейзажи более или менее замкнутых уголков природы позволяют художнику увести зрителя за собой в глубь леса»¹.

Аналогичное взаимодействие двух противоположных тенденций (сужения и расширения художественного пространства) мы обнаружили выше и в романе М. Осоргина. Только открывает оно совсем иное видение и ощущение мира, и прежде всего, его внутреннюю противоречивость, а также нестабильность и динамичность. Иными словами, при всей гармоничности пейзажи М. Осоргина несут в себе внутренний драматизм. Последнее далеко не случайно. Ведь большинство указанных нами полотен передвижников и, главным образом И. Шишкина, было создано в 70–80 гг. XIX века, то есть ещё до тех катастрофических социальных потрясений, которые коренным образом изменили жизнь России и её граждан. А роман М. Осоргина создавался им в 30-е годы XX столетия, то есть уже после пребывания в Таганской тюрьме, во время вынужденной эмиграции.

Таким образом, при определённой близости живописной манеры художников-передвижников и М. Осоргина, обусловленной, прежде всего, общностью их творческих установок, стиль писателя отличается несомненной самобытностью и оригинальностью, ибо открывает специфическое, присущее именно этому автору и его эпохе видение и понимание мира.

Сказанное выше, однако, не отрицает продуктивность рассмотрения художественного полотна романа «Времена» сквозь призму творческих поисков современной М. Осоргину живописи. Ведь он сам подчёркивает сходство труда писателя и художника. И тот, и другой на пути от замысла к

¹ Пигарев К. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. М., 1972. С. 77.

его воплощению продумывает каждый штрих, каждое слово, поскольку судьба всего произведения порой зависит от мельчайшей детали: «...разве могут они [обычные люди – Е. М.] знать, что испытывает художник, когда в уже совсем готовой картине ему не удаётся последний мазок кисти, заключительная точка, которая вдруг оживит и осветит всё, – и тогда на полотне заиграет жизнь и оно оторвётся от мольберта и улетит ввысь, в мир недостижимый, лишь ему одному доступный! Вот тут – я сам чувствую, – тут не то чтобы фальшь, а какое-то напрасное подчёркивание, слишком парадное слово, уже не перечувствованная правда, а желание понравиться читателю, и если взглянуть ему в глаза, то увидишь его недоверчивую усмешку» [531].

Так, на протяжении всего текста романа М. Осоргин то широкими мазками, то лёгкими штрихами прорисовывает основные и значимые события своей жизни. И чрезвычайно важную роль в выполнении этого художественного задания играет цвет, прежде всего, сам факт его наличия и интенсивность. Не случайно одним из самых частотных в тексте «Вре́мён» становится определение «цветной»: «воспоминания цветными пятнами развешаны в картинной галерее», «воспоминания – цветные шарики», «цветные фонари на небольшой барке», «цветные детские карандаши», «цветные кисти», «домашние курточки и блузы, подпоясанные кушаками и цветными поясами», «цветные камешки» и др.

В разноцветье изображаемого М. Осоргиным мира отчётливо проступают доминантные цвета, которым он отдаёт явное предпочтение. Среди них – красный («красные гвоздики», «красные банты» и др.), жёлтый («жёлтые купавки», «жёлтый дымок спичечных фабрик» и др.), зелёный («зелёный ковёр леса», «зацвели зелёной плесенью деревянные доски» «зелёное сукно стола» и др.), голубой («голубая высь», «голубое стёклышко памяти», «голубизна моря» и др.), синий («грачи с синим отливом», «синие обложки книг» и др.) и золотой («золотой дождь», «золото солнца», «золотые ржи» и др.). И все эти краски неизменно остаются «чистыми», то есть в

описаниях автора практически отсутствуют размытые характеристики, дополнительные оттенки или полутона, а также переходы из одного тона в другой¹.

Более того, их интенсивность он стремится усилить за счёт соседства с другими, прежде всего близкими по спектру цветами: «В голубую воду гляделись глыбы *серого* острого плитняка, они же *синели* под водой» [553], «...всё движется, вырастая и умаяясь, между *зелёной* глубиью и *голубой* высью летит свободная душа, рассекая воду и воздух» [529]; «...в воде *зеленели* "волосы Венеры", кудрявая травка, *обильно* росшая в нише подземного ручейка» [553].

В этом плане колористика М. Осоргина вполне отвечает не только индивидуальным особенностям его личности, но и духу его времени. Не случайно предпочтение и активное использование локальных и интенсивных цветов является одной из характерных примет модернистской живописи², которая ведёт активный поиск новых форм постижения сущности мира, создания новой его картины – «одновременно более единой, целостной и более напряжённой, внутренне драматичной»³. Ведь речь идёт об эпохе глобальных потрясений – времени, когда всё больше углубляется «драма универсального "отчуждения" человеческой личности»⁴.

Эта сверхзадача определяет выбор художественных средств, в числе которых не только локальные цвета, но и резкое их соединение в диссонансно-гармоничное целое. Наглядное подтверждение сказанному находим у французского живописца А. Матисса. Он в 1908–1912 годах строит свои картины фактически на трёх основных тонах. Таков его знаменитый «Танец» (1909) [Рисунок 4]. Композиционное и смысловое

¹ В живописи такие цвета называют локальными, т.е. постоянными, неизменными, градуированными лишь в своей светлоте и отделенными от других цветов, такие цвета не подвергаются никаким переходам и смешению, каждый из них изолирован друг от друга.

² Подробно об этом в книге: Львова Е.П., Сарабьянов Д.В., Кабакова Е.П., Фомина Н.Н., Хан-Магомедова В.Д., Савенкова Л.Г., Аверьянова Г.И. Мировая художественная культура. XX век. Изобразительное искусство и дизайн. СПб., 2008.

³ Тагер Е.Б. Избранные работы о литературе. М., 1988. С. 295.

⁴ Там же.

единство этой работы основывается «на напряжённой и сверхдинамичной слитности цветов, предельно выраженных и, казалось бы, между собой совсем не сочетающихся – красного, зелёного и синего. Но именно эта комбинация позволяет художнику передать предельную противоречивость и внутреннюю дисгармоничность мира»¹.

Этот же принцип положен в основание и менее известного полотна А. Матисса «Сатир и нимфа» (1909) [Рисунок 5]. В данном случае в активное взаимодействие друг с другом вступают зелёный, розовый и голубой тона. Но это лишь подтверждает принципиальную важность данного художественного решения для выражения творческого сознания А. Матисса и целого ряда художников-авангардистов XX века.

В их числе – армянский и советский живописец-пейзажист М.С. Сарьян, творческая манера которого, по словам Д. Сарабьянова, отличается простотой цветовых решений, «смелой силой контраста и своеобразной "конечностью" цветовой концепции»². Всё это мы находим, например, в картине «Улица. Полдень» (1910) [Рисунок 6], которая максимально точно передаёт ощущение зноя, палящего солнца. Короткие тени падают на землю, словно пронзённую солнечными лучами. Два дополнительных цвета – оранжевый и синий – как бы стянули к себе все мелкие колебания, очистились и вступили между собой в некие «враждебно-дружеские отношения»³.

Ещё один русский художник, который «пишет свою картину звонко, чисто, сталкивая цвета, а не смешивая их»⁴ – К. Петров-Водкин. Его художественная система в общих своих чертах, по мнению искусствоведов, определилась уже в «Мальчишках» (1911) и получила развитие в знаменитом «Купании красного коня» (1912) [Рисунок 7]. Основные цвета этой картины

¹ Тагер Е.Б. Избранные работы о литературе. С. 309.

² Подробнее об этой картине см.: Сарабьянов Д. История русского искусства конца XIX–начала XX века. М., 2001. С. 140.

³ Там же.

⁴ Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900-х–начала 1910-х годов. Очерки. М., 1971. С. 53.

(красный – коня, жёлтый – мальчика, синий и зелёный – воды) изолированы друг от друга, хотя и «сведены к трудной напряжённой гармонии "не соприкасающихся друг с другом цветов"»¹. Подобная цветовая автономия сообщает особую самоценность каждому участнику сцены. Но, кроме того, цвет усиливает смысл каждого объекта, благодаря чему он приобретает символическое значение. Не случайно, например, Д. Сарабьянов сравнивает красного коня К. Петрова-Водкина с блоковской степной кобылицей, в образе которой соединились «прошлое России, её трудная современность и то вечное, непреходящее, что останется с ней навсегда, а также в ней воплотилась мечта о красоте – не каждодневной, а неожиданной, озаряющей, ощущение пробуждения, собирания энергии перед будущими испытаниями, торжественная клятва в верности национальным идеалам, предчувствие больших событий и перемен»².

Конечно, в строгом смысле этого слова словесную живопись М. Осоргина назвать модернистской трудно. И в романе «Времена» нет столь резкой контрастности цветовых отношений, как на полотнах А. Матисса, М. Сарьяна, К. Петрова-Водкина. Ведь любая крайность и чрезмерность противоестественна человеческой и творческой природе писателя. Но определённая смелость цветовых сочетаний всё же имеется: «...зелёный ковёр, расшитый *серебряными* змеями рек» [563], «...река Белая – действительно *белая*, хотя и течёт в *зелёных* берегах» [506], «...поезд пролетает над блюдами и глубокими чашками норвежских сладких вод, и горный поток сталкивает в них завёрнутые в кружевную пену стволы строевого леса – трубочки со *сливками* в воде *червлёной* стали» [507]. Это позволяет рассматривать творчество М. Осоргина не только в контексте классического (реалистического) искусства, но и модернистского. Не случайно в последнее время появляются работы, в которых произведения писателя сопоставляются с произведениями таких модернистских авторов,

¹ Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900-х–начала 1910-х годов. Очерки. С. 53.

² Там же. С. 152-153.

как В. Набоков¹, М. Булгаков², Б. Пильняк³, Б. Поплавский⁴ и др. А литература, как известно, при всей своей самобытности, является составной частью культуры определённой эпохи. И писатели, и художники начала XX века стремились передать не случайное и мимолётное, а глубинное, сущностное, и потому и неизменное качество предмета. И в этом смысле именно творческая манера К. Петрова-Водкина и других названных выше модернистов и авангардистов оказывается более созвучной и близкой творческому сознанию М. Осоргина, чем классическая форма передвижников.

Но тонко чувствуя новые эстетические запросы времени, писатель реагирует на них по-своему, в соответствии со своим типом личности и собственными представлениями о сущности искусства. Поэтому, в отличие от К. Петрова-Водкина, он не уходит полностью в символическую плоскость, а серьёзно расширяет и углубляет область реальную. И вновь М. Осоргин делает это по-своему, так как использование цветовых обозначений в романе оказывается строго подчинено логике художественного мышления его автора, в частности одной из базовых оппозиций индивидуального стиля М. Осоргина «чистое – нечистое».

О «чистых» цветах уже говорилось выше, поэтому рассмотрим теперь более подробно цвета «нечистые». К ним мы отнесли цвета смешанные, состоящие из нескольких «чистых» тонов. При этом сразу подчеркнём, что в количественном отношении они существенно уступают «чистым» формам. К тому же их появление в тексте строго мотивировано творческой установкой

¹ Абашев В.В. Осоргин и Набоков: вероятность встречи. С. 28–37; Белоусова Е.Г. О художественном ясновидении М. Осоргина и В. Набокова. С. 70–74; Степанова Н.С. Россия в воспоминаниях писателей «первой волны» эмиграции (И. Бунин, И. Шмелёв, М. Осоргин, В. Набоков) // Россия. Духовная ситуация времени. М., 1999. С. 35–57.

² Жиганова О.Г. Специфика хронотопа в романах М.А. Осоргина «Времена» и М.А. Булгакова «Белая гвардия»: опыт сопоставительного изучения. С. 157–163; Харитонов Д.В. Оппозиции своё/чужое и верх/низ в городском пространстве романов М. Осоргина «Сивцев Вражек», Б. Пастернака «Доктор Живаго» и М. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 49–56; Дергачева Э.С. Символика дома в русской прозе 20-х годов XX века (Е. Замятин, М. Булгаков, М. Осоргин). С. 39–45.

³ Старикова Е. Заметки запоздалого читателя // Октябрь. 1991. № 3. С. 196–207.

⁴ Лапаева Н.Б. «Письма о незначительном» М. Осоргина и «Дневники» Б. Поплавского: модификации смещенного жанра // Михаил Осоргин: Страницы жизни и творчества. Пермь, 1994. С. 57–68.

писателя – максимально точно передать окружающую действительность, то есть сама форма изобразительного слова М. Осоргина оказывается удивительно близкой изображаемому им переходному состоянию природы. Например, в следующем фрагменте романа: «На другое утро чёрное побеждает нестойкую белизну, а на улице перед домом оттаивает и вскрывается весь навоз, накопившийся за зиму, и тогда впервые появляются *путаные цвета*, из которых потом мы будем выделять красное к красному, зелёное к зелёному, все на свои места; конечно, и белое оставим» [489]. В приведённом фрагменте романа мы видим, как настойчиво автор стремится выделить из общей и неопределенной массы органичные для его понимания сути искусства «чистые» формы.

Наряду с цветом значительное место в осоргинском арсенале живописных средств занимает линия. Не случайно само это слово и семантически близкие к нему понятия неоднократно встречаются в тексте романа, придавая изображённой в нём картине мира особую отчётливость и ясность: «Я рисую приземистый дом в шесть окон с чердаком и с двух сторон протягиваю в линию заборы, за которыми непременно должны быть деревья» [488]; «Я видел речку Егошиху, хотя она, может быть, давно высохла, и только линия смородиновых кустов напоминает, что тут была влага» [512]. Или: «Нижний край зеркала реки был украшен деревянной резьбой пристаней и барок, верхний отделялся зелёно-синей полосой от воздушного ничего» [490] и др. Не менее важной оказывается в этом плане, на наш взгляд, та последовательность, с которой писатель ведёт свою линию, не допуская никакого смешения с другими. Это подтверждают используемые им глагольные формы «протягиваю в линию», «тянется», «отделялся».

Всё вышесказанное сближает живописную манеру М. Осоргина с работой графиков. Достаточно вспомнить, например, рисунки того же И. Шишкина, которого К. Пигарев по праву называет «настоящим

волшебником безошибочной линии»¹. Тем более, что, как и в случае с живописными полотнами этого мастера, гравюры И. Шишкина близки пейзажам М. Осоргина ещё и по тематике: «Ручей в лесу» (1880) [Рисунок 8], «Лесное болото» (1889), «На реке после дождя» (1887), «Утро в сосновом лесу. набросок» (Кон. 1880-х гг.), «Скалы на острове Валааме. Кукко» (1859) и др. Перо мастера достигает в них исключительной изысканности и прозрачности рисунка. Ведь благодаря виртуозному владению карандашом, углём или пером И. Шишкину удаётся наглядно передать и тонкость лесной травы, опустошённой мелкими головками цветов, и однообразную узорчатость лопухов.

Однако временами графика М. Осоргина больше напоминает старинные офорты Ф. Гойи, чем гармоничные миниатюры И. Шишкина, об этом пишет, например, Ю. Авдеева². Причём это сходство, по мнению исследователя, обнаруживается в тех частях романа, где автор описывает свою московскую жизнь: «Электрического света в этот день не было. Я сидел на диване в пальто, подобрал ноги, так как квартира была не топлена. В соседней комнате моя приятельница аккомпанировала виолончели. В сущности, это был могильный склеп, в котором друзья-покойники чувствовали музыкой новоприбывшего в их среду» [567]. А вот ещё один фрагмент текста, выполненный М. Осоргиным в той же манере: «Появлялась на улице человеческая тень в отрепьях, становилась у стены с протянутой рукой. <...> Постояв на морозе сколько-то времени, тень опускалась на снежную панель и замерзала, и тогда в упавшую шапку прохожие бросали, не жалея, мелкие бумажки» [581]. Эти фрагменты объединяет неожиданное для М. Осоргина отсутствие цвета, света, а также сгущение теней, призванные подчеркнуть серость, унылость, почти призрачность человеческого существования.

