

РАЗДЕЛ I

КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

Ученые записки Таврического национального университета имени В.И. Вернадского
Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». Том 27 (66), 2014. № 1, С. 4-14.

УДК 008.161.1-312.8

СИМВОЛИЧЕСКИЙ МИР РАННЕЙ ПРОЗЫ С. Н. СЕРГЕЕВА-ЦЕНСКОГО *Берестовская Д. С.*

Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского, Симферополь, Украина

В статье анализируется раннее творчество писателя С. Н. Сергеева-Ценского в контексте социокультурной ситуации Серебряного века русской культуры. Отмечено, что одной из центральных особенностей эпохи является идея символа и его воплощение в искусстве. Обоснован символический характер ранних рассказов С. Н. Сергеева-Ценского («Гундра», «Погост», «Дифтерит», повесть «Движения», «Береговое» и другие), произведен анализ художественного своеобразия образной системы. Отмечена близость мировосприятия писателя к философским течениям начала XX века (экзистенциализм и другие).

Ключевые слова: проза, символ, символика цвета, синтез искусств, художественный образ.

Творчество выдающегося русского писателя Сергея Николаевича Сергеева-Ценского (1875–1958) занимает значительное место в развитии отечественной культуры XX века. Его творческая деятельность, начавшись на рубеже XIX–XX веков, охватила несколько эпох и отразила противоречия социокультурного развития российского, а впоследствии советского общества: революции, войны, рождение, а затем ниспровержение, казалось бы, нерушимых авторитетов и идеалов. Неизменным оставалось одно – «радость творчества», в котором Сергеев-Ценский видел смысл своей жизни.

Многие десятилетия жизнь и творчество писателя были связаны с Крымом, с Орлиной горой в Профессорском уголке Алушты, там, где сегодня находится мемориальный музей С. Н. Сергеева-Ценского. В итоге своей жизни Сергей Николаевич сделал многозначительный вывод: «Я вышел из мастерской алуштинских окрестностей. Это величие пейзажа и создало мою душу художника слова».

Как писатель, С. Н. Сергеев-Ценский сформировался в 1900-1910-е годы.

Серебряный век – одна из самых ярких страниц культурного развития XX века. Н. Бердяев в работе «Самопознание» определил своеобразие Серебряного века как русский культурный ренессанс, выразившийся в расцвет литературы, философской и религиозной мысли.

Формировались идеи синтетичности, принципы художественно-интуитивного познания мира. Одна из центральных – идея символа и его воплощения в искусстве как наиболее глубокого и многогранного способа выражения действительности. Новые художественные поиски осуществили А. Белый, А. Блок, В. Маяковский, Д. Бурлюк и другие. Наметилось противостояние двух систем художественного мышления – реализма и нереалистических направлений, получивших название

модернизма. Особенно плодотворным было развитие символизма: К. Бальмонт, В. Брюсов, Д. Мережковский, З. Гиппиус, А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов и другие. Концепцию русского символа сформировал Андрей Белый (ст. «Символизм»).

В обстановке яркого многообразия, противоречивых концепций, плодотворного развития не только литературы, но и театра, изобразительного искусства, музыки (приведем лишь некоторые имена – А. Скрябин, М. Чюрленис, В. Кандинский, А. Малевич и другие) формировалось творчество Сергея Николаевича Сергеева-Ценского, испытавшего различные влияния культуры Серебряного века, европейской мысли и искусства начала XX века и выработавшего свое мировидение, свой стиль, что дало ему возможность войти в плеяду значительных, талантливых деятелей отечественной культуры.

Глобальные проблемы бытия – жизни и смерти, смысла человеческого существования – характеризуют ранние произведения Сергея Николаевича Сергеева-Ценского. Главный герой его романа «Бабаев» в предсмертном символическом споре с Огромным восклицает: «Смысла хочу, твоего смысла, – где смысл?»

Не вызывает сомнений близость мировосприятия писателя к философии экзистенциализма, который как направление сформировался в 1920е годы (К. Ясперс, М. Хайдеггер, Г. Марсель и другие мыслители). Но уже С. Кьеркегор (1813 – 1855) сформулировал положения, послужившие основной концепции, в центре которой – экзистенция как сущность бытия человека, его внутреннего мира, его субъективности.

