

Маренина Евгения Павловна

**ПРИЕМЫ ЖИВОПИСИ В РОМАНЕ М. ОСОРГИНА "ВРЕМЕНА": К ВОПРОСУ О СТИЛЕ ПИСАТЕЛЯ**

В статье речь идет о своеобразии концепции памяти в автобиографическом романе М. Осоргина "Времена". Предпринимаются попытки рассмотреть особенности создания художественного текста с помощью приемов живописи, функционирование которых происходит в соответствии со стилевым сознанием автора и выстраивается в результате взаимодействия оппозиций "свободное – упорядоченное", "чувственное – рациональное" и "чистое – нечистое".

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2013/12-1/39.html](http://www.gramota.net/materials/2/2013/12-1/39.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2013. № 12 (30): в 2-х ч. Ч. I. С. 138-141. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2013/12-1/](http://www.gramota.net/materials/2/2013/12-1/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_phil@gramota.net](mailto:voprosy_phil@gramota.net)

УДК 8

**Филологические науки**

*В статье речь идет о своеобразии концепции памяти в автобиографическом романе М. Осоргина «Времена». Предпринимаются попытки рассмотреть особенности создания художественного текста с помощью приемов живописи, функционирование которых происходит в соответствии со стилевым сознанием автора и выстраивается в результате взаимодействия оппозиций «свободное – упорядоченное», «чувственное – рациональное» и «чистое – нечистое».*

*Ключевые слова и фразы:* М. Осоргин; стиль; поэтика; русская литература; литература русского зарубежья.

**Маренина Евгения Павловна**

Челябинский государственный университет

marzhenya@yandex.ru

**ПРИЕМЫ ЖИВОПИСИ В РОМАНЕ М. ОСОРГИНА «ВРЕМЕНА»:  
К ВОПРОСУ О СТИЛЕ ПИСАТЕЛЯ<sup>©</sup>**

Рубеж 20-30-х годов XX столетия стал одним из самых напряженных периодов в русской культуре и литературе. Это время, когда все ошутимее становится пренебрежение человеческой личностью и нарастает стремление превратить ее в «мы». Однако истинные художники пытаются этому противостоять, стремясь максимально заострить и подчеркнуть значимость индивидуального начала. Именно в этот период происходит стилевая интенсификация, то есть «предельная концентрированность и действенность формы, не просто несущей в себе специфическое мировидение автора, но и максимально полно его выражающей» [1, с. 7].

К числу писателей, тонко чувствующих дух времени, принадлежит М. Осоргин. В своем автобиографическом романе «Времена» он не только говорит о прошлом, но и выражает собственное отношение к происходящему, обнаруживая специфику своего мировидения. Именно поэтому ключевое значение приобретает память, функционирующая в тексте согласно авторской логике. Анализ художественной и нехудожественной прозы писателя позволяет говорить о том, что структурным основанием его стиля становятся оппозиции «свободное – упорядоченное», «чувственное – рациональное», «открытое – закрытое», «чистое – нечистое» [4].

Отмеченная антиномичность художественного почерка М. Осоргина прослеживается в организации процесса памяти с помощью приемов живописи. На протяжении всего текста «Времен» в нем отчетливо повторяются слова «вижу», «ясно вижу», «с необычайной ясностью вижу», открывающие не только принципиальную значимость визуального способа освоения действительности для писателя, но и присущее его типу сознания стремление пристально взглянуть во все, что его окружает, в том числе и в свое прошлое. Вот как об этом пишет сам автор: «вглядываясь в даль жизни, я вижу себя в Неаполе очень жарким днем, в дрянном отеле» [5, с. 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...» [Там же, с. 518]. При этом нетрудно заметить, что каждый раз взгляд писателя не просто скользит по поверхности изображаемого, а проникает далеко за ее пределы, в самые сокровенные дали и глубины описываемых им явлений. И это, конечно же, требует от смотрящего определенных усилий. Но в отличие от В. Набокова, заостряющего свое художническое зрение посредством различных оптических приборов [2; 7], усилия эти не столько внешние, физические, сколько внутренние, душевные, в связи с чем и возникает в романе метафора «духовные очи»: «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...» [5, с. 502]. Именно они помогают М. Осоргину воспринимать окружающую действительность во всей ее сложности и полноте, а значит, правдивости.