¹ Пигарев К. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. С. 78.

² Авдеева О.Ю. Комментарии // Осоргин М.А. Собр. соч.: в 2 т. Т.1. С. 532–533.

Ещё более резким словесный рисунок М. Осоргина становится в тех фрагментах романа, где автор размышляет о войне: «Был июнь четырнадцатого года. В кабачке сора Анджело я говорил встревоженным, ничего не понимавшим людям о том, что будет дальше. Люди будут перегрызать друг другу горло, будет потоками литься кровь, валяться куски разорванных тел, перемешанные с осколками металла. Трупы будут сваливаться в братские могилы, море будет выбрасывать мёртвых на пляжи, как побитых бурей медуз. Будут разрушаться города и сметаться с лица земли сёла и деревни; беженцам, нищим, сиротам некуда будет скрыться от ужасов войны» [557]. Как видим, внимание писателя целиком сосредоточено здесь на отдельных деталях (поступках, действиях людей), которые подаются укрупнённо, заполняя весь передний план изображаемого и поражая наше сознание, наполняя его ужасом. Ужасом, который ещё больше нарастает, когда с переднего плана взгляд автора, а вслед за ним и наш, переходит на общий фон, где очень скупо, всего несколькими словами М. Осоргин даёт нам почувствовать космический масштаб разрушений – «будут разрушаться города и сметаться с лица земли сёла и деревни» [557].

И всё это действительно напоминает творческую манеру Ф. Гойи, представленную, например, в офортах «Невозможно видеть», «Они стали как дикие звери» [Рисунок 9], «Со здравым смыслом». Их отмечает необычайная резкость, предельное сгущение теней в изображении человеческих фигур, занимающих первый план, и абсолютное отсутствие плана второго, то есть фона, который только обозначен штриховкой разной степени интенсивности. Это позволяет художнику максимально выделить людей убивающих (стреляющих из ружья, разящих копьем, заносящих над головой топор или камень и т.д.) и умирающих, а значит, показать весь ужас, бесчеловечность и противоестественность войны.

При всей линейности и строгой очерченности осоргинского рисунка воспроизводимая в нём картина мира далеко не статична. Все эти

многочисленные линии возникают вследствие определённого движения, характер которого неустанно фиксируется авторским словом: «На пересечении поперечных улиц она [дорога – Е. М.] *прерывалась*, и каждый её отрезок с обеих сторон *замыкался* калитками» [489]. Отдельного внимания заслуживает в этом ряду конструкция, включающая «начертательный» глагол и существительное, обозначающее геометрическую фигуру: «...зацепит железными челюстями подъёмный кран, завершит лебёдкой, *черкнёт* по небу и горизонту *крутым поворотом* и выбросит на людной площади..» [489]; «Отходя от пристани, пароход <...> *делает крутой поворот*, так как стоял носом против течения. Берега и город, в котором я никого не оставляю, быстро *пробегают* большим *обратным кругом*» [513]; «...ночь, *огненные дуги бросаемых* с берега в тёмную воду *головёшек*, хоровое пенье, смех и прекрасное лицо кузины Манечки» [506]; «...как цветные шарики <...> мелькающие в воздухе *скрещением забавных дуг*» [506].

Также активно маркирует М. Осоргин и направление развития своих линий: «...уходила прямой гладью в тысячеверстие, лишь *поднявшись* и *сбежав* через хребет Уральских гор, укатанная почтовой гоньбой и утопанная арестантами нескончаемая дорога..» [490]; «...о счастье расти на поляне свободным злаком, *стремясь вверх* и *стелясь* по ветру с другими» [515]. Определяющую роль в этом процессе нередко играют деепричастия и наречия, которые выстраивают художественный мир по вертикали.

Не менее важным для определения траектории движения героя по жизненному пути, который является генеральной линией всего романа, оказываются предлоги и наречия, например, «...потом я размахивал его [пух – Е. М.] ногами, спеша с удочками *через* сад, *мимо* почты, *мимо* балаганов с золотой воблой, по крутой тропинке на берег, где у пристани привязана моя лодочка» [513].

Все эти художественные средства и приёмы открывают своеобразие осоргинского миропонимания и его воплощения в форме, внутренне подвижной и антитетичной. А вместе с тем – однонаправленность творческих поисков писателя с поисками представителей современной ему авангардной живописи, в частности В. Кандинского. Ведь из всего арсенала художественных средств он тоже явно отдаёт предпочтение линии и видит в ней знак внутренней динамики: «Геометрическая линия – это невидимый объект. Она – след перемещающейся точки, то есть её произведение. Она возникла из движения – а именно вследствие уничтожения высшего, замкнутого в себе покоя точки»¹.

Наглядным подтверждением теоретических постулатов живописца является, например, «Композиция VI» (1913) [Рисунок 10] и «Композиция VII» (1913). Линии в них ведут себя как живые существа. Они движутся по поверхности холста плавными изгибами то широко и свободно, то группируются в виде параллелей. Взаимодействуя, они сталкиваются друг с другом, в результате чего изменяют своё направление, ломаются или складываются в определённые фигуры. И всё это лишь усиливает выразительность картины, ведь «теряя в конкретности, пластическое событие приобретает характер всеобщности»². Благодаря этому создаётся новая реальность, не имеющая ничего общего с окружающим нас миром.

Кроме разного рода линий в тексте «Вре́мён» встречаются и геометрические фигуры, которые по-своему усиливают строгость и отчётливость осоргинского письма: «Керосиновые лампы, вырезывая во тьме конус света, уделяли потолку только слабое мерцание, чтобы там могли кружиться тени» [530]; «в стальной воде *мелькнул кольцом* огромный угорь, похожий на змею» [502].

Кроме того, у обоих художников важное значение отводится кругу. У В. Кандинского он становится символом абсолютного и трансцендентного,

¹ Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2005. С. 106.

² Сарабьянов Д. История русского искусства конца XIX–начала XX века. М, 2001. С. 201-202.

ибо являет собой «синтез величайших противоположностей»¹, а у М. Осоргина – символом повторения жизни и вечного возврата: «... всё возвращается и снова уходит, что гибнет растение – но возрождается в зерне; что путь пролетевшей пчелы повторит другая, что вечен перелётный возврат птиц» [515].

Однако ещё раз подчеркнём, что графичность писателя предметна, она максимально отражает реальную действительность, в то время как графичность В. Кандинского погружает нас в совершенно особый беспредметный мир, не имеющий ничего общего с окружающим. Достаточно вспомнить его теоретическую работу «О духовном в искусстве» (1910), где важнейшая задача искусства декларируется автором как выражение духовного начала, *освобождённого от оков предметности*². Духовное начало, то есть глубинная, подлинная сущность, изображённых явлений и событий крайне важна и для М. Осоргина. Но не взамен проявлений жизни, а как необходимое условие полного её видения и ощущения.

В заключении отметим, что визуальное восприятие окружающего мира, доминирующее положение зрительной памяти, особое внимание к пейзажу и приёмы живописи, используемые для его создания, подтверждает мысль о том, что М. Осоргин – писатель, который, с одной стороны, тяготеет к классической (реалистической) художественной парадигме, но, с другой стороны, будучи чутким художником, улавливает новые эстетические запросы и ищет новые формы, способные их удовлетворить. Именно это сближает его с художниками модернистами. И если с первыми, передвижниками, и особенно с И. Шишкиным, автора роднит максимальная достоверность, детальность и объёмность (наличие перспективы и углубление пространства) в изображении природного мира, то со вторыми, с модернистами – предпочтение «чистых» и насыщенных цветов, а также стремление увидеть и передать невидимое – глубинное и самое сущностное.

¹ См. подробнее: Кандинский В. Точка и линия на плоскости. С. 63-232.

² Там же.

§ 3.2. МОНТАЖНОСТЬ КАК ВЕДУЩИЙ ПРИНЦИП КОМПОЗИЦИИ. КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ «ВРЕМЁН»

Как известно, ещё Г.-Э. Лессинг разделил виды искусства на временные (динамические) и пространственные (статические), противопоставив тем самым литературу и живопись. Этот контраст становится особенно ощутимым в искусстве XX века, отмеченного особой интенсивностью и общественно-исторического, и стилевого развития. Кроме того, происходит становление кинематографа, что привнесло новые принципы художественного изображения действительности, в том числе и в литературе. Так, например, основой творческого мышления М. Осоргина, как справедливо пишет Н. Гашева, оказывается «восприятие мира – внешнего и внутреннего – как динамики, развития, движения пластически-зримых образов и картин»¹. И потому для передачи всей полноты существования автор активно использует приёмы и язык не только живописи, но и кинематографа, что не осталось незамеченным исследователями, в частности Н.Н. Гашевой, И.В. Савицкой², Е.М. Болдыревой³.

Этот факт характеризует М. Осоргина как чуткого художника, верного традициям классической русской литературы и в то же время безошибочно улавливающего новые тенденции в её развитии. Ведь обращение писателей к приёмам киноязыка стало характерной приметой для прозы XX века, которая, по словам И.В. Савицкой, обретает свойства фрагментарности, «кусковой» композиции, разрывов и «бессвязности», иными словами – кинематографичности. При этом под кинематографичностью, вслед за И.А. Мартыановой, мы будем понимать «характеристику текста с *монтажной техникой композиции*, в котором различными, но прежде всего

¹ Гашева Н.Н. Возникновение смыслового инновационного поля в русской культуре XX века (Михаил Осоргин и киноязык). С. 95-99.

² Савицкая И.В. Указ. соч. С. 24-26.

³ Болдырева Е.М. Указ. соч. С. 17-20.

композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения»¹.

Выше уже говорилось о том, что и по своей проблематике, и по своей форме роман М. Осоргина принадлежит к жанровой традиции русской автобиографической прозы. Части романа «Детство», «Юность» и «Молодость» последовательно сменяют друг друга, отражая основные этапы жизни героя, за которым стоит сам автор. Однако более основательное погружение в текст «Вре́мён» позволяет заметить, что, несмотря на все старания писателя прочертить магистральную линию своей жизни, названные выше эпизоды нередко выбиваются из общей канвы, накладываются друг на друга и воспринимаются один сквозь призму другого.

Это позволяет художнику выстроить своё автобиографическое повествование как динамично разворачивающийся текст, и сам процесс воспоминания в изображении М. Осоргина становится живым и естественным. Достижению такого эффекта как раз и способствуют кинематографические приёмы и прежде всего монтаж. Он предполагает «сокращение и соединение (резку и склейку) кусков отснятой плёнки с целью достичь необходимого ограничения и искомой последовательности движущегося изображения действительности на экране»². Или, как пишет А. Соколов, в широком смысле «монтаж» – это специфический «способ компоновки содержания и смысла произведения из отдельных "кубиков"»³.

Именно монтаж становится ведущим приёмом киноэстетики тех лет. Это подтверждает тот факт, что размышления о природе и роли монтажа мы находим в работах ведущих теоретиков кино. Один из них – Л. Кулешов, который в своих статьях 1917-1919 годов и в исследовании «Знамя кинематографии» пишет, что «монтажное сочетание кадров может придавать

¹ Мартыанова И.А. Киновек русского текста. Парадокс литературной кинематографичности. СПб., 2001. С. 6.

² Эстетика: Словарь. М., 1989. С. 212.

³ Соколов А. Монтаж (Журнал «625» 1997-1999 гг.) // URL: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/7215>

им различный смысл, изменять их содержание»¹. О различных возможностях монтажных построений говорит Д. Вертов в своих манифестах 1922–1925 годов и в киноработах «Киноглаз», «Человек с киноаппаратом»². А опыт четырёх классических фильмов («Стачки», «Броненосец Потёмкин», «Октябрь», «Старое и новое») позволил С. Эйзенштейну прямо заявить: «Кинематограф – это прежде всего монтаж»³.

Будучи составной частью культуры, литература, конечно же, не может оставить это без внимания и тоже начинает активно использовать технику монтажа. Однако каждый из писателей делает это по-своему, в соответствии со своим художественным замыслом и природой своего творческого сознания. В частности, стремясь к максимальной естественности художественной формы, М. Осоргин сочетает в своём романе различные техники и приёмы монтажа.

Один из них Н.Н. Гашева характеризует как «смену монтажных ритмов»⁴. Он позволяет писателю отказаться от строгой «симметричности» и заданности повествования, то есть ускорять («сжимать») или замедлять («растягивать») художественное время романа. Для того чтобы наглядно представить себе действие этого принципа, достаточно сравнить фрагменты произведения, где описывается детство героя и его взрослая жизнь.

Детство – это чрезвычайно важное время для М. Осоргина, и потому он тщательно, во всех деталях описывает каждое мгновение, оставившее след в детской душе. Именно таким событием в изображении писателя являются, например, лесные прогулки Мышки с отцом. Их описание изобилует множеством подробностей из жизни животного, птичьего, растительного или грибного миров, но ещё больше – количеством названий растений, из

¹ Кулешов Л. Знамя кинематографии // Лев Кулешов. Кинематографическое наследие. Статьи. Материалы. М., 1979. С. 87–114.

² Вертов Д. Человек с киноаппаратом. Киноглаз // URL: http://www.vertov.ru/Dziga_Vertov.

³ Эйзенштейн С. Монтаж: Монтаж аттракционов; За кадром; Четвёртое измерение в кино; Монтаж 1938; Вертикальный монтаж; Вкладыш. М., 1998.

⁴ Гашева Н.Н. Кинематографичность прозы М. Осоргина: аспект структурного синтеза на межвидовом уровне. С. 39.

которых сооружаются пространные ряды однородных членов. Вот несколько таких конструкций: «Было у нас великое разнообразие мхов – и точечный, и кукушкин лен, и волнистый двурог, и мох торфяной, и царевы очи, и гипнум, и прорастающий рокет. На полянах цветов было бесчисленно, так что даже, отчаявшись собрать все, мы вдруг равнодушно отвертывались от их красоты и яркости и отдавали все внимание только злакам – пахучему колоску, лисохвосту, трясунке, перловнику, мятлику, костеру, гребнику и сборной еже» [492]. Или: «Птиц отец называл по именам, но их было так много – самых разнообразных, и больших и маленьких» [492]; «Но самым любимым нашим спортом был грибной, и тут все свои великие знания отец передал мне целиком. Я даже в раннем детстве не понимал, как можно ошибиться и принести домой поганку! Или как ложную лисичку не отличить от настоящей, при всем их кажущемся сходстве! Одно – масляник, и совсем другое – козляк. И рыжая волнушка все же не рыжик! Рыжиков мы также различали по сортам, и домой приносили только самых бутылочных и булавочных, потому что рыжиками были полны наши еловые и пихтовые леса» [492]. В результате всего этого художественное время романа значительно замедляется, а то и вообще останавливается.