Экзистенциальные мотивы нашли воплощение в ряде ранних произведений С. Н. Сергеева-Ценского, в том числе, в рассказах «Погост» (1903), «Дифтерит» (1904), «Маска» (1904), повестях «Сад» (1905), «Печаль полей» (1908), «Движения» (1910) и других.

Утверждая, что единственно верным являлся путь Сергеева-Ценского к социалистическому реализму, который должен был пролегать через разоблачение эксплуатации народа, и только тематика, осуждающая помещиков и капиталистов, имеет право на существование, авторы работ о ранней прозе Сергеева-Ценского единодушно отмечали, что писатель, к сожалению, разрабатывает «темы не в области социальных отношений, а в чисто моральном плане, в сфере ТАК НАЗЫВАЕМЫХ (выделено мною – Д. Б.) вечных вопросов» [8, с. 39]. Особое осуждение критиков вызывала «вечная» тема (в этом они не ошиблись) судьбы, проблема случайностей и их роли в жизни человека: ведь идеологический подход требовал жестокой детерминированности в оценке описываемых событий и осуждения «накопительства и частнособственного предпринимательства» [8, с. 41].

Отстаивая свое право на свободный выбор сюжета своих произведений, интерпретацию событий, характеристики героев и, главное, на свободу творческого почерка, художественной формы, Сергеев-Ценский утверждал в известном письме В. С. Миролюбову от 18 марта 1913 года:

«Непонятно, какие это я должен надежды оправдывать? Ждут, когда я начну эпатировать буржуев? – Никогда не дождутся. Ждут, когда я начну обличать? Никогда не дождутся. Совсем не вижу в жизни, кого и зачем нужно обличать» [9, с. 152].

Мотив одиночества, незащищенности человека, тревожности мира – и внешнего, и внутреннего, реальности, не зависящей от его воли, но угрожающей ему, воссоздан С. Н. Сергеевым-Ценским в рассказах «Тундра», «Погост», «Маска», «Сад» и других. Обращение к этой тематике дало возможность писателю в рассказах 900х годов раскрыть талант глубокого мыслителя, значительного художника слова, мастера оригинальной ёмкой прозы, где каждый образ отличается глубиной и символической обобщенностью, сочетающейся с проникновением в тончайшие движения человеческой души.

Уже название рассказа «Тундра» (1903) имеет символический характер. Тундра – это нечто «холодное, леденеющее, огромное», то, что рождает «страх и трепет» (Кьеркегор) в душе человека, который в тундре одинок, живет в «море страха» и тревоги. Именно так существует одинокая женщина, зарабатывающая на жизнь вышиванием спальных туфель. Она боится всего – жизни, неожиданно-негаданно выпавшего на ее долю минутного счастья. «Страх таился где-то в углах ее лица, ее глаз и губ, в изгибах дрожащих пальцев» [14, с. 30].

Страх материализуется: женщины, предводительствуемые высокой, плотной, некрасивой женой приказчика, виновника робкого мгновенного счастья швеи, насмерть забывают ее: «Одной маленькой тихой женщиной стало меньше на огромном шумном свете» [14, с. 33]. Страшно и больно повествователю (рассказ ведется от первого лица). И он, как и маленькая швея, противопоставлен миру в своей экзистенции. «Бытие-в-мире» (термин М. Хайдеггера) героев рассказа «движется в чужой среде».

Образ «тундры» – многогранный символ, это не только холодная снежная ночь, но и, главное, мир людей, жестоких и бездушных.

Автор создает предельно выразительный образ, в котором пейзаж и мироощущения человека сливаются воедино в своеобразном синтезе: «Под серым небом кишели серые от сумерек люди <...> Кругом стояли в сыром плотном воздухе какие-то бесформенные думы, надежды, заботы, порывы идущих и скачущих людей, и во мне тоже, как колючий бурьян, торчал острый вопрос: за что ее убили? И убили безнаказанно с точки зрения человеческого суда!» [14, с. 33]

Даже возникающая мечта о том, что где-то там, далеко, есть «чистое высокое небо, горячее солнце, весна», не дает успокоения герою, т.к. «в окно билась стоголосая тундра, а за стеной лежала убитая женщина» [14, с. 34].

Обратим внимание на цветовую характеристику образа тундры: «серое небо», «сырой плотный воздух» (он тоже серый), «серые от сумерек люди», «серое небо давит», «тени людей» – тоже серые... Несколько позднее, но в этот же период, художник В. Кандинский в своей работе «О духовном в искусстве» разрабатывает символику цвета, где «серый» – «беззвучен и неподвижен», это «безнадежная неподвижность» [3, с. 73].