Подобный способ видения и формирования мира автором говорит о несомненной близости его творческого сознания и писательской манеры к сознанию и манере живописца. Близости тем более очевидной, что М. Осоргин активно использует в своем романе «живописные» образы. В их числе принципиальные для понимания осоргинской концепции памяти образы альбома, папок с рисунками и картинной галереи. Ведь свои воспоминания о прожитой жизни писатель отождествляет с представленными в них полотнами, как, например, в следующих фрагментах романа: «и потому ее [жизни – Е. М.] картины не собраны в *аккуратный* альбом, а *перепутаны* во множестве папок, старых, новых, пыльных и обтертых тряпчочкой» [Там же, с. 494]; «они [воспоминания – Е. М.] *вразброд*, *цветными пятнами* развешаны в *картинной галерее*, куда я иногда *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» [Там же, с. 506]. Нетрудно заметить, 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, хаотичности и непредсказуемости, усиленную словами «перепутаны», «вразброд» и «наляпанные».

Таким образом, уже в образных рядах, создаваемых художником, отчетливо проступают структурные основания его индивидуального стиля, в частности оппозиция «свободное – упорядоченное», а вместе с ней – органичное сосуществование в нем двух противоположных формообразующих тенденций, проявляющее бесконечную сложность и неоднозначность осоргинаского представления о жизни.

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

Но даже на этот вопрос – вопрос о выборе живописных средств воспроизведения действительности – у М. Осоргина нет единого ответа. Ведь, по мнению писателя, в разные периоды своей жизни человек воспринимает ее по-разному, и потому использует для передачи окружающей действительности разные живописные техники. Детское сознание, например, стремится к графичности, отсюда – карандаши или осколок сталактита, которым Мышка «рисовал на стене изображенья самого страшного зверя, и это было для него необходимо, зовом искусства...» [Там же, с. 499]. Именно эти инструменты наиболее точно и наглядно, по мысли автора, передают особенности восприятия мира ребенком – его тягу к простоте, ясности и предметности изображения, неразрывно связанную при этом с его эмоциональной наполненностью. И все это мы можем видеть, например, в следующем фрагменте романа: «Простой мир зарисовался домиком, елочкой, игрушкой, зайцем, у которого одно ухо опущено, горем, сверкнувшим молнией, – и опять небо ясно и мир улыбается <...> вообще всем тем, что *отчетливо* своей первостью и дальше уже неповторимо в такой же радости...» [Там же, с. 534].

В юности видение мира существенно изменяется, а потому и живописная манера у юности в изображении М. Осоргина тоже оказывается иной. В ней уже нет прежней ясности и чистоты рисунка, который «*путается и теряет чистоту красок*» [Там же]. К тому же на смену чувственному началу здесь приходит рациональное, на что указывает переход Осоргина от эмоционально окрашенных слов («горе», «шутка», «улыбается») к холодной книжной лексике и терминологии («шаблон», «портрет», «перспектива»): «Дым из трубы уже не вьется штопором, у собаки хвост не загнут колечком, у первого *портрета* нет египетского глаза и турецкой брови, негнушащая рука не растопыривает кисточкой длинные прямые пальцы. *Образы* юноши хотят быть возможно *реальнее* в своем *шаблоне*, и в них *перспектива* уже убивает прекрасный иероглиф изображений» [Там же].

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 своем роде понятия, и «взрослый», составленный из понятий, несущих в себе семантику упорядоченного множества: «Детский карман наполнен первичными ценностями личного значения: найденной пуговицей, закушенным яблоком, бабкой, мелом, огрызком карандаша, свистулькой, самостоятельно вырезанной из вишневой ветки; но юноша уже несет *чемодан* или *швейцарский мешок с набором* усвоенных истин, *алфавитом* склонностей, *коллекцией* дешевых парадоксов» [Там же].

Воспоминания о зрелых же годах, по мнению писателя, гораздо сложнее находят свое 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» [Там же, с. 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*» [Там же, с. 568]. Именно поэтому об исторических событиях автор романа сообщает весьма лаконично, без чрезмерных подробностей, используя технику широких мазков, лишь намечая тем самым общую панораму происходящего. Ведь всеобщая история для М. Осоргина служит фоном для частных событий и отдельного человеческого существования. Например: «О, я мог бы привести здесь много рассказов о голодном годе <...> Мог бы, например, нарисовать жанровую картину, как кучка полуживых плетется 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» [Там же, с. 582]. Художник стремится в первую очередь передать нам атмосферу событий, поэтому важными элементами созданного им полотна становятся чувства и переживания героев, только переданы они здесь через отдельные укрупненные детали. В приведенном примере это измученное состояние как убегающего, так и его преследователей, переданное в характере движений («плетется», «из последних сил»).

Именно эту формотворческую тенденцию – решительно и ясно задать основной вектор зрительского восприятия – мы обнаруживаем и в творчестве художников-передвижников, особенно В. Перова («Тройка», 1866), В. Сурикова («Утро стрелецкой казни», 1881) и И. Репина («Бурлаки на Волге», 1870-1873), с которыми, например, сравнивал «литературное мастерство» М. Осоргина Г. Иванов. Он утверждал, что последнее «так же *честно*» и точно, так же органично – «*преображенным бытом*» [6, с. 76]. Ведь, действительно, их родственность ощущается и в выборе тем, и в максимальной точности и правдивости изображения, и вместе с тем – в прорисовке деталей, в стремлении передать настроение, выразить конкретное чувство, привлечь внимание читателя и зрителя к изображенной проблеме.