О взрослой же жизни своего героя М. Осоргин, напротив, рассказывает практически скороговоркой: «Был 1904. Наступил и 1905 год – год Московского вооруженного восстания» [546]. И хотя в ней тоже есть моменты очень важные и потому достойные пристального рассмотрения, их намного меньше. Среди них – отъезд и возвращение в Россию, зарождение замысла романа «Сивцев Вражек» или работа в книжной лавке писателей. Остановимся на последнем эпизоде более подробно: «Скупая оставшееся, подбирая томик к томику, сбывая мусор, мы *разрушению* противопоставляли *созидание*, пусть в размерах скромных, но всё же *существенных*» [574]. И здесь же: «Какая *радость спасти* увесистый том Четы-Миней от покушения на прочную кожу его переплета *для обшивки валенок или заплаты на*

башимак. <...> Томиками французских изданий осьмнадцатого века, которые *сейчас продаются* в Париже в отеле Друо *за тысячи*, у нас *играли* в деревнях ребятишки, как удобными битками для бабок; они *валялись в мусоре* разрушенных усадеб, вместе с архивами безграничной ценности. К нам робкий человек приносил на продажу сплетенные в альбом или просто оставшиеся без призора письма Екатерины Второй и её сподвижников, <...> мы отдавали *ему всю наличность кассы*, чтобы после продать музею *за символический рубль*» [574]. Нетрудно заметить, что основным приёмом, который использует здесь автор, является контраст – зримо противопоставлены трепетные чувства писателей, старавшихся сохранить и уберечь книгу, и реальные условия жизни, когда бытовые потребности и нужды брали верх над духовными. Именно это противоречие заставляет художника остановиться и подробно рассказать о волнующей его проблеме.

Однако гораздо чаще, как уже говорилось выше, М. Осоргин максимально ускоряет и «сжимает» время взрослой жизни. Причём наиболее ощутимо он делает это в тех частях романа, где описывает пребывание героя за границей. Подтверждением сказанному может служить рассказ писателя о жизни в Риме. Он представляет собой весьма скудный набор отдельных фактов: «Я прожил восемь лет в Вечном городе» [555]; «Я только в первые годы нуждался и покупал на завтрак *pizzi*, на обед тыквенное семя; дальше работа в крупных русских издательствах сделала мою жизнь легкой» [556]. И этой лаконичности сам автор дает объяснение: «Полжизни прожив за границей, я в своих воспоминаниях не вижу надобности говорить об этой напрасной половине; она слишком лична» [574].

Для организации художественного целого «Времен» М. Осоргин активно использует и другой монтажный принцип – нарушение хроникального сюжета, или принцип «обратной» съёмки. Это подтверждает и само слово писателя: «Разматывая клубок ниток, чтобы перевязать пучок листьев папоротника, я замечаю, что клубок истрачен и его нити

воспоминаний не хватит на дальнейший откат к детству; теперь это делается проще *обратным ходом кинофильма*» [543].

Названный принцип реализуется в тексте посредством совмещения настоящего и прошедшего времён. Причём подобное возвращение в прошлое может быть постепенным, достаточно вспомнить фрагмент о букете цветов, где из настоящего мы переносимся в юность, затем в детство героя и вновь возвращаемся в его настоящее¹. А может быть и весьма резким, неожиданным: «У меня много времени, и, если вы столь же свободны слушать, я расскажу случай, до которого *в порядке последовательности* вряд ли добрался бы, так как он заимствуется из истории *самой свежей катастрофы*, впечатления которой не изгладились. Но для начала рассказа я должен *откатиться лет на восемьдесят назад*, к шестидесятым годам прошлого века» [547].

И в первом, и во втором случае приём «обратной» съёмки очень важен для художественной конструкции романа, ибо позволяет автору осуществить «перекодировку» прежних событий. Ведь, соотнося события настоящего и прошлого, он стремится увидеть в них самое главное и сущностное: череду жизненных повторений, каждое из которых напоминает о минувшем и представляет новую ситуацию более полно.

Другой способ, который также нередко использует М. Осоргин для нарушения хроникального сюжета, – совмещение настоящего и будущего времён, или, говоря кинематографическим языком, прокручивание киноленты вперёд. Например: «...я очень маленький и мне предстоит пережить и отца, и мать, разливающую чай, и этот дом, и этот город, и эту страну, и даже эти строки» [500]. Или: «Но Петербурга в то время не было, был Петроград, как теперь Ленинград» [560]; «Мы обязались немедленно оставить пределы РСФСР (тогда ещё не было букв СССР). Путь указан: Москва – Петербург (ещё не ставший Ленинградом), оттуда пароходом в

¹ Этот фрагмент подробно разбирался в предыдущей главе. С. 97–98.

Германию» [596]. Использование подобного приёма писателем можно объяснить не только его ролью всезнающего автора, но и стремлением быть абсолютно понятным своему читателю, отодвинутому от изображаемых событий на несколько десятилетий.

И все эти принципы далеко не случайны, ибо, как справедливо пишет В. Иванов, «хронологическая неупорядоченность является одной из важнейших особенностей структуры внутреннего монолога»¹. Но именно такой монолог и представляют собой воспоминания героя романа и стоящего за ним автора, и потому принципиальное значение для передачи этой неупорядоченности приобретает приём монтажа. И поскольку воспоминания носят преимущественно ассоциативный характер, то и тип монтажа для их организации М. Осоргин выбирает соответствующий, то есть ассоциативный. Он предполагает соединение событий, происходящих в разное время и при разных условиях, но имеющих общий признак, который является основой ассоциации².

Именно этого и добивается автор «Вре́мён», именно так он и сцепляет «пятна памяти» в своём повествовании. Покажем это на конкретном примере. Во фрагменте, где художник рассказывает о своём отъезде из России в Финляндию, начавшееся было повествование: «В Петербурге прямо с вокзала на финляндский пароход. Со мной нет никаких вещей; впрочем, у меня вообще ничего нет» [549], – тут же останавливается. И далее М. Осоргин описывает события недавнего прошлого, объясняющие отсутствие вещей: они были украдены в тюрьме и самими полицейскими, и «другими профессиональными ворами». Казалось бы, отступление от основной темы и основной линии сюжета на этом должно закончиться. Но вместо того чтобы вернуться к повествованию о своём отъезде, М. Осоргин вдруг уводит нас ещё дальше от него и говорит о детстве: «Я родился в

¹ Иванов В.В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж. Литература, искусство, театр, кино. М., 1988. С. 138.

² Подробнее см. Соколов А. Указ. соч.

середине великого пути, который проложен через всю Россию в Восточную Сибирь» [549] – речь идёт о пути, по которому в царской России гнали арестантов на каторгу. Следующие «кадры» романа связывают уже абсолютное прошлое рассказчика (детство) и его настоящее, ибо содержат размышления писателя об отношении к преступникам в России и в Европе. Последние вызывают новый виток воспоминаний, которые переносят нас на много лет вперед по отношению к начальной точке повествования. Мы узнаем, что в Париже М. Осоргин будет жить около тюрьмы и никогда не упустит возможности подумать: «Как было бы хорошо взорвать эту высокую ограду и посмотреть, как во все стороны разбегутся заключенные!» [549]. И всё это, на первый взгляд, хаотичное нагромождение отдельных эпизодов оказывается далеко не случайным и детально продуманным, ибо высвечивает главное – мысль художника о том, что свобода – это абсолютная, непреходящая ценность, от которой он никогда не откажется. Именно она явилась для него когда-то основной причиной отъезда. И только разглядев это в «пёстрой» киноленте осоргинских воспоминаний, мы возвращаемся к исходной точке, получив право на продолжение истории: «На пароходе я притворился иностранцем, вернее – немым» [550].

Таким образом, мы приходим к выводу, что активное обращение художника к технике монтажа обусловлено его основополагающей творческой установкой создать целостный образ действительности, а ещё углубить, то есть максимально прояснить и заострить свою мысль.

В этом плане творческие позиции М. Осоргина оказываются весьма близкими установкам признанного мэтра авангардного кино С. Эйзенштейна, который также активно использовал ассоциативный монтаж для выражения авторской идеи. Например, для того чтобы наглядно продемонстрировать безобразие и антиэстетичность представителей «разложившегося» буржуазного мира, он соединяет в одном из эпизодов фильма «Октябрь» кадры с изображением классических мраморных статуй, олицетворяющих

Любовь, Весну, Материнство, Жизнь, и кадры, на которых мы видим толстых неуклюжих женщин в форме ударного женского батальона, защищавшего Зимний дворец в дни октябрьского переворота в Петрограде¹.

С целью создания максимально полного образа действительности М. Осоргин применяет в романе и другой тип монтажа – параллельный. По словам А. Соколова, он подразумевает «поочерёдный показ двух и более событий (образов), происходящих одновременно, но в разных местах, или происходящих в разное время»². Чаще всего этот принцип используется писателем для того, чтобы соединить различные грани изображаемой им действительности, и прежде всего – жизнь человека и природы, что объясняется кровной, духовной связью с ней самого автора.

И вновь М. Осоргину удаётся найти разнообразные формы для реализации своей писательской задачи. В одних случаях, например, он ставит рядом достаточно лаконичные фрагменты: «...но зайцев было в лесу столько, сколько в городе на неглавной улице прохожих людей» [492]; «...кучка полуживых плетётся по следам умирающего, который из последних сил пытается углубиться в лес, найти покой своим костям; так точно стая волков преследует раненого собрата, подлизывая его кровь на снегу» [582]. При этом чаще всего, как мы могли убедиться выше, они соединяются прямым сопоставлением («столько – сколько») или с помощью сравнений.

В других случаях художник создает более развернутые, многоступенчатые параллели, открывающие стремление автора заглянуть в самое сущностное основание интересующих его явлений, как, например, в следующем фрагменте романа. В нём М. Осоргин рассказывает о незначительном зазоре между двумя крайними точками жизненного цикла – рождением и смертью: «Есть отряды крылатых, которые, едва освободившись из кокона, уже делаются совершенными взрослыми особями – и летят скорее полюбить и погибнуть. Есть мушки, самцы которых

¹ См. подробнее: Соколов А. Указ. соч.

² Там же.

подстерегают самок у выхода из небытия в бытие и, помогая им разорвать кокон, не оставляют им ни мгновенья девичьей жизни, – а после кладки яиц уже стережёт смерть. Есть мотыли, детство и юность которых длится семнадцать лет в земле в форме личинки, а жизнь взрослая, окрылённая, меньше недели. Есть человеческие дети со старой душой, и есть старцы, доносящие до гроба, не расплескав, кубок молодых чувств, испитый до дна и всё-таки полный» [518]. Смысловой параллелизм подчёркивается в данном случае анафористическим повтором в каждом из четырёх предложений. Более того, в последнем случае благодаря симметричному принципу построения фразы автор добивается максимального заострения своей мысли.

В следующем фрагменте романа мы также видим два параллельных плана, выстраивая которые, М. Осоргин обращает внимание на общую логику развития живых организмов: в их жизни сначала доминирует коллективное начало, а затем индивидуальное: «На нижней поверхности древесного листа – белое пятнышко, ряд вскрывшихся восковых пузырьков, в каждом крохотный жучок. Иногда этот выводок расплзается, но при первой тревоге все сбегаются в кучу и прячутся по своим ячейкам. Таков же выводок паучков, рыбок, похожих на прозрачные стрелки, цыплят – на золотые шарики. Приходит какой-то момент, кучка разбредается, и один не хочет больше знать другого. Однажды мы выпускали в лес ежат одного помёта, живших у нас в комнате и спавших вместе в тулье старой шляпы, наполненной сеном. Уже подросшие ежики немедленно разбрелись по зарослям вереска и можжевельника в разные стороны, даже не попрощавшись...» [537].

В приведённом фрагменте перед нами мелькают близкие по смыслу «кадры» с жучками, паучками, цыплятами и ежиками, но точно такое же поведение свойственно и людям: «Приходит день, и юноши, восемь лет просидевшие рядом в одной душной комнате, зубрившие одну и ту же нелепость, разбившие в щепы и мусор и эту комнату, и эту нелепость, быстро

разбегаются по свету и теряют друг друга из виду. После, уже случайно, сталкиваются в потоке жизни отдельные щепочки и делятся впечатлениями» [537]. Параллелизм природного и человеческого планов задают в данном случае глагольные формы, имеющие общую семантику центробежного движения (она подчёркивается приставкой «раз»), а также наречиями, означающими сходный характер этого движения («вместе», «рядом», «немедленно», «быстро»).

Принцип параллельного монтажа используется М. Осоргиным и для того, чтобы собрать воедино отдельные фрагменты самой человеческой жизни – всеобщей или частной. Со всей очевидностью мы видим это, например, в эпизоде, где рассказывается о голодном годе. С самого начала писатель формулирует основной тезис, устанавливающий тождество между различными и с хронологической, и с общественно-исторической точек зрения ситуациями, но делает это весьма кратко: «Неурожай и голод – явления в России обычные, но ни одно правительство не могло справиться с ними» [583]. Затем он развивает и проясняет свою мысль, используя для этого материал отечественной истории и принцип синтаксического параллелизма: «...при Екатерине Второй с голодом боролись московские масоны, при Николае последнем – люди, созванные Львом Толстым» [583], а при «правительстве, вышедшем из Октябрьской революции» – общественный комитет.

И самое главное, после весьма подробного описания работы этого комитета и его положительной оценки автор вдруг делает печальный прогноз его будущего, для обоснования которого он вновь привлекает исторические параллели: «Екатерина Вторая разбила московское масонство, Николай последний преследовал работавших на голоде «толстовцев»; октябрьская власть должна была убить комитет прежде, чем он разовьёт работу» [583]. Так, принцип параллельного монтажа и ряд семантически близких глаголов, которые расположены по принципу восходящей градации («разбить»,

«преследовать», «убить»)), высвечивают цикличность русской истории, а вместе с тем – скептическое отношение автора, его недоверие к любой государственной власти, старой или новой.

Приведённый фрагмент строится по принципу параллельного монтажа, классическим примером которого в киноискусстве считается фильм американского режиссера Дэвида Уорка Гриффита «Нетерпимость» (1916 г.). Он состоит из 4 хронологически не связанных между собой эпизодов: «Страсти Христовы», «Варфоломеевская ночь», «Падение Вавилона» и «Мать и закон». При этом действие развивается так, что начинается лента большим фрагментом из первой новеллы, за которым следуют такие же начальные фрагменты из второй, третьей и четвёртой новелл. И так же параллельно режиссёр продолжает все четыре истории, заканчивая их только в конце всего фильма¹. Подобное расщепление сюжета на параллельные линии и сведение их воедино способствует обострению драматизма истории, а также выявлению авторской идеи. Имеется в виду мысль Д.У. Гриффита о том, что за свою многовековую историю человечество мало изменилось и потому заслуживает снисхождения.

Аналогичный эффект достигается и в художественном тексте. Чтобы убедиться в этом, обратимся к фрагменту «Вре́мён», где автор описывает своё возвращение в Россию в 1916 году: «Дым отечества пахнул мне в лицо на необычайно грязных улицах Петербурга – я отвык от России и сразу примечал её недостатки» [559]. Но впечатления-узнавания русской жизни неожиданно обрываются и резко сменяются картинами французской жизни: «Поставив в тексте чёрточку на середине пути <...> я пью слабое и кисленькое французское вино, *vin gris***, которое предпочитаю тяжёлым и пьяным. Городок спит, натрудившись за весенний день. Глубокая ночь. Кто-то упомянул о Петербурге, если это мне не послышалось...» [560]. Следующие за тем «кадры» показывают всё ту же французскую обстановку,

¹ Об этом пишет более подробно А. Соколов. См.: Соколов А. Указ. соч.

но годом раньше: «Спит французское тихое местечко, в котором минувшей весной был артиллерийский бой, разбивший снарядом памятник убитым в прошлую войну; можно поставить новый – разом за обе войны, и это экономнее» [560]. А их в свою очередь сменяют короткие размышления автора уже о собственной жизни: «Возможно, что именно здесь и закончатся мои странствия, хотя мое желание не таково. "В середине пути нашей жизни я очутился в дремучем лесу, так как прямая дорога была потеряна"» [560]. После этого, казалось бы, повествование вновь развивается в русле своей основной линии – Петроград 1916 года: «Когда в 1916 году я возвращался в Россию, со мной в ручном чемоданчике были две миниатюрные книги: "Божественная комедия" Данте и "Размышления" Марка Аврелия» [560]. И вдруг без малейшего подозрения на временной скачок, доверчиво следуя за потоком сознания автора, читатель вновь оказывается во Франции (в настоящем автора): «На стене, грубо оштукатуренной и сильно закоптелой и запыленной, висит отрывной календарь, доску которого я расписал знаками зодиака. Опять весна, но четвертью века позже. Здесь со мной нет ни книги Данте, ни Аврелиевых сентенций; оба томика пропали при одной из жизненных катастроф. <...> Городок спрятался в самом сердце Франции. И если мне в нём не очень уютно, это не его вина» [560].