Поразительная общность восприятия мира! «серое небо» – «безнадежно неподвижно». А что может быть безнадежнее смерти?

Философ-экзистенциалист О. Ф. Больнов, характеризуя состояние боязни и страха у человека, также использует цветовые характеристики: «В страхе застывает и блекнет любая пестрая и красочная жизнь» [2, с. 92].

Современник С. Н. Сергеева-Ценского, православный мыслитель П. А. Флоренский высказал знаменательные положения о своеобразии

художественного образа в искусстве: «... образы искусств... суть символы разных сторон вещи, разных мировосприятий, разных степеней синтетичности... это «живое представление», в котором происходит «непрерывное струение, перетекание, борьба». Произведение искусства никогда не остается «просто схемой вещи», и при соприкосновении «у зрителя возбуждаются соответствующие вибрации», которые и составляют цель художественного произведения» [20, с. 80, 100–101].

Не будучи приверженцем символизма как художественного направления, Сергеев-Ценский мог бы согласиться с мнением Андрея Белого о роли символа в художественном творчестве: «Современное человечество «захвачено не событием, а символом иного. Пока иное не воплотится, не проявятся волнующие нас символы современного творчества. <...> Символ пробуждает музыку души» [1, с. 246].

Размышляя о природе символа, П. А. Флоренский утверждает: «Символ есть то, что больше себя... Метафизически символ есть такая сущность, энергия которой несет в себе энергию другой, высшей сущности, растворена в ней, соединена с ней и через нее проявлено обнаруживает сущность высшую. Символ – окно к другой сущности, не данной непосредственно» [19, с. 302].

Для П. А. Флоренского символ – не просто знак чего-то, а сочетание свободного творческого духа и реальности, что предполагает духовную активность автора произведения.

Эрнст Кассирер в основополагающей работе «Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры» [4, с. 17] утверждает: «Символ – ключ к природе человека», он связывает в единый феномен «чувственно воспринимаемое единичное» содержание и знаковую символическую реальность», воплощенную в художественном изображении. В символических художественных образах, считает Кассирер, чувственная материя обретает новую и многообразную духовную жизнь, становится выражением «тончайших чувственных и мыслительных оттенков».

А. Ф. Лосев («Проблема символа и реалистическое искусство») обосновывает мысль о символическом образе как взаимосвязи «общего (идеи) и единичного (чувственной данности)», о порожденном символом конечном или бесконечном смысловом ряде феноменов, сливающихся в «единое целое, пульсирующее каждый раз по-разному, в связи с бесконечной смысловой заряженностью символов...» [6, с. 144–145].

Мир, воссозданный в раннем творчестве С. Н. Сергеева-Ценского, сложен и многообразен. Он развивается по своим собственным законам – духовно-нравственного Микрокосма, неразрывно связанного с Макрокосмом, миром внешним, отразившим сложности и противоречия русской действительности начала XX века. Это обусловило многоуровневость и многоаспектность ранней прозы С. Н. Сергеева-Ценского, особенности ее образной природы. Еще В. Кранихфельд в статье 1908 года отметил экзистенциальный смысл раннего творчества С. Н. Сергеева-Ценского, обратившегося к глобальным проблемам бытия – жизни и смерти, смысла человеческого существования [5, с. 108–129]. Мир, воссозданный в раннем творчестве С. Н. Сергеева-Ценского, сложен и многообразен. Он развивается по своим собственным законам – духовно-нравственного Микрокосма, неразрывно связанного с Макрокосмом, миром внешним, отразившим сложности и

противоречия русской действительности начала XX века. Это обусловило многоуровневость и многоаспектность ранней прозы С. Н. Сергеева-Ценского, особенности ее образной природы.

Еще В. Кранихфельд в статье 1908 года отметил экзистенциальный смысл раннего творчества С. Н. Сергеева-Ценского, обратившегося к глобальным проблемам бытия – жизни и смерти, смысла человеческого существования [5, с. 108–129].

Символический образ судьбы, рока, трагической случайности в метафорической форме нередко играет роль композиционного принципа в ранней прозе С. Н. Сергеева-Ценского. Именно такой композиционный прием, на наш взгляд, объединяет ряд произведений 1900х гг.: рассказ «Дифтерит» (1904), поэму (так определил жанр сам автор) «Движения» (1910), «Печаль полей» (1908) и другие.