Так, на протяжении всего текста романа М. Осоргин то широкими мазками, то легкими 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. Неслучайно одним

из самых частотных в тексте «Времен» становится определение *цветной*: «цветные пятна», «цветные шарик», «цветные фонари», «цветные кисти», «цветные камешки» и др. И все же в разноцветье изображаемого автором мира отчетливо проступают доминантные цвета, которым он отдает явное предпочтение. Среди них – красный («красные гвоздики», «красные банты», «мужики красные»), желтый («желтые купавки», «желтый дымок»), зеленый («зеленый ковер леса», «зеленая плесень» «зеленое сукно»), голубой («голубая высь», «голубое стеклышко», «голубизна моря»), синий («грачи с синим отливом», «синие обложки»), золотой («золотой дождь», «золото солнца», «золотые ржи»). И все эти краски неизменно остаются «чистыми».

Речь идет о том, что в описаниях М. Осоргина практически отсутствуют размытые характеристики, дополнительные оттенки и полутона. И в этом плане писатель оказывается гораздо ближе к художникам XX века, сосредоточенным не на идеях социального преобразования, а на поисках новых форм постижения через искусство сущности мира и бытия, своего собственного предназначения. В частности, заметно тяготение к авангардизму, которых привлекали эксперименты с цветом, формой и фактурой [3, с. 277]. Тяготение к локальному цвету, то есть цвету, не признающему оттенков и полутонов, мы обнаруживаем в работах А. Матисса «Танец» (1909), «Сатир и нимфа» (1910), К. Петрова-Водкина «Купание красного коня» (1912) и Ф. Марка «Башня из синих лошадей» (1913). Например, А. Матисс строит свои картины на трех основных тонах, пользуясь почти исключительно чистым цветом. В знаменитом «Танце» композиционное и смысловое единство основывается на напряженном сочетании цветов, на первый взгляд не гармонирующих друг с другом: синем, зеленом и красном, а в «Сатире и нимфе» – на созвучии зеленого, розового и голубого тонов [Там же].

Но все сказанное выше ничуть не умаляет индивидуального характера осоргинской живописной палитры, ведь 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 ранее; рассмотрим теперь более подробно цвета «нечистые», к которым мы отнесли цвета смешанные, состоящие из нескольких «чистых» тонов. Их появление строго мотивировано творческой установкой писателя максимально точно передать окружающую действительность, поэтому сама форма живописного слова М. Осоргина оказывается максимально созвучна изображаемому им переходному состоянию природы, например, в следующем фрагменте романа: «На другое утро черное 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, зеленое к зеленому*, все на свои места, конечно, и белое оставим» [5, с. 489]. Но даже в приведенной цитате мы видим, как настойчиво автор стремится выделить из общей и неопределенной массы органичные для его понимания сути искусства «чистые» формы.

Также в разряд «нечистых» отнесем «затуманенные», по определению писателя, цвета, то есть цвета, утратившие свою яркость, практически отсутствующие. Чаще всего они появляются в тех фрагментах «Времен», где речь заходит о глубоко личных переживаниях автора, и тогда его чувства практически закрываются от читателя: «Мне хочется, чтобы эта картина была последней, потому что она мне *очень дорога. Краски туманятся*, в глазах рябит дрожжащая сетка...» [Там же, с. 543]. Так, возникновение на страницах осоргинского романа «чистых» и «нечистых» цветов позволяет говорить не только об антиномичности его стиля, но и о внутренней напряженности и динамизме творческой манеры М. Осоргина.

Таким образом, обращение и анализ специфических особенностей природы памяти писателя в романе «Времена» позволяет сделать вывод об активном обращении автора к приемам живописи. Это и максимальная визуализация окружающей действительности, и присутствие живописных образов и техник (карандашный рисунок, акварель, жанровая картина), и внимание к колористике. Романное полотно оказывается близким как творчеству классической линии реалистической живописи – художникам-передвижникам, так и творчеству модернистов, сосредоточенных на поиске новых форм для выражения своего мировосприятия. Более того, это «родство» с противоположными направлениями изобразительного искусства и сами означенные приемы заостряют особенности стилизованного почерка автора, обнаруживая его динамичную и антиномичную структуру, основанную на оппозициях «свободное – упорядоченное», «чувственное – рациональное» и «чистое – нечистое».