Как видим, приём монтажа М. Осоргин использует здесь поистине виртуозно. Разрозненные эпизоды («кадры») выстраиваются в два параллельных ряда, проявляя две ипостаси, две стороны жизни автора и его героя – жизнь в России и во Франции, которые при всей их противоположности оказываются неразрывно связанными. Их глубинную связь художник акцентирует с помощью повторяющихся мотивов и образов, которые выступают в роли скреп. Это и постоянно варьирующиеся строки из «Божественной комедии» А. Данте («Земную жизнь пройдя до половины»), и сама книга итальянского писателя, и время года – весна. Все эти скрепы не только соединяют отдельные события, действие которых происходит в

разных местах и в разное время, но и раскрывают душевное состояние автора-творца, «заблудившегося» в сложных жизненных перипетиях.

В следующем абзаце ощущение потерянности ещё больше нарастает, и вновь этому способствует принцип параллельного монтажа. М. Осоргин говорит о двух схожих друг с другом событиях – о своём первом и втором отъездах за границу: «Как тогда, в Балтийском море, на пути из Финляндии в Европу, боковая качка, головокружение, и кажется *в тумане*, что пароход стоит на месте. Или как много позже, в заливе Финском, в компании самых мирных людей, изгнанных из СССР писателей, философов, университетских профессоров с семьями, – и тоже *туман* и неизвестность впереди» [560]. Нетрудно заметить, что автор сближает события, случившиеся с ним в разное время, с помощью образа тумана, а также одинакового синтаксического строя используемых предложений (каждое из них начинается с указания на время и место действия).

После этого нового отступления от основной линии повествования писатель возвращается сначала к событиям настоящего («Весна стоит холодная» [560]), а затем – к исходной точке фрагмента, то есть начальному «кадру»: «Тогдашний Петроград показался мне забавным, но милым своей нелепостью» [561]. Так автор соединяет события, на первый взгляд, не сочетающиеся друг с другом, но именно эта комбинация сцен – «кадров» и позволяет увидеть глубинную связь событий всеобщей жизни. Вместе с тем она поясняет мысль художника о сложности человеческого существования, о непредсказуемости и неизвестности будущего, с одной стороны, и о многочисленных повторениях и возвращениях на жизненном пути – с другой.

Ещё один пример, обнаруживающий глубинную связь событий в жизни уже отдельного человека, – это фрагмент, где писатель рассуждает о природе любви. Он возникает в тексте после чтения героем романа, описывающего любовь как клокочущую страсть. По мнению автора, в любви «есть нечто

стыдное», и, чтобы показать это, он разворачивает перед нами череду «кадров», объединённых общей темой, но отличающихся друг от друга местом и временем действия. Начинается всё с воспоминаний героя о своей влюблённости в Катеньку, когда ему было 18 лет: «Мне кажется, что один раз я поцеловал руку Катеньке, хотя боюсь, что я только задел её нечаянно, даже *не губами, а щекой*» [532]. И тут же М. Осоргин сообщает, что из-за Катеньки, а точнее «из-за гадких слов о ней и обо мне», он даже дрался на дуэли. Внимание автора к деталям («первый раз поцеловал руку», «задел нечаянно») подчёркивает стыдливость героя.

Затем в повествовании происходит резкий скачок назад, в раннее детство Мышки. Ему всего девять, и он стал свидетелем уединения сестры и её жениха. Это воспоминание разворачивается перед нашими глазами как фильм, снятый скрытой камерой. Вместе с мальчиком мы случайно подсматриваем за происходящим и успеваем заметить при этом важные детали, которые намеренно укрупняются писателем. Так, сначала мы видим общий план – «освещенную лампадкой» комнату, в которую вошли сестра и её жених, стулья, на которых они тихо расположились и стали шептаться. После этого изображение переходит на крупный план, и мы различаем уже отдельные жесты и мимику персонажей: «...вдруг жених быстро обнял сестру и хотел её поцеловать; она ловко увернулась и *погрозила ему пальцем*, а у него, как мне показалось, *отвисла губа и лицо стало противным*» [533]. Эти детали отчётливо передают внутреннее состояние главного героя – его неприятие и отторжение увиденного. Причём ощущение стыда ещё больше усугубляется автором благодаря закадровому комментарию, который он вставляет в канву повествования: «...жениху сестры было уже за тридцать, ей семнадцать» [533]. Совмещение событий разных лет и укрупнение принципиально значимых деталей помогает нам понять основную мысль М. Осоргина о том, что любовь – это не только «трепетное и высокое» чувство, но и чувство, которого стыдятся.

Ещё больше её подтверждают новые «кадры», взятые писателем уже из жизни взрослых. Мы узнаем историю любви учителя немецкого языка к «пухлой немочке», дочери учителя женской гимназии. Динамично сменяющиеся, почти интригующие сцены сообщают нам о вынужденном соперничестве героя и учителя, о вероятной дуэли и, наконец, свадьбе последнего. Эту пёструю череду различных «кадров» останавливает авторский голос: «Меня отвлекают эти сценки – но, может быть, они *лучше рассуждений* поведают о жизни чувств, о том, как слагаются в душе юноши представления о самом серьёзном в нашей жизни – о любви к женщине, о любви вообще» [534]. Эти слова становятся отправной точкой размышления над следующей темой.

Будучи самобытным художником, М. Осоргин не просто по-своему использует уже «готовые» приёмы монтажа для передачи естественного процесса воспоминания. Для решения этой творческой задачи, общей для целого ряда писателей начала XX века, он находит новые, органичные его типу личности, а также представлению и пониманию мира, формы и принципы организации текста. И прежде всего – это принцип «куста»¹. Используя авторскую метафору для определения одного из базовых конструктивных принципов «Времени», мы имеем в виду, что у М. Осоргина нередко в одной точке сходятся и сосуществуют сразу несколько временных пластов и событий. Соприкасаясь друг с другом, они «разрастаются», то есть одна картина порождает в воображении художника совсем другую, но неизменно возвращаются к общей точке, которая выполняет в данном случае функцию монтажных «скреп».

Например, герой, не решивший в детстве задачу, чувствует «себя *глубоко несчастным, заживо замученным* и осужденным на гибель человечком» [511]. Он ложится *на пол*, и вдруг выясняется, что лежит уже не на полу, а «*в той яме, где арестант высосал корову*» [511]. При этом

¹ Об этом принципе подробно говорилось во 2 главе.

«*лежать* [ему – Е. М.] было очень холодно, *лодку* качало, под голову забралась скользкая рыба, пальцы мои были перемазаны в чернилах» [511]. Таким образом, на протяжении одного абзаца картинка в сознании читателя сменилась трижды, но поза героя осталась при этом неизменной, а значит, оказалась той самой общей точкой, которая собирает воедино все представленные ситуации.

Второй такой «скрепой» в приведённом выше фрагменте оказывается внутреннее состояние героя, который чувствует себя сначала «глубоко несчастным», а затем ему становится «хорошо, точно пригрело солнцем» [510]. Аналогичный переход от одиночества и ощущения близкой гибели к покою мы видим уже во взрослой жизни героя, который находится в Неаполе. Затем то же самое состояние он вновь переживает в Москве, во время своего пребывания во Всероссийской ЧК. Двойное сцепление отдельных событий (общность позы и состояния) необходимо писателю для заострения мысли о вечных жизненных повторениях.

Наряду с принципами монтажной композиции (соединение событий, происходящих в разное время и в разных местах) в художественной конструкции осоргинского романа зримо обнаруживают себя и другие специфические принципы, продиктованные техникой киносъёмки. Один из них – чередование крупных и общих планов, снятых движущейся камерой. Её отдаление (или, как говорят кинематографисты, откат) позволяет увидеть картину сразу и целиком, то есть создаёт общий план, а приближение (наплыв на зрителя) помещает в поле нашего зрения отдельные, но наиболее значимые детали, то есть создаёт крупный план.

Покажем действие этого приёма, совмещённого с осоргинским принципом «куста», на примере воспоминаний героя о его пребывании в Италии, которое включает в себя три эпизода, которые сходятся в одной смысловой точке. Их объединяет общая тема – взаимоотношения человека со стихией (точнее морем) и идея – убеждённость автора в том, что

несерьёзность этих отношений очень опасна. Чтобы наиболее наглядно и убедительно выразить свою мысль, М. Осоргин неожиданно меняет ракурс изображения, переключая наше внимание с общего плана на особо страшные детали: «В день жаркий я выбирал *в саду* разросшееся фиговое дерево, устраивался удобно и покойно среди его ветвей, ел накалённые солнцем, сочившиеся сахаром фиги и дремал. *На высоком обрыве* через мою голову пролетел вниз человек; я вскрикнул и увидел, как *он уцепился руками за выступ площадки* и, смеясь, повернул ко мне *скуластое лицо*» [554]. И, как можно заметить, делает он это весьма резко и неожиданно, что, безусловно, усиливает драматизм ситуации, свидетелями которой мы вдруг оказались.

Ещё больше его усиливает то, что и два последующих эпизода М. Осоргин выстраивает аналогичным образом. Сравним второй эпизод: «...спустился *к заливу* в сильный прибой и решил выкупаться *в пене*; волна прокатила его по острым *камням*, окрасилась его кровью и выбросила его *на уступ*, где в спокойные дни выпаривалась *соль* из стоялой морской воды; недели через три он снова мог купаться» [554]. От первого он отличается ещё большей динамичностью, ведь переходы от общего плана к крупному совершаются здесь не один раз.

В третьем эпизоде, в отличие от двух предыдущих, более детально автором проработан крупный план: «Мне захотелось подняться *в сад* от самого моря *по крутому отвесу* метров в тридцать высоты. Было жутко, но занятно попытать судьбу. На середине подъёма посыпались камни, и мои *ноги* повисли в воздухе; *одна рука* ещё цеплялась крепко за камень, *другая* искала опоры выше. Если испугаться, то погибнешь. Затем *камень*, за который я *держался*, стал уступать и медленно отделяться от земли; в то же время *нога* нащупала новую опору» [554].

Художественные достоинства этого фрагмента помогает понять кинематографический эксперимент «Танец», проведённый Л. Кулешовым в 1920 году. Мастер сравнил танец, снятый с одного ракурса, с танцем, снятым

с разных позиций и ракурсов. В результате оказалось, что изображение, полученное во втором случае и состоящее из разных планов, отличается большей выразительностью и точностью, чем снятое общим планом¹.

Немаловажно, что позицию Л. Кулешова разделяет и другой мастер документального кино, автор концепции «кино-глаза» Д. Вертов. В своей статье «Киноки. Переворот» он пишет: «Киноаппарат "таскает" глаза кинозрителя от ручек к ножкам, от ножек к глазкам и прочему в *наивыгоднейшем* порядке и организует части в закономерный монтажный этюд»². Только если эстетике кино подобный приём необходим в том числе и для создания новой реальности и нового героя («Я у одного беру руки, самые сильные и самые ловкие, у другого бегу ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового совершенного человека»³), то М. Осоргину он позволяет детально, максимально полно воспроизвести окружающую действительность и выразить своё отношение к ней.

Зримым подтверждением сказанному может служить, например, эпизод смерти отца: «...сначала шёпот и хождение на цыпочках, потом в большой комнате *постель*, около которой я сижу на *стуле с книгой*, не зная о важности подошедшей минуты, потом кто-то говорит мне на ухо: "Оставь книгу, посмотри!" – и мои *глаза встречаются с глазами отца*, с последним, что в нём осталось живого, и дальше память моя опять теряется в мути и кошмаре тех дней» [505]. Как видим, М. Осоргин сначала показывает нам общий план комнаты, который сменяется чередой других планов, после чего изображение задерживается на ухе мальчика. И в этот момент резко меняется точка «съёмки» – окружающее теперь видится глазами ребенка: чёткие «кадры», дающие глаза отца, сменяются непонятной мутью, т.к. фокус

¹ Об эксперименте см.: Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино. М., 1975. С. 78.

² Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М., 1966. С. 54.

³ Там же. С. 55.

изображения резко теряется. В результате смена планов и ракурса съёмки позволяет передать весь эмоциональный накал сцены.

Созданию кинематографического эффекта приближающейся-удаляющейся камеры способствуют и языковые средства. В частности – «оптическая» лексика, которая активно используется автором на протяжении всего романа. Например, она встречается, когда М. Осоргин вспоминает о том, как выслали из СССР писателей, философов, университетских профессоров с их семьями: «Зачем-то и за что-то разрушенные жизни, разнёсанный быт, которому пора бы уже стать покойным, и ужасная оскомина на душе от всех этих "исторических событий", о которых будут писать *телескопическими* словами, ни разу не заглянув в *микроскоп* на беды и горести пострадавших от них букашек» [560]. К сказанному добавим, что контекстуальные антонимы «телескопические слова» – «микроскоп» проявляют и заостряют глубоко переживаемый автором трагический разрыв между всеобщим и единичным, грандиозными историческими событиями и судьбами отдельных людей.

Не менее отчётливо кинематографичность романа «Времена» проявляется и в других аспектах его речевого строя. В частности, В. Иванов в своей статье «Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века» справедливо говорит о родственности синтаксических конструкций в литературе, сообщающих фразе динамику, ряду предметов и их изображению с той же целью в кино¹. В случае с М. Осоргиным речь прежде всего идёт об однородных членах. Соотносясь с означаемыми явлениями, они могут являться частью одного «кадра», а могут выступать в качестве отдельного, самостоятельного «кадра». Благодаря этому мы получаем возможность и бегло «схватить» всю картину целиком, и в то же время разглядеть в ней самое главное. Покажем это на примере воспоминаний М. Осоргина об Италии: «Я очень любил Италию и прилежно её изучал, не

¹ См. подробнее: Иванов В.В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. С. 128.

музейную, а современную мне, живую, Италию в труде, в песне, в нуждах и надеждах <...> Мне были одинаково знакомы север и юг, Ривьера и каштановые леса Тосканы, *лики* Джотто в Ассизах и *фреска* «Sposalizia» в Витербо» [555].

Далее этих значимых моментов становится всё больше и больше, и фиксирует их М. Осоргин уже не только в области природы и культуры, но и в области истории, политики и даже бытовой жизни Италии: «Я уходил писать в домик Цезаря на Форуме – ещё были целы в домике шесть дубков, слушал орган во Фьезоле, тонул в бурный день при выходе из каприйского голубого грота, брал приступом с генуэзскими рабочими портовые угольные насыпи, негодовал с толпой в дни казни в Испании Франческо Ферреро, томился на процессе каморры, бродил по доверху наводненному вулканическим пеплом местечку Торре-дель-Греко, вешал на шею змей на празднике Сан-Доменико в Абруццах, забывал всё современное в стенах Лукки, отличал вино Фраскати от его орвьетских и каприйских соперников, дружил с одноглазым Пиппо, певцом кабачков, просидел диван в кафе Аранью» [556]. Это позволяет автору существенно расширить рамки нашего представления об Италии и вместе с тем собрать её подлинный образ – многогранный и даже противоречивый, сочетающий в себе вечное и временное, великое и обыденное, но целостный.

