

4. Черемисина, Т.И. Заимствование и закрепление галлицизмов в современном английском языке / Т.И. Черемисина // Вопросы лексикологии английского языка. – Вып. 110. – М.: изд-во МГПИИЯ им. М. Горького, 1980. – С. 77-88.

5. Шумова, Н.С. Иноязычные заимствования в составе новой лексики английского языка / Н.С. Шумова // Психологические и лингвистические аспекты проблемы языковых контактов. – Калинин: изд-во Калининск. ун-та, 1984. – С. 101-106.

6. Vinje, F.E. Moderne norsk avissprek / F.E. Vinje. – Oslo, 1970.

7. Vinje, F.E. Svesismer i moderne norsk / F.E. Vinje. – Oslo, 1972.

Лексикографические источники

1. Chambers Dictionary of Etymology. – N.Y.: The H.W.Wilson Company, 2002. – 1284 p.

2. Poteet, L.G. The South Shore Phrase Book / L.G. Poteet. – Hantoport: Lancelot Press, 1983. – 108 p.

Е.С. Шевченко

А. БЛОК И РАННИЙ КИНЕМАТОГРАФ (о художественных аналогиях в искусстве)

Самарский государственный университет

Вопрос об отношении символистов к кинематографу прежде попадал в поле зрения ученых Н. Зоркой [5], Ю. Лотмана [6; 7], отчасти – И. Смирнова [12]. В работе Ю. Лотмана “Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов” (1970) кинематограф наряду с другими формами искусства – музыкой, театром, оперой, архитектурой и т.д., а также мифом рассматривается в качестве художественного кода поэзии Блока. Индивидуальный творческий путь Блока и вместе с ним русского символизма Лотман усматривает в последовательной смене доминирующих культурных кодов: “от давно-прошедшего времени (миф) через панхронность музыки к предельной современности кинематографа” [7: 669].

Возникновение кинематографа как явления культуры и формы искусства в конце XIX – начале XX века привело к значительным подвижкам в общей системе искусств. Рождение нового художественного языка кинематографа изменило отношения как внутри системы художественных форм в целом, так и между отдельными художественными формами. По словам Я. Мукаржовского, в то время “кино находилось в интимных отношениях (...) с драмой, с эпическим поэтическим искусством, с живописью, с музыкой” [11: 398]. Достаточно легкому вхождению кино в диалог с другими художественными формами способствовала его синтетиче-

ская природа: ориентация одновременно и на иконический и на условный тип наррации. Обширные связи кинематографа с иными формами искусства на первых порах отчасти обуславливались поисками какой-либо “внешней” опоры – до того момента, пока не были обретены собственная специфика и собственный художественный язык. Поэтому в 1900-е годы кинематограф предстал перед современниками как культурный феномен, который находится в становлении и сущность которого еще не прояснена [9]. Он привлек внимание многих литераторов, в том числе и символистов, вызвав, наряду с неподдельным интересом, неоднозначные суждения. В русской культуре едва ли не самое раннее высказывание о кинематографе принадлежит А. Блоку: посланная другу Е.П. Иванову открытка, где он описывает свои кинематографические впечатления, датирована 21 ноября 1904 года. В это время русского кинопроизводства еще не существовало, а кино не перестало считаться аттракционом [5: 129]. “Младшие” же символисты, прежде всего А. Белый, попытались осмыслить новую художественную форму и теоретически. Нельзя сказать, что появление кинематографа внесло какие-то кардинальные изменения в разработанную Белым и принятую в младосимволизме иерархическую систему искусств, эквивалентную иерархическому миропорядку. Значимость в ней кинематографа, как и других художественных форм, устанавливалась символистами через отношение к музыке как наивысшей художественной форме и универсальной онтологической категории. Однако принятые символистами общие критерии порождали порой противоречивые суждения: одна и та же черта кинематографа могла вызывать полярные оценки, что свидетельствовало не о непоследовательности символистов, а, скорее, о сложности, внутренней конфликтности новой художественной формы. Будучи искусством синтетическим, кинематограф оказался близок самой сущности символистского искусства.