#### Список литературы

1. Белоусова Е. Г. Стилизованная интенсификация в русской прозе рубежа 1920-1930-х годов: автореф. дисс. ... д. филол. н. Челябинск, 2007. 38 с.
2. Гришакова М. Визуальная поэтика Набокова // Новое литературное обозрение. 2002. № 54. С. 205-228.
3. Львова Е. П., Саратьянов 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.: Питер, 2008. 464 с.
4. Маренина Е. П. Антиномичная природа стиля М. Осоргина // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. 2012. Вып. 72. № 36 (290). С. 36-39.
5. Осоргин М. А. Времена: автобиографическое повествование. Романы. М.: Современник, 1989. С. 488-599.
6. Осоргин М. А. // Литература русского зарубежья («первая волна» эмиграции: 1920-1940 годы): учебное пособие: в 2-х ч. / под общ. ред. д. филол. н., проф. А. И. Смирновой. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2004. Ч. 2. С. 65-91.
7. Шевченко В. Зрячие вещи. Оптические коды Набокова // Звезда. 2003. № 6. С. 209-219.

PAINTING METHODS IN M. OSORGIN'S NOVEL «THE TIMES»:  
ABOUT QUESTION OF WRITER'S STYLE

Marenina Evgeniya Pavlovna

Chelyabinsk State University

marzhenya@yandex.ru

The article considers the originality of the conception memory in the M. Osorgin's autobiographic novel «The Times». It is attempted to describe the creation features of the literary text by means of the painting methods, functioning of which happens according to the style author's conscious and develops as a result of the opposition interaction «free – ordered», «sensory – rational» и «clean – dirty».

*Key words and phrases:* M. Osorgin; style; poetics; Russian literature; Russian-language literature abroad.

УДК 81'44

**Филологические науки**

*В статье проводится обзор морфологических средств выражения числа существительных *singularia et pluralia tantum* в современном английском и немецком языках. Основное внимание уделяется особенностям выражения категории числа у имен собственных и собирательных. Представлены результаты исследования различных типов семантической и грамматической мотивации внутри этих групп.*

*Ключевые слова и фразы:* категория числа; собирательные существительные; *singularia tantum*; *pluralia tantum*; абстрактные существительные; семантическая мотивация.

**Мишанова Юлия Владимировна**, к. филол. н.

**Волошина Татьяна Геннадьевна**

Белгородский государственный национальный исследовательский университет

*Voloshina\_T@bsu.edu.ru; mishanova@bsu.edu.ru*

**НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ОТКЛОНЕНИЯ МОРФОЛОГИИ ЧИСЛА  
В НЕМЕЦКОМ И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ<sup>©</sup>**

В сферу грамматического числа вовлечены не только значения множественности или единичности предмета, но и интернумеральные понятия, как-то: собирательность, вещественность, абстрактность. Именно интернумеральные понятия связывают грамматику и лексику. Как отмечал В. Виноградов, «категория числа имен существительных представляет сложный предметно-смысловой узел, в котором сплетаются разнообразные грамматические и лексико-синтаксические особенности существительных» [1, с. 123].

Хотя в основе категории числа и лежит противопоставление «один – больше чем один», различение единичности и множественности предполагает идею счета. Счет же является выражением количественной определенности, в то время как категория числа передает, прежде всего, количественную неопределенность.

Наибольшее отклонение от общих правил образования форм числа имеют так называемые существительные *singularia tantum*, обладающие лишь формой единственного числа, и *pluralia tantum*, употребляющиеся лишь во множественном числе. В. В. Виноградов писал, что существительные *singularia tantum* – это разряд слов, «обнаруживающих только формы единственного числа и вовсе не относимых ко множественному, так как они не соединяются с представлением о счете» [Там же, с. 125]. К ним обычно относят имена собственные, единственные в своем роде, имена абстрактные, вещественные и некоторые другие. Рассмотрим последовательно эти семантические группы.

*Имена собственные* как в английском, так и в немецком языке обычно не имеют соотносительных форм числа. Во многом это связано с их лексическим значением (обозначение отдельных лиц и предметов, отличающее данные предметы (или лица) от других однородных предметов). Основная форма имен собственных – единственное число, которое служит для выражения их индивидуализирующего значения.

Имя собственное обычно обозначает только один предмет, единственный в своем роде, и имеет, таким образом, одного референта, обладая лишь формой единственного числа. Но как только такое существительное перестает служить средством обозначения одного референта, имеет место движение от имени единственного к носителю обобщенного характера. В этом случае у личных имен появляются новые грамматические показатели, в частности, употребление во множественном числе [6, р. 30].

Лексический состав данной группы в обоих языках идентичен: в основном к ним относятся имена и фамилии людей (антропонимы) и географические названия (топонимы). Но если речь идет о нескольких носителях