Ещё более показательным в плане выявления художественной специфики и смысловой роли кинематографических приёмов в организации художественной структуры «Вре́мён» является, на наш взгляд, фрагмент романа, который возникает в конце главы «Детство» (самой значимой для автора). Он является своеобразным трейлером¹, ибо включает в себя ряд не связанных между собой воспоминаний, по воле писателя оказавшихся тем не менее рядом друг с другом. Мы словно присутствуем при «перемотке» киноплёнки, цель которой – не разрушая общего впечатления от

¹ Трейлер – небольшой видеоролик, который состоит из кратких и обычно наиболее зрелищных фрагментов фильма, делающих акцент на основных его эпизодах, и используется для анонсирования или рекламы.

прочитанного и увиденного, напомнить ключевые события в жизни автора и его героя: «...за дверью слышен как бы удар молоточком: женская рука разбивает кедровый орешек осколком малахита. Котёнок играет клубком, уже размотанным почти до конца, и его лапы путаются в нитках. Я захожу лишь на минуту – передать привет от нового "милостивого государя", который очень прилежно слушает лекции. Глаза женщины отрываются от пасьянса, но я уже снова на большой дороге, ведущей из города, мимо кладбища, в глубь леса. Привет черепа бедного Йорика! Детьми мы делали из деревянных рогаток и каучуковых трубок отличное орудие, которым разбивали чашечки телеграфных столбов на сибирском тракте – не зная, что это называется преступлением. Поворот к деревне мне знаком, как прежде: березовая опушка и глубокая колея в сторону на четвертой версте. Совсем внезапно пришла весна, над полями уже голоса жаворонки. Воз, нагруженный всякой домашней утварью, увенчан самоваром в руках моей нянюшки, мы с тою же медлительностью следуем на извозчике. Первый визит на косогор с клубникой – с него спуск к речке. Отец носил летом костюм из чесучи и широкополую соломенную шляпу. У меня за плечами мешок с приборами: коробки для растений, совочек для их выкапыванья с корнем, ещё разная разность высокого назначения. Иногда брали заступ – когда шли открывать родники. Временный желобок отец делал из бересты; всегда с нами резиновый стакан – пробовать воду, сладка ли, – она всегда была сладка и освежающа!» [542-543].

Нетрудно заметить, что практически каждое предложение в этом отрывке создаёт собственную картину, отличаясь не только в плане пространственно-временной организации, но и в плане организации самого «кадра». Крупные планы сменяются общими (глаза женщины – дорога в глубь леса; рогатка – телеграфные столбы на сибирском тракте и др.) и наоборот (весна, поля, жаворонки в небе – самовар в руках нянюшки;

косогор – костюм и шляпа отца). И всё это вызывает у нас ощущение подлинного течения жизни, а не хитроумно срежиссированного фильма.

Таким образом, анализ композиции романа М. Осоргина позволяет сделать вывод о принципиальной роли такого кинематографического приёма, как монтаж, для создания художественной структуры «Вре́мён». Ведь именно различные техники монтажа, предполагающие свободное обращение писателя с художественным временем, и нарушение хронологии излагаемых событий помогают автору передать естественность и динамичность процесса воспоминания. К тому же использование различных типов и принципов монтажа даёт писателю и его герою возможность легко перемещаться в необъятном топосе книги. Наконец, подобная творческая свобода просто необходима автору для того, чтобы воссоздать в произведении максимально полный и целостный образ современной ему действительности.

Особо важным нам представляется то, что для решения этих творческих задач М. Осоргин не просто активно использует различные кинематографические приёмы (монтаж, стоп-кадр, обратная съёмка), но и адаптирует их к своему типу личности и художественного мышления. Отсюда – специфическая комбинация уже известных приёмов монтажа, а также создание своего собственного – по принципу «куста», позволяющего придать воспоминаниям ещё большую естественность и органичность. Но при этом текст не выглядит перегруженным кинематографическими излишествами, а создает ощущение ясного и доступного повествования.

В композиции романа помимо кинематографических приёмов можно увидеть и музыкальные принципы, а именно систему лейтмотивов (мотив пения в семье, мотив свободы, мотив игры, мотив реки и др.). Так или иначе они были рассмотрены нами в рамках второй и третьей глав и не получили подробного освещения в настоящем исследовании, поскольку кинематографический контекст представляется более значимым для понимания художественного сознания и стиля М. Осоргина.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Первая половина XX века в истории отечественной литературы отмечена повышенным интересом к автобиографическому жанру. Наиболее активно его проявляют писатели-эмигранты. Пережив трагический разрыв с Родиной, они, как никто другой, ощущают катастрофичность этого времени.

Желание сохранить Россию в своей памяти заставляет этих авторов обратиться к детству – «золотой поре», когда человек по-настоящему счастлив (хотя бы своим незнанием реальной действительности). Так образ невозвратимого детства соединяется в произведениях писателей русского зарубежья с образом утраченной Родины. К тому же форма автобиографического романа позволяет художникам более органично выразить свойственное им восприятие и понимание мира. Ведь подчёркнуто личную историю своего детства и особенности становления характера каждый из авторов стремится рассказать по-своему, найти для неё уникальную, органичную именно его типу личности и художественному мышлению стиливую форму. Один из таких писателей – Михаил Осоргин, стиль которого является органичным продолжением его человеческого «Я».

Выросший на классической русской литературе, М. Осоргин на всю жизнь сохранил трепетное отношение к слову, способному максимально точно и просто передать происходящее. А его собственная человеческая простота и открытость объясняются неразрывной, поистине кровной связью писателя с русской природой, которая становится для него источником духовной энергии. Поэтому и в своём творчестве пантеист М. Осоргин будет стремиться к природной естественности и свободному рождению образов.

При всём этом личность художника, вынужденного жить в ситуации смены исторических эпох и социально-политических систем, не лишена противоречий. В нём сочетаются чувственное и рациональное, душевная

открытость, искренность и вместе с тем стремление избежать нежелательных тем и вещей.

Противоречивость личности писателя и его мировидения отчётливо проступают в его письмах и воспоминаниях, главным образом – в работе авторского слова, наблюдение за которым позволило определить специфическую природу индивидуального осоргинского стиля. Он основывается на системе базовых оппозиций, которые проявляются в различных аспектах авторской поэтики: «волевое–свободное», «логическое–чувственное», «чистое–нечистое», «закрытое–открытое». Именно они определяют самобытность «Вре́мён» и, прежде всего, трёх основных «героев» (термин Н.А. Николиной) автобиографического романа – авторского «я», времени и памяти.

Своеобразие осоргинского «Я» зримо раскрывается в выбранной им повествовательной стратегии, которая совмещает «внешнюю» и «внутреннюю» точки зрения. Если первая задаёт явную дистанцию между героем и автором, выбирающим позицию стороннего наблюдателя, то вторая эту дистанцию сокращает, ибо передаёт авторские функции герою-рассказчику. Если последняя позволяет М. Осоргину показать непосредственную эмоциональную реакцию на происходящее, то первая – обобщить ситуацию и дать ей объективную оценку. Двойной ракурс изображения максимально точно соответствует антиномичной природе стиля писателя и позволяет ему изобразить окружающий мир во всей его полноте и разнообразии.

Не менее решительно особенности индивидуального сознания и стиля М. Осоргина сказываются в организации художественного пространства романа. Оно тоже имеет антиномичный характер и строится на системе оппозиций, прежде всего на противопоставлении мира реального, достоверного и условного, созданного фантазией героя, что сближает «Времена» с «Другими берегами» В. Набокова. При этом, как и другие его

современники (И. Бунин, И. Шмелёв и Б. Зайцев), М. Осоргин последовательно расширяет реальное пространство, выстраивая его по принципу расходящихся концентрических кругов.

Каждый из двух названных миров, верный своей творческой и человеческой природе, М. Осоргин тоже описывает через систему коррелирующих друг с другом антитез. Пространство России в структуре реального мира противопоставляется пространству Европы. При этом само оно тоже выстраивается посредством антиномий «природное–городское», «естественное–искусственное», «расширение–сужение», «своё–чужое». Та же система оппозиций организует и пространство Европы. Однако каждый раз писатель подчёркивает принципиальное отличие этих миров: необъятный простор России и ограниченность, «карликовость» Европы, доминирующее положение природных и «своих» локусов в первом случае, городских и «чужих» – во втором.

Условное пространство М. Осоргин изображает с той же тщательностью, что и реальное. При этом автор акцентирует внимание на их неразрывной связи, что подтверждает факт свободного перемещения героя-рассказчика из одного типа пространства в другое. Оно становится возможным благодаря фантазии и творческой способности героя. Кроме того, при создании условного мира писатель выбирает тот же стилевой механизм, что и при организации реального пространства, то есть его одновременное сужение и расширение.

Вся эта антиномичная и внутренне подвижная конструкция призвана передать разнородность и в то же время целостность изображаемого писателем мира. Таким образом, художественное пространство романа при всей соотнесённости с жанровой традицией автобиографического романа тоже имеет свою специфику и обусловлена она особенностями стилевого мышления М. Осоргина.

Антиномичный характер стилевой формы отчётливо просматривается и в организации художественного времени романа, зримо раскрывающей своеобразие представлений писателя о течении жизни. Стремясь передать её объективный ход и в то же время его непредсказуемость, М. Осоргин отступает от традиционно используемых в автобиографических романах линейной или циклической моделей художественного времени и совмещает его противоположные свойства: линейность – нелинейность, цикличность – нецикличность. А выделяя и повторяя наиболее значимые моменты и состояния в жизни автора и его героя, М. Осоргин пытается воссоздать утраченную целостность жизни. С этой целью он выстраивает разрозненные воспоминания по принципу «куста», то есть из одного события в романе «вырастает» сразу несколько других. Последовательно реализуясь как в реальном времени и пространстве романа, так и в условном, он придаёт стилевой форме художника естественный и органичный характер.

Ключевая роль в автобиографическом повествовании отводится памяти, она становится его полноправным героем. А поскольку память у М. Осоргина имеет зрительный характер, то и создание романного текста в его восприятии сближается с трудом художника и созданием картины. Этим объясняется активное использование писателем живописных образов (альбома, папок с рисунками и картинной галереи) и средств.

Выбор тем и образов, правдивость и ясность изображения, возникающая вследствие максимальной сосредоточенности автора на деталях автора, роднит художественное полотно осоргинского романа и в частности его пейзажные зарисовки с картинами художников-передвижников XIX века и прежде всего И. Шишкина. А явное предпочтение локальным, «чистым» тонам, сближает его с художниками XX столетия, авангардистами и модернистами А. Матиссом, М. Сарьяном, К. Петровым-Водкиным, В. Кандинским.

Однако чутко улавливая основные стилевые тенденции в развитии современного ему искусства, М. Осоргин не просто слепо им следует, а адаптирует их к своему строю личности, пропускает сквозь призму собственного «Я». Как следствие наряду с «чистыми» цветами в тексте «Вре́мён» важную роль играют и цвета «нечистые» («путанные»), состоящие из нескольких тонов и призванные максимально точно изобразить окружающую действительность.

По-своему использует и осмысляет художник геометрические формы линии и круга. Первая проявляет разнонаправленность и всеохватность художественного зрения М. Осоргина и внутреннюю подвижность творимой им формы. Второй становится символом вечного возвращения, то есть способствует выражению авторской концепции жизни.

Ещё одной характерной особенностью памяти в романе «Времена» становится её осмысление автором как непосредственного переживания прошлой жизни, «живого» воспоминания, которое разворачивается здесь и сейчас. В этом писатель близок И. Бунину, А. Белому, В. Иванову, В. Набокову, то есть традиции русской автобиографической прозы XX века. Но при этом М. Осоргин находит свои специфические художественные средства, которые он заимствует из кинематографа. Они позволяют передать писателю динамический характер воспоминаний. Это монтаж, откат и наплыв камеры, стоп-кадр, обратная съёмка, чередование общих и крупных планов. При этом особо важным нам представляется то, что писатель не просто активно использует различные кинематографические приёмы, но и адаптирует их к своему типу личности и художественного мышления. Это позволяет ему комбинировать уже известные приёмы монтажа, а также создать свой собственный – по принципу «куста», что придаёт воспоминаниям ещё большую естественность и органичность.

Таким образом, стилевой анализ автобиографического повествования «Времена» и обращение к контексту современной автору литературы,

живописи и кинематографа позволяет максимально полно увидеть особенности индивидуального стиля художника, который, с одной стороны, придаёт художественной форме М. Осоргина классическую ясность и простоту, а с другой – внутреннюю подвижность и напряжённость, столь характерные для литературы XX века. А это в свою очередь позволяет по-другому посмотреть на роль и место М. Осоргина в литературном процессе и увидеть в нём самобытного художника, тонко улавливающего новые эстетические запросы своего времени и разрабатывающего новые формы, способные их удовлетворить.

ЛИТЕРАТУРА

1. Осоргин, М. А. Воспоминания. Повесть о сестре / М. Осоргин; сост., вступит. статья и примеч. О. Г. Ласунского. — Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1992. — 416 с.
2. Осоргин, М. А. Времена : автобиографическое повествование. Романы / М. А. Осоргин; сост. Н. М. Пирумова; авт. вступ. статьи А. Л. Афанасьев. — М.: Современник, 1989. — С. 488–599.
3. Осоргин, М. Литературные размышления / М. Осоргин // Вопросы литературы. — 1991. — нояб.–дек. — С. 283–310.
4. Осоргин, М. А. Мемуарная проза / М. А. Осоргин; сост., вступ. ст. и примеч. О. Г. Ласунского; художн. Е. И. Нестеров. — Пермь: Пермская книга, 1992. — 285 с.
5. Осоргин, М. Московские письма / М. Осоргин // Михаил Осоргин. Жизнь и творчество : материалы I Осоргинских чтений (23–24 ноября 1993 г.). — Пермь: Пермский ун-т, 1994. — С. 110–125.
6. Осоргин, М. Письма к старому другу в Москве / М. Осоргин // Родина. — 1989. — № 4. — С. 72–73.
7. Осоргин, М. Письма о незначительном. 1940–1942 / М. Осоргин; предисл. М. Алданова. — Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1952. — 390 с.
8. Осоргин, М. А. Собрание сочинений : в 2 т. Старинные рассказы / М. А. Осоргин; сост., послесл. О. Ю. Авдеевой; комм. О. Ю. Авдеевой и А. И. Серкова. — М.: Московский рабочий; Интелвак, 1999. — Т. 2. — 560 с.
9. Осоргин, М. Язык русской литературы / М. Осоргин // Русская речь. — 1991. — № 2. — С. 34–41.
10. Абашев, В. В. В крепости чистоты. Заметки о слове Михаила Осоргина / В. В. Абашев // Текст. Поэтика. Стилль : сборник научных статей. — Екатеринбург, 2004. — С. 78–88.

11. Абашев, В. В. Осоргин и Набоков: вероятность встречи / В. В. Абашев // Михаил Осоргин: жизнь и творчество / Ред.-сост. В. В. Абашев. — Пермь: Пермский ун-т, 1994. — С. 28–37.

12. Абашев, В. В. Человек воды. Заметки о мистике Михаила Осоргина / В. Абашев // М. Осоргин: художник и журналист / Ред.-сост. В. В. Абашев. — Пермь: Пермский гос. ун-т., 2006. — С. 14–25.

13. Абуталиева, Э. Содержательные и структурные доминанты автобиографического романа в русском зарубежье 20–50-х годов XX века / Э. Абуталиева // Русский роман XX века: духовный мир и поэтика жанра. — Саратов, 2001. — С. 78–83.

14. Аверин, Б. Дар Мнемозины (романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции) / Б. Аверин. — СПб.: Амфора, 2003. — 399 с.