Кинематограф в бóльшей степени, чем даже другие пространственные формы искусства – живопись и фотография, не говоря уже о временных, поддерживал у аудитории чувство реальности [8: 295]. Происходящие на экране события, включая вымышленные, фантастические, зритель воспринимал как подлинные, так как он видел их собственными глазами.

Обостренное чувство реальности, которое заставлял пережить кинематограф, чрезвычайно занимало символистов, в первую очередь А. Белого. Кинематограф отвечал представлениям А. Белого об искусстве и его лозунгу, провозглашенному еще в 1903 году: “*A realibus ad realissima*” [1: 289]. В статье “Символический театр” (1908) из книги “Арабески”, polemизируя с Вяч. Ивановым и дистанцируясь от “мистической бесформенности” современного искусства, А. Белый требовал “от искусства, чтобы оно было осязаемой формой” [1: 289]. И, может быть, поэтому в поисках “религиозной реальности” в конце 1900-х годов Белый обратился к кинематографу с его наивным, неиспорченным отношением к миру. С кинематогра-

фом связаны надежды Белого на возрождение соборности; это современная мистерия, взамен оскверненной прежней: “Синематограф освобождает нас от грязенького привкуса марионеточной мистерии; жизнь предстает нам очищенной” [1: 318]. В процитированной статье “Синематограф” не кто иной, как Блок, обвиняется Белым в осквернении священной области мистерии и трагедии, так как “мистическое “чиканье” (имеется в виду “Балаганчик”. – Е.Ш.) наносит непоправимый вред душе” [1: 318]. Столь категоричные высказывания Белого – следствие его недавнего разочарования в мистерии и соборности, девальвированных многочисленными дискуссиями начала века. А. Блок в эти годы (1907-1908), как справедливо замечает Н. Зоркая, имел весьма сходное с Белым представление о кинематографе и театральном символизме [5: 133], но не столь однозначное: иллюзия реальности, которую давал кинематограф, одновременно притягивала и отталкивала Блока, в ней он видел сакральное и профанное. “Кинематограф – забвение, искусство – напоминание”, – зафиксировал он в записной книжке 18 марта 1908 года [2: 104]. Кинематограф был для Блока порождением культуры города, его “культурным кодом”. Включение кинематографа в контекст жизни обнаруживаем в записных книжках Блока (6 марта 1908 года): “На полотне кинематографа тореадор дерется с соперником. Женский голос: “Мужчины всегда дерутся”. ” [2: 103].

Предельно современное искусство кинематографа вписывалось символистами в контекст театральной традиции [12: 113]. Они подметили связь кинематографа с архаическими формами театральности: в их высказываниях он как бы балансирует между мистерией и балаганом. Эти полярные явления на самом деле очень близки по своей сути, что подтверждается и практикой фольклорного театра (двухуровневая структура вертепа, изображения святых внутри райка, театра марионеток и т.д.) [6: 196-197], и высказываниями символистов. Так, в 1906 году по поводу “Балаганчика” Блок писал Мейерхольду: “Всякий балаган, в том числе и мой, стремится стать тараном, пробить брешь в мертвечине (...) здесь-то и должен “пробить час мистерии”: мистерия одурочена, обессилена, покорена (...) в объятиях шута старый мир похорошеет, станет молодым” [3: 169-170]. Действительно, кинематограф тех лет напоминал балаганно-ярмарочные представления. Архаическая природа этого нового зрелища устанавливала особые – игровые – отношения между фильмом и зрителем; происходящее на экране сопровождалось бурной реакцией публики – возгласами, криками, свистом и т.д. Ранний кинематограф принадлежал тому типу культуры, который устанавливает активное отношение реципиента к тексту. Кинематограф вызывал у наивной публики жизненные, а не эстетические реакции, что особенно ценил А. Блок. По воспоминаниям родственницы поэта М.А. Бекетовой, он “не любил нарядных кинематографов с роскошным помещением и чистой публикой. (...) любил забираться в какое-нибудь захолустье на Петербургской стороне или на Английском про-