Обратимся к произведениям «Дифтерит» и «Движения», связанным символическим сюжетом жизненного краха главных персонажей, получившего не только художественное, раскрывающее метафорически-символический характер мышления Сергеева-Ценского.

Рассказ «Дифтерит» (1904) повествует о судьбе сильного и энергичного хозяина Модеста Гавриловича, «убежденного приобретателя». Жизнь, как ему представляется, построена прочно. Он четко формулирует свое жизненное кредо, свою философию, основанную на несокрушимых догмах причинно-следственной связи:

«Не должно быть ни судьбы, ни случая, никакой этой ерунды не должно быть – все должно быть ясно! Есть следствие – значит, должна быть причина, и больше ничего» [14, с. 98].

Став владельцем доходного имения, Модест Гаврилович уверен в благополучном будущем своей семьи, тверд в своих убеждениях. Но уже с первых страниц рассказа предчувствие беды, гибели, ожидание краха являет себя.

Рассказ построен по принципу «кольцевой» композиции: текст начинается и заканчивается картиной зимней ночи, наводящей тоску и сулящей страдания.

Начало: «В большие окна барского дома глядела зимняя ночь. Ветер раскачивал ее, налетая с размаху, она не уходила от окон. Она смотрела в их впадины тусклым взглядом, и в бездонных глазах ее виделась тоска» [14, с. 86].

Этот символический образ тоски окрашивает всё и всех в гостиную, определяя тональность образа хозяина – Модеста Гавриловича: «глаза у него были опухшие, тяжелые, фигура его была тоже тяжелая, и два только слова, которые он сказал: «Перестань болтать!» – были тоже резкие, плотные, тяжелые слова» [14, с. 88].

Презрительно относясь к окружающим, особенно к мужиками, он не щадил никого. Страшная болезнь – дифтерит – буквально «захватывает» его сыновей, – Петю и Колю. И после смерти Пети Модест Петрович все же «пытает» судьбу – чудовищно! – он винит в смерти сына самого мальчика: виновата не только медицина, но и ребенок: «Петя умер от дифтерита (...) Виноват и сам Петя: не выздоровел без прививки – значит, слаб был... и больше ничего...» [14, с. 93].

Все надежды Модеста Петровича связаны с другим сыном, Колей, которого, по совету доктора, жена увозит за границу. Но и здесь героя рассказа ожидает полный крах: он получит известие о смерти сына, и критическом состоянии жены.

Крушение основ жизни, крушение всех устоев, жизненных убеждений – все это обрушивается на Модеста Гавриловича. «И в душе его заколыхался животный страх перед чем-то большим и всесильным, имя которому на человеческом языке – «Жестокость»» [14, с. 105].

Заключает рассказ, как и начинает, символический образ ночи и тоски. Если вначале «тоска эта переливалась <...> сквозь стекла окон в гостиную и застывала там под лепным потолком», то теперь она выростала до образа Судьбы. Раздавленные, ничего не осознающий, бешено гонит лошадей мимо своей усадьбы Модест Гаврилович «... а спереди, и сзади, и кругом залегла черная тоска и шумно и страшно дышала ему в лицо белой метелью» [14, с. 104].

Впоследствии, в 1955 году, С. Н. Сергеев-Ценский в работе «Слово к молодым» обратился к основной мысли рассказа «Дифтерит». Автор поведал, что знал прототипа своего рассказа, но не копировал его жизнь, подчинив сюжет воплощению своей идеи: «Я поставил своего героя в положение, сделавшее бессмысленным всю направленность его весьма недюжинной энергии. «Все у меня умерли! Все с ума сошли!» – вот что оказалось в итоге его жизни» [17, с. 265].

Повесть «Движения» построена по тому же композиционному принципу, что и рассказ «Дифтерит»: начинается и заканчивается повествование символическим образом, в данном случае – это иссиня-зеленая тишина. Начало: «Вокруг имения и дальше на версты, на десятки верст кругом стояла эта странная, может быть, даже и страшная, мягкая во всех своих изгибах, иссиня-темнозеленная, густо пахнувшая смолою, терпкая, хвойная тишина» [15, с. 15].

Конец: «День был такой, что падали снежинки – точно не падали, точно стояли плотно между землей и небом, белые внизу, темные вверху, не падали, а просто повисали лениво: и ели и сосны устойчиво молчали каждой иглой, опушенной синим инеем» [15, с. 126].