15. Авдеева, О. Ю. «Лучшие на свете книги написаны большими сердцами...» / О. Ю. Авдеева // М. Осоргин. Собрание сочинений : в 2 т. Сивцев Вражек : роман. Повесть о сестре. Рассказы. — Т. 1. — М.: Московский рабочий; Интелвак, 1999. — С. 7–30.

16. Авдеева, О. Ю. «Больше зритель, чем участник...» / О. Ю. Авдеева // М. Осоргин, Свидетель истории. Книга о концах : романы. Рассказы. — М.: Интелвак, 2003. — С. 453–470.

17. Адамович, Г. О творчестве М. Осоргина. Литературные беседы. «Сивцев Вражек» М. А. Осоргина / Г. Адамович // Современное литературное зарубежье. — М.: Олимп, 1998. — С. 398–399.

18. Алданов, М. Михаил Осоргин: старинные рассказы / М. Алданов // Юность. — 1990. — № 5. — С. 62–63.

19. Алданов, М. М. А. Осоргин / М. Алданов // Картины октябрьской революции. Исторические портреты. Портреты современников. Загадка Толстого / Сост., вступ. ст. Б. Аверина, комм. Б. Аверина, Н. Бочкарёвой. — СПб.: РХГИ, 1999. — С. 307–321.

20. Альгазо, Х. Нравственное становление личности в автобиографической прозе русского Зарубежья (И. А. Бунин, И. С. Шмелёв, Б. К. Зайцев, А. И. Куприн) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Альгазо Хасан. — М., 2006. — 206 с.

21. Анисимова, М. С. Мифологема «дом» и её художественное воплощение в автобиографической прозе первой волны русской эмиграции: на примере романов И. С. Шмелёва «Лето Господне» и М. А. Осоргина «Времена» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Анисимова Мария Сергеевна. — Нижний Новгород, 2007. — 185 с.

22. Атарова, К. Н. Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе / К. Н. Атарова, Г. А. Лесскис // Известия АН СССР. — 1980. — Серия: Литература и язык. — Т. 39, № 1. — С. 34–46.

23. Афанасьев, А. Л. Михаил Осоргин: судьба и время / А. Л. Афанасьев // М. А. Осоргин. Времена : автобиографическое повествование. Романы. / Сост. Н. М. Пирумова; авт. вступ. статьи А. Л. Афанасьев. — М.: Современник, 1989. — С. 3–11.

24. Барт, Р. Нулевая степень письма / Р. Барт // Семиотика. Антология / Сост. Ю. С. Степанов. — М.: Академический Проект — Екатеринбург: Деловая книга, 2001. — С. 330–334.

25. Бахтин, М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин. — СПб.: Азбука, 2000. — 337 с.

26. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М. М. Бахтин. — М.: Худож. лит. — 1979. — 640 с.

27. Бахтин, М. М. Человек у зеркала / М. М. Бахтин // Собрание сочинений : в 7 т. — Т. 5. — М.: Русские словари, 1996. — С. 63–70.

28. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин; сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.

29. Белая, Г. А. Закономерности стилевого развития советской прозы / Г. А. Белая. — М., 1977. — 254 с.

30. Белоусова, Е. Г. Русская проза рубежа 1920–1930-х годов: кристаллизация стиля (И. Бунин, В. Набоков, М. Горький, А. Платонов) : монография / Е. Г. Белоусова. — Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 2007. — 272 с.

31. Белоусова, Е. Г. Стилиевая интенсификация в русской прозе рубежа 1920–1930-х годов : автореф. дис. ... докт. филол. наук : 10.01.01 / Белоусова Елена Германовна. — Екатеринбург, 2007. — 38 с.

32. Белоусова, Е. Г. О художественном ясновидении М. Осоргина и В. Набокова / Е. Г. Белоусова // Литература в контексте современности : сборник материалов V Междунар. науч.-метод. конф. (Челябинск, 12–13 мая 2011 г.). — Челябинск, 2011. — С. 70–74.

33. Бердяев, Н. А. Кризис искусства [Репринтное издание] / Н. А. Бердяев. — М.: СП Интерпринт, 1990. — 48 с.

34. Болдырева, Е. М. Автобиографическая орнаментальность: текст как ризома (на материале автобиографического повествования М. Осоргина «Времена») / Е. М. Болдырева // Историсофия в русской литературе XX и XXI веков: традиции и новый взгляд : XI Шешуковские чтения. — М.: МПГУ, 2007. — С. 17–20.

35. Болдырева, Е. В. Автобиографический роман в русской литературе первой трети XX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Болдырева Елена Михайловна. — Ярославль, 1999. — 19 с.

36. Бочкарева, Н. С. Формы выражения кризисного сознания в литературе и культуре рубежа веков / Н. С. Бочкарева // Вестник Перм. ун-та. — 2010. — Вып. 2 (8) — С. 111–118.

37. Бронникова, Е. В. «Вечер у Клэр» Г. Газданова и «Чевенгур» А. Платонова: опыт стилевого сопоставления : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Бронникова Елена Вячеславовна. — Челябинск, 2010. — 170 с.

38. Бронская, Л. И. Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья первой половины XX века (И. С. Шмелёв, Б. К. Зайцев, М. А. Осоргин) / Л. И. Бронская. — Ставрополь: Изд-во СГУ, 2001. — 120 с.

39. Бунин, И. А. Жизнь Арсеньева / И. А. Бунин // Бунин, И. А. Собрание сочинений : в 6 т. — Т. 6. — М.: Художественная литература, 1988. — 304 с.

40. Буслакова, Т. П. Литература русского зарубежья : курс лекций. Учебное пособие / Т. П. Буслакова. — М.: Высшая школа, 2005. — 365 с.

41. Быстрых, Т. И. Пермские учителя в мемуарной литературе и публицистике М. А. Осоргина / Т. И. Быстрых // Михаил Осоргин и вечные ценности русской культуры : материалы науч.-практ. конф. — Пермь, 2003. — С. 22–27.

42. Вертов, Д. Статьи, дневники, замыслы / Д. Вертов. — М.: Искусство, 1966. — 327 с.

43. Вишняк, М. Из книги «Современные записки. Воспоминания редактора» / М. Вишняк // Современное русское зарубежье. — М.: Олимп, 1998. — С. 395–396.

44. Власова, Е. Г. «Московские письма» М. Осоргина: в начале «мечтаемой с детства дороги» / Е. Г. Власова // Михаил Осоргин — художник и журналист. — Пермь, 2006. — С. 104–112.

45. «Вторая проза». Русская проза 20–30-х годов XX века / Сост.: В. Вестстейн, Д. Рицци, Т. В. Цивьян. — Тренто: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1995. — 461 с.

46. Гашева, Н. Н. Возникновение смыслового инновационного поля в русской культуре XX века (Михаил Осоргин и киноязык) / Н. Н. Гашева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. — 2009. — Вып. 3. — С. 95–99.

47. Гашева, Н. Н. Кинематографичность прозы М. Осоргина: аспект структурного синтеза на межвидовом уровне / Н. Н. Гашева // Вестник

Воронеж. гос. ун-та. — 2005. — № 2. — Серия: Филология. Журналистика. — С. 37–41.

48. Гей, Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль / Н. К. Гей. — М.: Наука, 1975. — 472 с.

49. Геллер, М. Я. Осоргин — писатель на все времена / М. Я. Геллер // Новый журнал. — 1988. — № 117. — С. 127–143.

50. Гёте, И. В. Простое подражание природе, манера, стиль / И. В. Гёте // Гёте, И. В. Собрание сочинений : в 10 т. / пер. с нем. Н. Ман. — Т. 10. Об изобразительном искусстве. — М.: Худож. литература, 1975. — С. 94–97.

51. Гинзбург, Л. О психологической прозе / Л. Гинзбург. — Л.: Интрада, 1971. — 413 с.

52. Гиршман, М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности / Донецкий нац. ун-т. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — 528 с.

53. Гришакова, М. Визуальная поэтика Набокова / М. Гришакова // Новое литературное обозрение. — 2002. — № 54. — С. 205–228.

54. Деблик, Н. М. Типы повествования в прозе М. Осоргина : дис. ... канд. филол. наук. : 10.02.01 / Деблик Наталья Михайловна. — М., 1999. — 181 с.

55. Дергачева, Э. С. Символика дома в русской прозе 20-х годов XX века (Е. Замятин, М. Булгаков, М. Осоргин) / Э. С. Дергачева // Творческое наследие Евг. Замятина: взгляд из сегодня : научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы : в 10 кн. / под ред. проф. Л.В. Поляковой. — Кн. 10.— Тамбов: Изд-во Тамбовского ун-та, 2000 — С. 39–45.

56. Драгомирецкая, Н. В. Стилиевые искания в ранней советской прозе / Н. В. Драгомирецкая // Теория литературы: основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. — М.: Наука, 1965. — С. 125–173.

57. Дольников, В. Два поколения русской эмиграции: Михаил Осоргин и Гайто Газданов / В. Дольников // Литературная учёба. — 2004. — Кн. 3 (май–июнь) — С. 159–164.

58. Ерофеев, В. В. Русская проза Владимира Набокова / В. В. Ерофеев // Набоков, В. В. Собрание сочинений : в 4 т. — М.: Правда, 1990. — Т. 1. С. 3–32.

59. Жиганова, О. Г. Специфика хронотопа в романах М. А. Осоргина «Времена» и М. А. Булгакова «Белая гвардия»: опыт сопоставительного изучения / О. Г. Жиганова // Вестник Самар. гос. ун-та. — 2010. — № 1. — С. 157–163.

60. Жирмунский, В. М. Задачи поэтики / В. М. Жирмунский // Жирмунский, В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л.: Наука, 1977. — С. 15–55.

61. Жлюдина, А. В. Семантика художественного пространства в романах М. Осоргина : дис. ... канд. филол. наук. : 10.01.01 / Жлюдина Анастасия Викторовна. — Томск, 2012. — 217 с.

62. Загородникова, Е. В. И. И. Шишкин / Е. В. Загородникова // И. И. Шишкин : переписка. Дневник. Современники о художнике. — Л.: Искусство, 1984. — С. 404–408.

63. Зайцев, Б. К. О себе / Б. К. Зайцев // Зайцев, Б. К. Собрание сочинений : в 5 т. — М.: Русская книга, 1999. — Т. 5. — С. 587–595.

64. Зайцев, Б. К. Мои современники / Б. К. Зайцев // Зайцев, Б. К. Собрание сочинений : в 5 т. — М.: Русская книга, 1999. — Т. 6 (дополнительный). — 560 с.

65. Зайцев, Б. К. Путешествие Глеба / Б. К. Зайцев // Зайцев, Б. К. Собрание сочинений : в 5 т. — М.: Русская книга, 1999. — Т. 4. — С. 25–152.

66. Заманская, В. В. Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания / В. В. Заманская; Урал. гос. ун-т

им. А. М. Горького, Магнитог. гос. пед. ин-т. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та; Магнитогорск: Изд-во Магнитогор. пед. ин-та, 1996. — 408 с.

67. Заманская, В. В. Экзистенциальное сознание и пути его стилизового воплощения в литературе первой трети XX века / В. В. Заманская // XX век. Литература. Стил. — Вып. 3. — Екатеринбург, 1998. — С. 26–40.

68. Захарова, В. Т. Река как онтологический топос в прозе Б. Зайцева / В. Т. Захарова // Наследие Б. К. Зайцева: проблематика, поэтика, творческие связи : материалы Всеросс. науч. конф. — Орёл: Картуш Орёл, 2006. — С. 7–11.

69. Иванов, Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. / Вяч. Вс. Иванов // Монтаж. Литература, искусство, театр, кино. — М., 1988. — С. 119–148.

70. История русской литературы XX века : в 4 кн. / Под ред. Л. Ф. Алексеевой. — Кн. 2. 1910–1930 годы. Русское зарубежье. М.: Высшая школа, 2005. — 316 с.

71. Кандинский, В. Точка и линия на плоскости / В. Кандинский. — СПб.: Азбука-классика, 2005. — С. 63–232.

72. Ковалева, Ю. Н. М. А. Осоргин / Ю. Н. Ковалева // Литература русского зарубежья («первая волна» эмиграции: 1920–1940 годы). — С. 65–92.

73. Комина, Р. В. Чеховская Россия в произведениях М. Осоргина / Р. В. Комина // Михаил Осоргин — художник и журналист. — Пермь, 2006. — С. 21–27.

74. Кулешов, Л. Знамя кинематографии / В. П. Михайлов // Лев Кулешов. Кинематографическое наследие. Статьи. Материалы. — М.: Искусство, 1979. — С. 87–114.

75. Кулешов, Л. 50 лет в кино / Л. Кулешов, А. Хохлова. — М., 1975. — 303 с.

76. Куличкина, Г. В. Пермь как миф и факт: по страницам мемуарной прозы М. Осоргина / Г. В. Куличкина // Михаил Осоргин — художник и журналист. — Пермь, 2006. — С. 113–124.

77. Курбатов, В. Космос хаоса / В. Курбатов // Москва. — 1990. — № 7. — С. 199–203.

78. Курбатова, О. В. Обзор творчества М. А. Осоргина [Электронный ресурс] / О. В. Курбатова. — Благовещенск, 2009. — Режим доступа: http://knowledge.allbest.ru/iterature/3c0b65625a2ac68a5c43b89421316d37_0.html

79. Лапаева, Н. Б. Образ провинции в художественном мире М. А. Осоргина (на материале мемуарной прозы) / Н. Б. Лапаева // Михаил Осоргин: жизнь и творчество. — Пермь, 1994. — С. 64–72.

80. Лапаева, Н. Б. М. Осоргин и русская литература XIX века: параллели, реминисценции, элементы полемики / Н. Б. Лапаева // Короленковские чтения : тезисы докладов науч.-практич. конф. — Глазов, 1996. — С. 28–31.

81. Лапаева, Н. Б. «Пермский» пейзаж М. Осоргина (изучение мемуарной прозы писателя на уроках литературного краеведения) / Н. Б. Лапаева // Словесность и современность : материалы науч. конф. 23–24 ноября 2000 г. : в 3 ч. — Пермь, 2000. — Ч. 1. Литературоведение. — С. 131–138.

82. Лапаева, Н. Б. «Письма о незначительном» М. Осоргина: антропология против идеологии / Н. Б. Лапаева // Михаил Осоргин и вечные ценности. — Пермь, 2003. — С. 8–12.

83. Лапаева, Н. Б. «Письма о незначительном» М. Осоргина и дневники Б. Поплавского: модификации смещенного жанра / Н. Б. Лапаева // Михаил Осоргин — художник и журналист. — Пермь, 2006. — С. 57–67.

84. Лапаева, Н. Б. Художественный мир М. Осоргина : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Лапаева Наталья Борисовна. — Тюмень, 1998. — 203 с.

85. Ласунский, О. В споре с эпохой / О. Ласунский // М. А. Осоргин. Воспоминания. Повесть о сестре. — Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1992. — С. 5–24.

86. Ласунский, О. Вступительная статья: Осоргин М. Литературные размышления / О. Ласунский // Вопросы литературы. — 1991. — нояб.–дек. — С. 278–283.

87. Ласунский, О. Г. Крестник Камы / О. Ласунский // М. Осоргин. Мемуарная проза; сост., вступ.ст. и примеч. О. Г. Ласунского; художн. Е. И. Нестеров. — Пермь, 1992. — С. V–XXXII.

88. Ласунский, О. Литературный самоцвет: М. А. Осоргин в оценках русской зарубежной критики / О. Ласунский // Урал. — 1992. — № 7. — С. 179–186.

89. Ласунский, О. Под маской старого книгоеда / О. Ласунский // Осоргин, М. А. Заметки старого книгоеда. — М., 1989. — С. 3–19.