спекте (...), где толпится разношерстная публика, не нарядная, не сытая и наивно впечатлительная, – и сам предавался игре кинематографа с каким-то особым детским любопытством и радостью” [цит. по: 5: 134]. Вовлеченный в игру зритель на время становился частью экранного мира, “со-автором” и “со-творцом”. В этом смысле примечательны случаи игрового поведения поэта, описанные актрисой В.П. Веригиной, когда по дороге в кинематограф и в кинематографе Блок “изощрялся в стиле Ната Пинкертона” [4: 349]. Бытовое поведение кодировалось при помощи кинематографа: Блок как бы “экранизировал” популярные в те годы книжные выпуски Ната Пинкертона. Эта игра имела продолжение в письмах, где Блок в шуточной форме конструировал одну из моделей раннего кинематографа – что-то вроде шпионского фильма или детектива [5: 130]. В отличие от других литераторов, скажем, от К. Чуковского, который в статье “Нат Пинкертон и современная литература” (1908) выразил обеспокоенность наступлением массовой культуры, названной им “эпосом капиталистического города” [15: 136], Блок в кинематографе, как “эпосе города”, его сюжетах и жанрах видел не пугающую деградацию интеллигентного и возвышенного (например, превращение интеллектуала и поэта Шерлока Холмса в действующего пистолетом и кулаком Ната Пинкертона), а игру. Примитив не пугал Блока, а был для него проявлением стихийных начал жизни [6: 190].

Разыгрывание Блоком примитивных киносюжетов в бытовых ситуациях имело продолжение в его творчестве. Кинематограф не был для Блока только “домашним” увлечением, как поэт заявлял не однажды. Есть основания полагать, что поэтика раннего кинематографа повлияла на поэтику Блока в большей степени, чем других символистов. На наш взгляд, основных причин две: первая, субъективная, связана с отношением к кинематографу, вторая, объективная, связана с типом творчества, к которому тяготеет поэт, – визуальным или акустическим (терминология С.И. Бернштейна [см.: 14: 312]). Очевидно, для Блока визуальные образы были гораздо важнее акустически-артикуляторных. Код кинематографа и другие визуальные коды транспонировали специфические приемы этих искусств на почву литературы. Справедливым будет утверждение, что кинематограф повлиял на творчество Блока не только и не столько тематически (примеры подобного влияния – стихотворения “Искусство – ноша на плечах...” (1909), “День проходил, как всегда...” (1914) и т.д.), сколько структурно. Он оказал моделирующее воздействие на целый ряд блоковских текстов 1900 – 1910-х годов, прежде всего на поэму “Двенадцать” [8: 668].

С самого начала поэмы задана черно-белая гамма, которая не только маркирует символистское двоемирие, но и отсылает к черно-белому кинематографу тех лет. Композиция поэмы строится по принципу “вертящихся картинок”, что напоминает смену кадров. Кадры-изображения чередуются с кадрами-титрами. Как и в раннем кинематографе, преобладают общие

планы; если использование их в кинематографе обусловлено ограниченными техническими ресурсами, то у Блока, возможно, желанием придать тексту почти кинематографическую достоверность. Обращение к жанровым формам кинематографа – прежде всего к мелодраме – обусловлено не “дурным вкусом”, но актуализацией неканонических художественных форм: театра Петрушки, комедии дель арте и т.д. Использование Блоком тривиальных схем переводило его образы и ситуации в разряд “знакомых незнакомцев”: любовный треугольник “Петька – Катька – Ванька” резонировал с любовным треугольником итальянской народной комедии “Арлекин – Коломбина – Пьеро” или с его русским вариантом комедии Петрушки и многими другими, растиражированными в массовой литературе и кинематографе тех лет. Подвергнутые значительной редукции психология и характеры героев, утрированные мимика и жест – все это транспонировано Блоком из архаического театра и предельно современного кинематографа. Потенциал мелодрамы, этого “provokatora” высокого жанра трагедии [13: 129], Блок реализовал в ряде стихотворений – “случаев из жизни” (самый яркий пример – “На железной дороге”).