Соотнеся эти образы с названием произведения «Движения», сделаем вывод о том, что сюжет, как было отмечено выше, построен на основе метафоры, имеющей символический смысл. «Реальный мир» – это сам герой повести «Движения» Антон Антонович и «реальные» события его жизни. Уже портрет героя создает представление о деятельном, энергичном человеке. Автор в этом описании верен своему принципу: опираться на яркие, характерные детали, что дает возможность воссоздать видимый образ: «Вот каков был Антон Антонович: в поясе тонок; от природы имея пятьдесят сем лет. Как у всех, внезапно решающий любое дело людей, у него были порывистые движения, лихая откачка головы и громкий голос» [15, с. 16].

Он весь преисполнен энергии. С упоением подробно рассказывает он случайному попутчику о своих планах: «До-хо-од! Доход, добрейший Ро-бо-та! О-о, это большое дело, как сказать! Человек – ро-бо-тай, лошадь – ро-бо-тай, дерево – ро-бо-тай, трава растет, как сказать – и траву в роботу, чей –ей щоб аж-аж-аж!» [16, с. 2].

Как и Модест Гаврилович («Дифтерит») он энергичен, решителен. Он весь – движение, порыв. Его жизнь Сергеев-Ценский сравнивает с несколько запутанным, но все же правильным бравурным танцем.

◆
◆
Тема отчуждения, разобщения героя с миром, намеченная в «Дифтерите», находит в сюжете поэмы «Движения» образное, метафорическое воплощение. Несовместимыми оказываются «движения» героя поэмы – его внутреннее состояние – с внешним миром, людьми и природой, которую автор соотносит с миром высшим. Антон Антонович умирает, разобщение с миром достигает своего апогея. Символический смысл произведения раскрыл сам автор, обратившись к символике цвета, активно разрабатывавшейся в начале XX века.

Поразительно соответствие восприятий цвета, казалось бы, совершенно разными, никак не связанными мыслителями.

В 1914 году Сергеев-Ценский в письме А. Г. Горнфельду утверждал, что в повести «Движения» не ставил перед собой задачи социального характера, а лишь стремился гармонически расположить три краски: зеленую (хвойная зелень – тишина, холод, смерть), желтую – (теплота, сытость, мелькание, жизнь) и голубую (рок, бог, небо) [12, с. 103]. Именно эти цветовые образы-символы, как заявил автор, дали возможность ему выразить основную мысль произведения: «бесмысленность всей направленности весьма недюжинной энергии» Антона Антоновича.

Наиболее близкое толкование символики цвета находим у Василия Кандинского (трактат «О духовном в искусстве», 1911). В главе «Язык форм и красок» художник-философ дает развернутое толкование символики, зеленого, желтого, синего и голубого цветов.

Зеленый цвет – равновесие при смешивании желтого и синего, диаметрально расположенных красок. Горизонтальные движения взаимно уничтожаются, так же уничтожаются движения от центра к центру. Поэтому «... зеленый цвет <...> есть цвет земного самоудовлетворенного покоя...».

В. Кандинский сравнивает зеленый цвет с неподвижным, самодовольным, ограниченным во всех направлениях элементом. «При переходе в светлое или темное зеленый цвет сохраняет свой первоначальный характер равнодушия и покоя...»

Сравним: у Сергеева-Ценского «хвойная зелень» воспринимается как «тишина, холод, смерть».

Синий цвет В. Кандинский характеризует как «типично небесный цвет». Он склонен к углублению, «зовет человека в бесконечное, пробуждает в нем тоску по непорочному, и, в конце концов, – сврехчувственному. Это свет неба...», «типично небесный цвет».

В. Кандинский слышит связь синего и голубого цветов с музыкальными тонами:

голубой – похож на флейту,

синий – на виолончель,

темно-синий – на контрабас, в глубокой торжественной форме – на звучание органа [3, с. 67 – 72].

Оригинальный и глубокий мыслитель начала XX в. П. А. Флоренский в этапном произведении «Столп и утверждение истины» (1914), опираясь на труд Фредерика Портала, также рассматривает проблему символики цвета применительно к трем символическим языкам: «божественному», «священному» и «мирскому». Утверждая «производство всех цветов от света и тьмы»; он раскрывает

их аллегорическое значение. Голубой – означает божественную премудрость, обнаруженную посредством жизни, духа и дыхания. Он есть символ духа истины [20, с. 798 – 802]; [23, р. 312]

У Сергеева-Ценского – голубой цвет – «рок, Бог, небо».