90. Ласунский, О. Право на искренность / О. Ласунский // Уральский следопыт. — 1989. — № 1. — С. 10.

91. Литература русского зарубежья: 1920–1949 / Сост. и отв. ред. О. Н. Михайлов. — М.: Наследие, Наука, 1993. — 336 с.

92. Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940) : в 4 т. — Т. I. Писатели русского зарубежья / Под ред. А. Н. Николюкина. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 1997. — 560 с.

93. Лихачёв, Д. С. Контрапункт стилей как особенность искусств / Д. С. Лихачёв // Лихачёв, Д. С. Очерки по философии художественного творчества. — СПб.: БЛИЦ, 1999. — С. 74–90.

94. Лобанова, Г. И. Эволюция нравственного сознания «маленького человека» в романах М. Осоргина 1920–1930 годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Лобанова Галина Ивановна. — Уфа, 2002. — 172 с.

95. Лосев, А. Ф. Теория художественного стиля / А. Ф. Лосев // Лосев, А. Ф. Проблема художественного стиля. — Киев: Collegium, Киевская Акад. Евробизнеса, 1994. — 288 с.

96. Лотман, Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман // Лотман, Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — М.: Просвещение, 1988. — С. 251–292.

97. Лотман, Ю. Диалог с экраном / Ю. Лотман, Ю. Цивьян. — Таллин: Александра, 1994. — 144 с.

98. Львова, Е. П. Мировая художественная культура. XX век. Изобразительное искусство и дизайн / Е. П. Львова, Д. В. Сарабьянов, Е. П. Кабакова, Н. Н. Фомина, В. Д. Хан-Магомедова, Л. Г. Савенкова, Г. И. Аверьянова. — СПб.: Питер, 2008. — 464 с.

99. Мальцев, Ю. Иван Бунин. 1870–1953 / Ю. Мальцев. — М., 1994. — С. 302–322.

100. Мандельштам, О. Конец романа / О. Мандельштам // Мандельштам, О. Слово и культура : статьи. — М.: Советский писатель, 1987. — С. 72–75.

101. Мартьянова, И. А. Киновек русского текста. Парадокс литературной кинематографичности / И. А. Мартьянова. — СПб.: Сага, 2001. — 224 с.

102. Марченко, Т. В. Осоргин / Т. В. Марченко // Литература русского зарубежья. 1920–1940 / отв. ред. О. Н. Михайлов; РАН, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. — М., 1993. — С. 286–320.

103. Марченко, Т. В. Осоргин Михаил Андреевич / Т. В. Марченко // Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века : энциклопедический биографический словарь / под общ. ред. В. В. Шелохаева; отв. ред. Н. И. Канищева. — М., 1997. — С. 472–474.

104. Марченко, Т. В. Проза русского зарубежья 1920–1940-х гг. в европейском критическом осмыслении: нобелевский аспект (по иностранным

архивам и периодике) : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Марченко Татьяна Вячеславовна. — М., 2008. — 459 с.

105. Мильчина, В. А. Автобиография / В. А. Мильчина // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — С. 12.

106. Михаил Осоргин. Жизнь и творчество : материалы I Осоргинских чтений (23–24 ноября 1993 г.) / отв. ред. В. В. Абашев и др. — Пермь: Пермский ун-т., 1994. — 127 с.: портр.

107. Михаил Осоргин и вечные ценности русской культуры : материалы науч.-практич. конф. / науч ред. В. А. Кайдалов. — Пермь: Пермский ун-т, 2003. — 82 с.

108. Михаил Осоргин: художник и журналист / Сост. и ред. В. В. Абашев. — Пермь: Пермский ун-т, 2006. — 232 с., ил.

109. Монтаж // Эстетика : словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева и др. — М.: Политиздат, 1989. — С. 212.

110. Мочульский, К. В. Кризис воображения (Роман и биография) / К. В. Мочульский // Критика русского зарубежья : в 2 ч. — М.: АСТ; Олимп, 2002. — Ч. 2. — С. 21–27.

111. Мочульский, К. В. Михаил Осоргин «Чудо на озере» / К. В. Мочульский // Современное литературное зарубежье. — М.: Олимп, 1998. — С. 399–400.

112. Мужайлова, Е. А. Ф. М. Достоевский и М. А. Осоргин: типология почвенничества : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Мужайлова Елена Александровна. — Уфа, 2008. — 200 с.

113. Набоков, В. В. Другие берега / В. В. Набоков // Набоков, В. В. Собрание сочинений : в 4 т. — М.: Правда, 1990. — Т. 4. — 440 с.

114. Немцев, М. В. Стилиевые приёмы кинематографа в литературе русского зарубежья первой волны : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Немцев Максим Владимирович. — М., 2004. — 162 с.

115. Нечаева, М. В. Поэтико-философский контекст и околороманное пространство романа М. А. Осоргина «Сивцев Вражек» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Нечаева Марина Владимировна. — Тамбов, 1997. — 170 с.

116. Николаева, Т. М. «Срединная проза» и парадигма социализированных оппозиций / Т. М. Николаева // «Вторая проза». Русская проза 20–30-х годов XX века / Сост.: В. Вестстейн, Д. Рицци, Т. В. Цивьян. — Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1995. — С. 123–131.

117. Николина, Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы : учебное пособие / Н. А. Николина. — М.: ФЛИНТА, 2002. — 424 с.

118. Никоненко, С. О России — с любовью / С. О. Никоненко // Юность. — 1990. — № 5. — С. 77.

119. Новикова, Л. И. Художественный мир М. А. Осоргина / Л. И. Новикова // М. Осоргин и вечные ценности : материалы науч.-практ. конф. — Пермь, 2003. — С. 28–30.

120. Овчаренко, О. А. Русская литература на родине и в рассеянии: теоретические аспекты / О. А. Овчаренко // Русское зарубежье. — 2003. — № 1. — С. 29–66.

121. Орлова, О. Два поколения русской эмиграции: Михаил Осоргин и Гайто Газданов / О. Орлова // Литературная учёба. — 2004. — Кн. 3. (май–июнь). — С. 159–164.

122. Островский, Г. С. Рассказ о русской живописи / Г. С. Островский. — М.: Изобраз. искусство, 1987. — 360 с., ил.

123. Павловский, А. И. К характеристике автобиографической прозы русского зарубежья: о романах «Жизнь Арсеньева» И. Бунина, «Времена» М. Осоргина, «Другие берега» В. Набокова / А. И. Павловский // Русская литература. — 1994. — № 3. — С. 30–53.

124. Папшева, Г. О. Эсхатологические мотивы в романе М. Осоргина «Сивцев Вражек» / Г. О. Папшева // Вестник Воронеж. гос. ун-та. — 2010. — № 1. — Серия: Филология. Журналистика. — С. 75–78.

125. Папшева, Г. О. Художественная картина мира в романе М. А. Осоргина «Сивцев Вражек»: генезис и творческое воплощение : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Папшева Галина Олеговна. — Воронеж, 2011. — 211 с.

126. Пигарев, К. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. / К. Пигарев. — М.: Наука, 1972. — 345 с.

127. Пирумова, Н. Оставался гражданином России / Н. Пирумова // Урал. — 1989. — № 5. — С. 5–7.

128. Погодина, Е. В. Специфика речевого функционирования категорий «пространство» и «время» в автобиографической прозе: на материале произведений М. Осоргина и И. Бунина : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Погодина Елена Викторовна. — СПб., 2002. — 182 с.

129. Поликовская, Л. В. Михаил Осоргин: начало пути (о первых публикациях писателя) / Л. В. Поликовская // Библиография. — 1993. — № 2. — С. 89–104.

130. Поликовская, Л. В. Публицистика Михаила Осоргина (авг. 1916 – сент. 1918 гг.): темы, идеи, жанры. / Л. В. Поликовская // Михаил Осоргин: Страницы жизнь и творчество. — Пермь, 1994. — С. 77–85.

131. Полупанова, А. В. Формы выражения авторского сознания в автобиографической прозе И. Бунина и М. Осоргина: «Жизнь Арсеньева» — «Времена» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Полупанова Анна Владимировна. — Уфа, 2002. — 185 с.

132. Пращерук, Н. В. Художественный мир прозы И. А. Бунина: язык пространства / Н.В. Пращерук. — Екатеринбург, 1999. — 254 с.

133. Рисунки И. И. Шишкина / текст А. Н. Савинова. — М.: Изд-во Академии художеств СССР. — 1964. — 96 с., ил.

134. Романова, Г. И. Автобиография / Рос. акад. наук, ИНИОН; гл. ред. и сост. А. Н. Николукин // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001. — С. 16–17.

135. Ромм, А. Анри Матисс // Искусство. Автор-составитель Г. В. Наполова. — Минск: Пион, 1998. — С. 241–244, ил.

136. Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте / Рос. акад. наук (РАН), Российский институт искусствознания М-ва культуры РФ. — М., 2000. — 310 с., ил.

137. Русские писатели, XX век : библиографический словарь : в 2 ч. — М.: Наука, 1998. — Ч. 2. — С. 148–151.

138. Савицкая, И. В. Роль монтажа в организации художественной структуры романа М. Осоргина «Сивцев Вражек» (постановка проблемы) / И. В. Савицкая // Проблемы взаимодействия эстетических систем реализма и модернизма. — Ульяновск, 1998. — С. 24–26.

139. Сарабьянов, Д. История русского искусства конца XIX – начала XX века / Д. Сарабьянов. — М.: АСТ-пресс галарт, 2001. — 304 с.

140. Сарабьянов, Д. Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов. Очерки / Д. Сарабьянов. — М.: Искусство, 1971. — С. 33–53.

141. Секачева, И. Г. Своеобразие стиля и композиции автобиографического повествования М. Осоргина «Времена» / И. Г. Секачёва // Мировая словесность для детей и о детях. — Вып. 8. — М., 2003. — С. 239–245.

142. Семёнова, С. Г. Экзистенциальное сознание в прозе русского зарубежья / С. Г. Семёнова // Семёнова, С. Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия. — М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. — С. 507–519.

143. Серафимова, В. Д. История Русской литературы XX века : учебник. — М.: ИНФА-М, 2013. — 540 с.

144. Силаева, Е. И. Автобиографизм литературы русского зарубежья (о воспоминаниях М. Осоргина) / Е. И. Силаева // Россия и современность. — 2007. — № 4 (57). — С. 196–203.

145. Симонова, Т. Г. Мемуарная проза русских писателей XX века: поэтика и типология жанра : учебное пособие / Т. Г. Симонова. — Гродно: ГрГУ, 2002. — 119 с.

146. Синицына, С. Ю. Лирика Антона Кунгурцева: поэтика и контекст : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Светлана Юрьевна Синицына. — Тюмень, 2012. — 26 с.

147. Смирнова, А. И. Литература русского зарубежья : учебное пособие / А. И. Смирнова, А. В. Млечко. — Волгоград, 2003. — С. 65–88.

148. Смирнова, А. И. Литература русского зарубежья («первая волна» эмиграции: 1920–1940 годы) : учебное пособие : в 2 ч. / А. И. Смирнова, А. В. Млечко, С. В. Баранов и др.; под общ. ред. д-ра филол. наук, проф. А. И. Смирновой. — Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2004. — Ч. 2. — 232 с.

149. Созина, Е. К. Динамика художественного сознания в русской прозе 1830–1850-х годов и стратегии письма классического реализма : автореф. дис. ... докт. филол. наук : 10.01.01 / Созина Елена Константиновна. — Екатеринбург, 2002. — 35 с.

150. Соколов, А. Монтаж (Журнал «625» 1997–1999 гг.) [Электронный ресурс] / А. Соколов. — Режим доступа: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/7215.html>.

151. Соколов, А. Н. Теория стиля / А. Н. Соколов; ред. А. Гуревич. — М.: Искусство, 1968. — 224 с.

152. Старикова, Е. Заметки запоздалого читателя / Е. Старикова // Октябрь. — 1991. — № 3. — С. 196–207.

153. Степанова, Н. С. Проблема духовного становления творческой личности в автобиографической прозе первой волны : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Степанова Надежда Сергеевна. — М., 2013. — 34 с.

154. Степанова, Н. С. Россия в воспоминаниях писателей «первой волны» эмиграции (И. Бунин, И. Шмелёв, М. Осоргин, В. Набоков) / Н. С. Степанова // Россия. Духовная ситуация времени. — М.: Наука, 1999. — С. 35–57.

155. Стефано де Роза. Мастера живописи. Шагал / Стефано де Роза. — М., 1998. — 64 с.

156. Струве, Г. «Русская литература в изгнании» / Г. Струве // Современное русское зарубежье. — М.: Олимп, 1998. — С. 401–402.

157. Сухих, И. Писатель с «философского парохода» / И. Сухих // Нева. — 1993. — № 2. — С. 228–246.

158. Тагер, Е. Б. Избранные работы о литературе / Е. Б. Тагер — М.: Сов. писатель, 1988. — 506 с.

159. Тарасенко, О. С. С. Т. Аксаков и М. А. Осоргин: типология творческих индивидуальностей : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Олеся Сергеевна Тарасенко. — Бирск, 2011. — 20 с.

160. Тартаковский, А. Г. О мемуарной прозе / А. Г. Тартаковский // Вопросы литературы. — 1999. — № 1. — С. 35–55.

161. Турчин, В. Кандинский Василий Васильевич [Электронный ресурс] / В. Турчин. — Режим доступа: <http://texstar.ru/content/alb1591.html>.

162. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — М.: Наука, 1977. — 577 с.

163. Урвилов, В. А. Поэтика композиции романов о революции 20-х гг. XX в. («В тупике» В. В. Вересаева, «Сивцев Вражек» М. А. Осоргина, «Мирская чаша» М. М. Пришвина) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Урвилов Вячеслав Анатольевич. — Нижний Новгород, 2010. — 22 с.

164. Федотов-Давыдов, А. А. Русская пейзажная живопись / А. А. Федотов-Давыдов. — М.: Гос. изд-во изобразительного искусства, 1962. — 140 с.

165. Фрейлих, С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского / С. И. Фрейлих. — М.: Искусство, 1992. — 251 с.

166. Фрадкина, С. Я. На перекрёстке традиций («Сивцев Вражек» М. Осоргина и традиции русской классики) / С. Я. Фрадкина // М. Осоргин: Страницы жизни и творчества. — Пермь: Пермский ун-т. — 1994. — С. 13–21.

167. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. — М.: Высшая школа, 2002. — 438 с.

168. Хатямова, М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Хатямова Марина Альбертовна. — Томск, 2008. — 348 с.

169. Хатямова, М. А. Концепция времени в автобиографическом повествовании М. А. Осоргина «Времена» («Детство») / М. А. Хатямова // Вестник Томск. пед гос. ун-та. — 2010. — Вып. 8 (98). — С. 107–109.

170. Харитонов, Д. В. Оппозиции своё/чужое и верх/низ в городском пространстве романов М. Осоргина «Сивцев Вражек», Б. Пастернака «Доктор Живаго» и М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Д. В. Харитонов // Михаил Осоргин — художник и журналист. — Пермь, 2006. — С. 49–56.

171. Чекалов, П. К. Осмысление жанра художественной автобиографии в научной литературе [Электронный ресурс] / П. К. Чекалов // Вестник Адыг. гос. ун-та. — 2012. — № 1. — Серия 2: Филология и искусствоведение. — Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/osmyslenie-zhanra-hudozhestvennoy-avtobiografii-v-nauchnoy-literature.html>.

172. Чудинова, Г. В. Художественное изображение русского национального характера в автобиографической книге М. А. Осоргина / Г. В. Чудинова // Михаил Осоргин и вечные ценности русской культуры: материалы науч.-практ. конф. — Пермь, 2003. — С. 31–34.