В заключение отметим, что наша работа наряду с другими исследованиями последних лет [см.: 10] намечает перспективы изучения более общей проблемы – взаимодействия литературы и кинематографа, которая существует уже более века, с момента возникновения кинематографа и превращения его в киноискусство, однако наукой практически не освоена. Только совместные усилия литературоведов, искусствоведов, культурологов помогут разностороннему ее осмыслению.

Библиографический список

1. Белый, А. Критика. Эстетика. Теория символизма / А. Белый: в 2 т. – М.: Искусство, 1994. – Т. II. – 571 с.
2. Блок, А. Записные книжки / А. Блок. – М.: Художественная литература, 1965. – 663 с.
3. Блок, А. Собр. соч. / А. Блок: в 8 т. – М.; Л., 1963. – Т. 7. – 544 с.
4. Веригина, В.П. Воспоминания об Александре Блоке / В.П. Веригина // Труды по русской и славянской филологии. – Тарту, 1961. – Т. IV. – С. 310-371.
5. Зоркая, Н. Кинематограф в жизни Александра Блока / Н. Зоркая // Из истории кино: [Сборник]. – Вып. 9. – М.: Искусство, 1974. – С. 124-147.
6. Лотман, Ю.М. Блок и народная культура города / Ю.М. Лотман // Избранные статьи: в 3 т. – Таллинн: Александра, 1993. – Т. III. – С. 185-200.
7. Лотман, Ю.М. Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов / Ю.М. Лотман // Семиосфера. – СПб.: Искусство СПб, 2004. – С. 668-669.
8. Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М. Лотман // Об искусстве. – СПб.: Искусство СПб., 2005. – С. 288-372.
9. Лотман, Ю., Цивьян, Ю. Диалог с экраном / Ю. Лотман, Ю. Цивьян. – Таллинн: Александра, 1994. – 216 с.

10. Мартьянова, И.А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности / И.А. Мартьянова. – СПб.: САГА, 2002. – 240 с.
11. Мукаржовский, Я. К вопросу об эстетике кино / Я. Мукаржовский // Исследования по эстетике и истории искусства. – М.: Искусство, 1994. – С. 396-410.
12. Смирнов, И.П. Смысл как таковой / И.П. Смирнов. – СПб.: Акад. проект, 2001. – 346 с.
13. Фрейлих, С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского: учебник для вузов / С.И. Фрейлих. – 3-е изд. – М.: Академический проект: Альма Матер, 2005. – 512 с.
14. Ханзен-Лёве, Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Оге А. Ханзен-Лёве; пер. с нем. С.А. Ромашко. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 672 с.
15. Чуковский, К. Нат Пинкертон и современная литература / К. Чуковский // Собр. соч.: в 6 т. – М.: Худож. лит., 1969. – Т. 6. – С. 117-149.

В.В. Трифонова

ШТРИХИ К РЕЧЕВОМУ ПОРТРЕТУ СЕМЬИ УЛЬЯНОВЫХ (на основе анализа личной переписки)

Самарский государственный университет

Личная переписка семьи Ульяновых – письма, записки, телеграммы, открытки – является ценным историческим источником, позволяющим судить не только о взаимоотношениях в этой семье, эволюции взглядов авторов и общем социально-политическом фоне того времени. Эта переписка интересна и с точки зрения лингвистической, филологической: русский язык за последнее столетие претерпел серьезные изменения. О его трансформации как раз и можно судить, проанализировав личную переписку семьи Ульяновых. Так, один из важнейших опубликованных источников – т. 55 Полного собрания сочинений Владимира Ильича Ленина “Письма к родным” – содержит письма за 1893-1922 годы [1]. Значение личной переписки для создания биографии человека и выявления черт его характера, личности трудно переоценить: она дает представление о его отношении к людям, показывает его в повседневной жизни, помогает ярче и четче осветить те стороны его характера, которые не нашли отражения в научной, общественной либо политической деятельности. Переписку конца XIX – начала XX вв. тем более можно считать важным и довольно полным источником, если учесть, что в то время письма были зачастую почти единственным средством коммуникации. Для разбросанной по всей Российской империи и Европе семьи Ульяновых – семьи единомышленников, друзей, близких – это была возможность поделиться своими мыслями друг с дру-