Таким образом, в рассказе «Дифтерит» были точно намечены образы-пейзажи, те красочные пятна, которые помогли писателю раскрывать основную мысль его произведения, заключенную в метафорический образ. В поэме в прозе «Движения» метафора явилась основным композиционным приемом создания символического сюжета.

Проблема синтеза искусств – одна из центральных в творчестве деятелей культуры начала XX века.

Феномен синтеза искусств основан на синестезии, опирающейся на межчувственные связи. Синестезия – это психологическая соотносимость цвета, звука, слова, формы, тактильных, вкусовых и обонятельных ощущений.

В. Н. Тасалов в книге «Взаимодействие и синтез искусств» подчеркивает: синтез основан на «ассоциирующей деятельности целостной творческой психики», воссоздающей «интегративную атрибутивность» «выразительно-целостной жизненной реальности». Подобные характеристики – музыкальность, скульптурность, живописность архитектурность и т.д., трансформирующиеся «в типологические формы эстетической чувственности» [18, с. 22].

Для самого С. Н. Сергеева-Ценского родство поэзии и живописи, слова и музыки не вызывало сомнений. «Художник слова неизбежно должен знать и понимать все другие виды искусства» [13, с. 152], – утверждал он и советовал молодым писателям обязательно изучать теорию изобразительного искусства, что поможет им создавать объемные образы, добиваться большей гармонии в построении литературных произведений. Знание законов создания живописного образа, считал Сергеев-Ценский, научит писателя более внимательно наблюдать окружающую жизнь, «не только смотреть, но и видеть» (А. Блок).

Ярко и образно описывал Сергеев-Ценский море, используя живописные приемы.

В. Кранихфельд, анализируя раннее творчество Сергеева-Ценского, отмечал, что «пятно» – едва ли не самое любимое слово писателя; он «бросает на картину красочные мазки, и весь ... рассказ играет переливами разноцветных красок...» [5, с. 115]. В поэме «Береговое» светлым силуэтом выделяется на фоне моря дача – «белое плотное пятно на голубом» [10, с. 186]. Она, как белая чайка, купается в сухом воздухе гор. Ярким желтым пятном на сером камне скалы видится крепость, а тени от разломанных башен «расползлись, как голубые змеи» [10, с. 187]. Небо и море пронизаны светом. Героиня говорит: «Может быть, свету здесь слишком много?» [10, с. 190].

Этот мир полон дыхания жизни, он предельно выразителен: то светел и красив, то настораживающе сдержан, но всегда изменчив.

В восприятии писателя краски и звуки сливаются воедино в симфонию торжествующей жизни. Меняясь каждый миг, что-то в природе «говорило потоками красок, смеялось и пело» [10, с. 216]. Море представляется застывшими звуками, которые реяли где-то вверху, а теперь упали вниз и «слились в беспокойную музыку

красок». Как струны, расходятся по морю круглые полосы, и кажется, что море играет на них ночью. И, как на полотне К. Моне «Впечатление. Восход солнца», на море много «блестящих точек и струй», так что «глазам больно от блеска» [10, с. 180].

В пейзаже К. Моне «Скалы в Бель-Иль» море клокочет вокруг каменных глыб, оно покрыто пятнами белой пены, образующими причудливый узор. В «Береговом» взволнованное море «кто-то вспахал кривыми бороздами, стало оно серое, дымное» [10, с. 195]. И к вечеру, может быть, будет плакать и «бросать в берега горы из белых слез...» [10, с. 180]. Даже второстепенные детали приобретают необычайную многозначительность, вплетаясь в образ, поражающий гармонией ритмов и цветовых пятен, живописной трактовкой форм.

Писатель, как художник-живописец, пристально вглядывается в мир природы и с необычайной зоркостью открывает в нем интересное, значимое в каждой, казалось бы, мелочи. Это дает возможность ему наполнить свою прозу «светом и красками живописи, свежестью слов, ... ритмом и мелодичностью музыки» (К. Паустовский).