173. Шаховская, З. «Отражения» / З. Шаховская // Современное русское зарубежье. — М.: Олимп, 1998. — С. 393–394.

174. Шевченко, В. Зрячие вещи. Оптические коды Набокова / В. Шевченко // Звезда. — 2003. — № 6. — С. 209–219.

175. Шишкин, И. И. Переписка. Дневник. Современники о художнике / И. И. Шишкин; сост., вступ. ст., с. 3–27, и примеч. И. Н. Шуваловой. — 2-е изд., доп. — Л.: Искусство, 1984. — 478 с.

176. Шмелёв, И. С. Лето Господне / И. С. Шмелёв // Шмелёв, И. С. Собрание сочинений : в 5 т. — М., 2004. — Т. 4. — С. 15–388.

177. Шумихина, С. Михаил Андреевич Осоргин. Книжная лавка писателей / С. Шумихина. — Наше наследие. — 1989. — VI. — С. 124–131.

178. Эйдинова, В. В. Стиль художника: концепция стиля в литературной критике 20-х годов / В. В. Эйдинова. — М.: Худож. лит., 1991. — С. 6–29.

179. Эйдинова, В. В. О структурно-пластической природе стиля («подмена» как стилевая структура «Счастливой Москвы» Андрея Платонова) / В. В. Эйдинова // XX век. Литература. Стиль. — Вып. 3. — Екатеринбург, 1998. — С. 7–19.

180. Эйзенштейн, С. Монтаж: Монтаж аттракционов; За кадром; Четвёртое измерение в кино; Монтаж 1938; Вертикальный монтаж; Вкладыш: учебное издание / С. Эйзенштейн; предисловие Р. Юренева. — М.: ВГИК, 1998. — 193 с.

181. Эйхенбаум, Б. М. О поэзии / Б. М. Эйхенбаум. — Л.: Совет. писатель, 1969. — 212 с.

182. Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева и др. — М.: Политиздат, 1989. — 427 с.

183. Яновский, В. Из книги «Поля Елисейские» / В. Яновский // Современное русское зарубежье. — М.: Олимп, 1998. — С. 394–395.

184. Яркова, А. В. Тетралогия Б. К. Зайцева «Путешествие Глеба» в контексте русской автобиографической прозы: к вопросу о жанровой специфике произведения / А. В. Яркова // Жанры в историко-литературном процессе : сборник статей. — Вып. 2. — СПб., 2003. — С. 95–100.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

1. Шишкин, И. И. Полдень. В окрестностях Москвы, 1869 [Электронный ресурс]. Режим доступа : http://shishkin-art.ru/art_326.
2. Шишкин, И. И. Разливы рек, подобные морям, 1890 [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://gallerix.ru/album/Shishkin/pic/glrx-620697021>.
3. Шишкин, И. И. Лесная глушь, 1872 [Электронный ресурс]. Режим доступа : http://shishkin-art.ru/art_240.
4. Матисс, А. Танец, 1909 [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://www.staratel.com/pictures/matisse/pic55.htm>.
5. Матисс, А. Сатир и нимфа, 1909 [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://www.staratel.com/pictures/matisse/pic43.htm>.
6. Сарьян, М. С. Улица. Полдень, 1910 [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://www.artsait.ru/foto.php?art=s/saryan/img/13>.
7. Петров-Водкин, К. С. Купание красного коня, 1912 [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://www.kozma-etrov.ru/ims/janres/kupanie.jpg>.
8. Шишкин, И. И. Ручей в лесу, 1880 [Электронный ресурс]. Режим доступа : http://shishkin-art.ru/art_251.
9. Гойя, Ф. Они стали как дикие звери [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://koof.ru/library/fransisko-gojja-oforty-iz-serii-«bedstvija-vojny»/>
10. Кандинский, В. В. Композиция VI, 1913 [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://www.wassilykandinsky.ru/work-35.php>

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рисунок 1

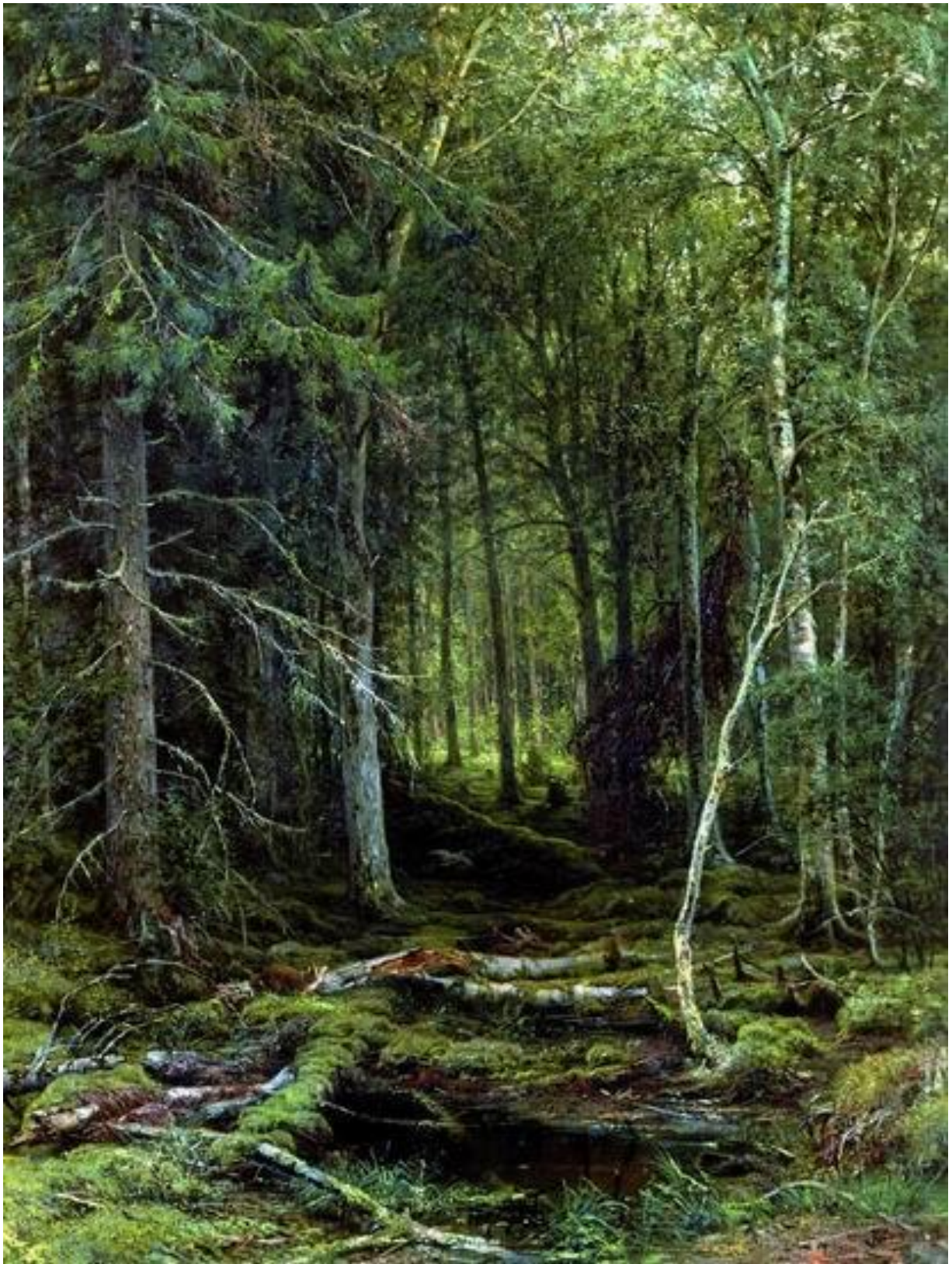
И.И. Шишкин «Полдень. В окрестностях Москвы» (1869)



И.И. Шишкин «Разливы рек, подобные морям» (1890)



И.И. Шишкин «Лесная глушь» (1872)



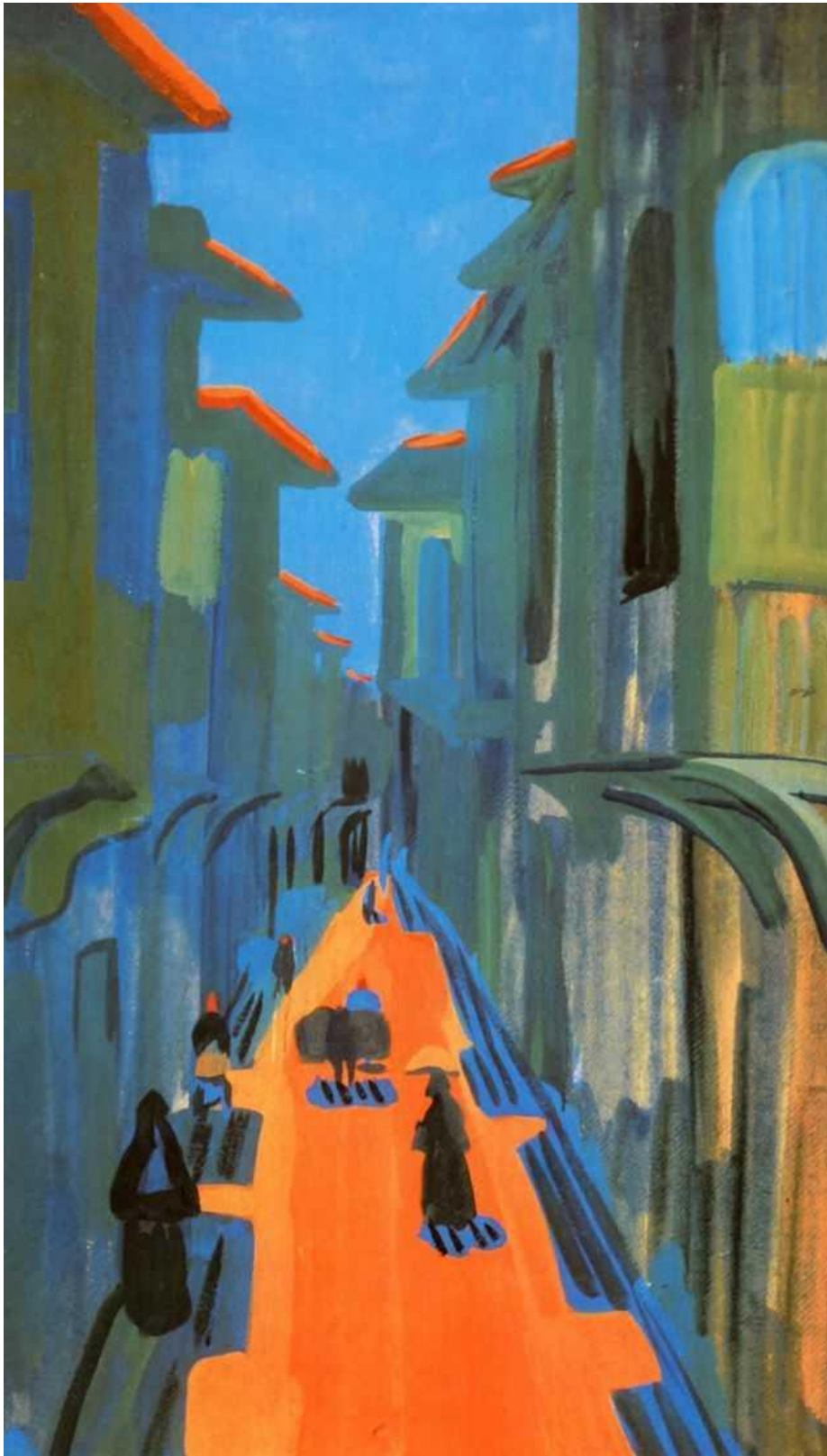
А. Матисс «Танец» (1909)



А. Матисс «Сатир и нимфа» (1909)



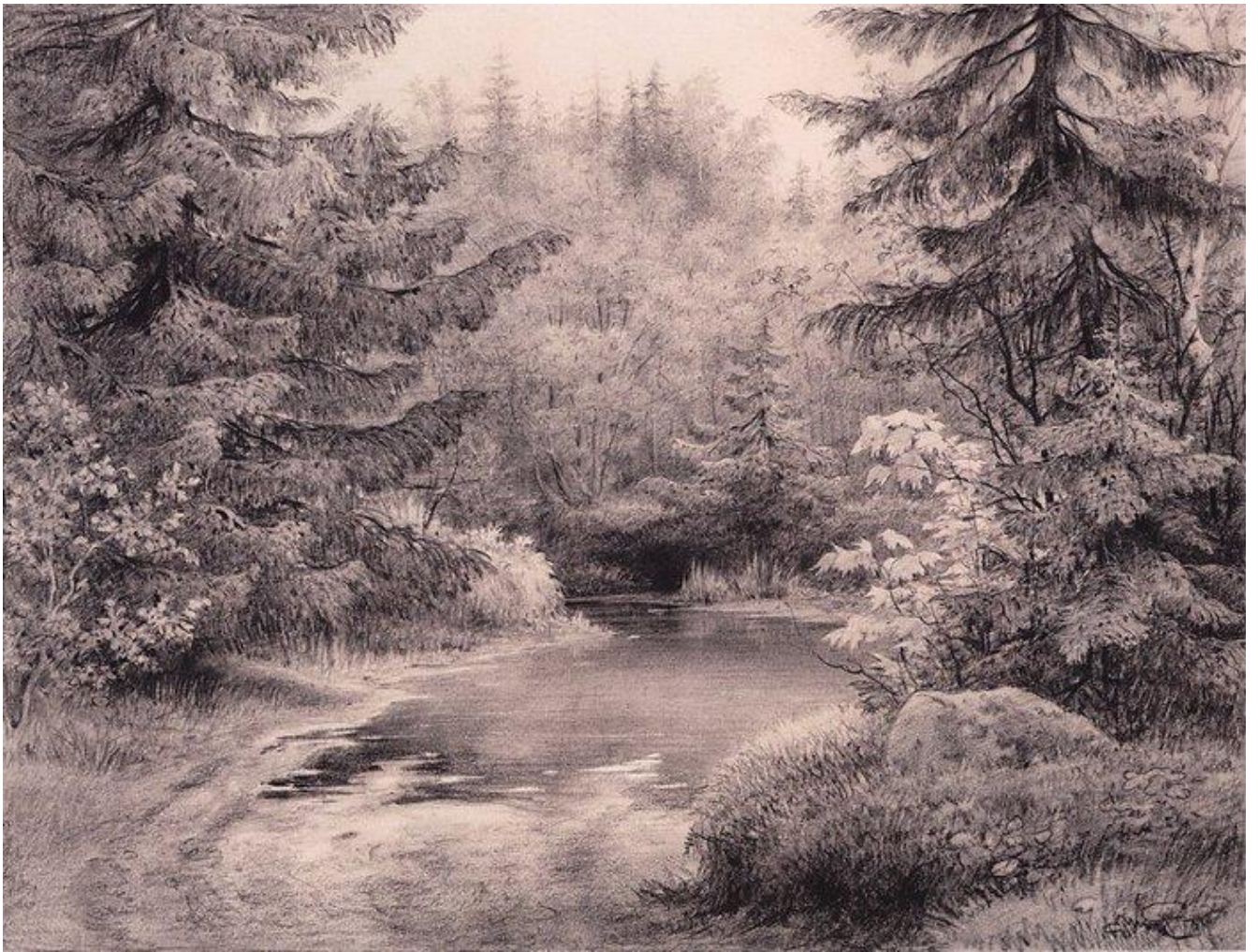
М.С. Сарьян «Улица. Полдень» (1910)



К.С. Петров-Водкин «Купание красного коня» (1912)



И.И. Шишкин «Ручей в лесу» (1880)



Ф. Гойя «Они стали как дикие звери»



В.В. Кандинский «Композиция VI» (1913)