Сергеев-Ценский в своих пейзажах проявил способность заметить новое во много раз виденном, как бы прочувствовать вновь ранее испытанное. Слово писателя обрело возможность передать все многообразие красок и голосов природы, что дало повод собратям по перу заметить, что он пишет не пером, а кистью, не чернилами, а красками, и его произведения напоминают больше палитру художника [7, с. 117].

В отличие от крымского пейзажа в «Береговом», картины природы в «Печали полей» сияют сдержанным светом – отблеском скромного поэтического пейзажа средней полосы. Колористическая гамма выдержана в пастельных тонах. Смело вводит автор необычные оттенки цвета, тщательно наблюдает и описывает сложные взаимодействия света, цвета, их тончайшие нюансы, что создает отчетливо видимую картину.

Умение живописать словом, близость языка писателя к пластическим и музыкальным средствам художественного выражения дали возможность Ценскому в «Печали полей» воссоздать мир в разнообразии предметов, красок и звуков, передать настроение, созвучное душевному строю автора: облака горели «переливчато ... тремя цветами: пурпурным, оранжевым и палевым, а потом так нежно и тихо лиловели, зеленели, серели, все уходя от земли, а земля жадно настигала их где-то внизу, перебрасывая к ним легкие мосты из сумерек ...» [14, с. 536].

Поддержку С. Н. Сергеев-Ценский нередко находил у художников-живописцев. Так, в работе «О художественном мастерстве» Ценский приводит эпизод, когда И. Е. Репин разрешил его спор с К. Чуковским по поводу описания снега в «Печали полей» («Снега лежали палевые, розовые, голубые...»). На вопрос, какого цвета снег, Репин ответил, что под елью он бы «написал... его, разумеется, зеленоватым ... а местами, даже и гуще ... в тенях – просто зеленым» [11, с. 76].

В литературном тесте использование элементов синтеза искусств, связанных с включением изобразительных моментов, получило название «экфрасис». О. Фрейденберг предложила для этой цели термин «экфраза».

Экфрасис (в переводе с древнегреческого – «высказываю», «выражаю») – это «важное понятие греко-римской риторики и арсенала описательной литературы...»

экфрасис в прямом смысле представляет собой украшенное описание произведения искусства внутри повествования, которое он прерывает, составляя кажущееся отступление» [22, с. 51].

Одна из функций экфрасиса – передать визуальное впечатление средствами словесного изображения. В таком случае слово терпит свою однозначность, выходит за пределы непосредственного понимания. О. Фрейденберг отметила, что экфрасис – «передача зрительных иллюзий», основанная не на зрительных импульсах, но осуществляется «по правилам мимезиса», воссоздавая некую виртуальную реальность как бы существующей реально [21, с. 190–191, 202].

С помощью использования экфрасиса возможен переход с языка одного вида искусства (живописи, архитектуры и п.т.) на язык другого (литературы). Актуальным в нашем исследовании является также понятие «топозкфрасис»: это описание в литературном произведении места действия, которому придется особое смысловое и эстетическое значение. Именно в топозкфрасисе, сохраняющем связь с пространством, воплощается «вторая реальность», созданная автором, осуществляется единство объективного мира и субъективного авторского восприятия.

Таким образом, в топозкфрасисе происходит в сублимированном виде сопряжение, синтез различных видов искусств. Следует подчеркнуть, что подобный топозкфрасис становится не просто описанием места действия, а своеобразным героем литературного произведения, создающим общую атмосферу происходящего, обуславливающего душевное состояние, настроение действующих лиц. Именно это мы находим в ранней прозе С. Н. Сергеева-Ценского.

Творчество Сергея Николаевича Сергеева-Ценского – огромный материк, ожидающий своего исследователя. Наше обращение к символическому миру раннего творчества – только заявка на глубокий анализ художественного своеобразия картины мира, созданной проникновенным мыслителем, писателем-живописцем, оставившим яркий след в русской культуре.

Список литературы

1. Белый А. Символизм как миропонимание / Андрей Белый. – М. : Республика, 1945. – 528 с.
2. Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма / Отто Фридрих Больнов. – СПб. : Лань, 1999. – 222 с.
3. Кандинский В. О духовном в искусстве / Василий Васильевич Кандинский. – М. : Архимед, 1992. – 110 с.
4. Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры / Эрнст Кассирер : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http:// www.liblife.ru](http://www.liblife.ru). – 155 с.
5. Кранихфельд В. Поэт красочных пятен / В. Кранихфельд // Современный мир. – 1910. – № 7. – С. 108–129.
6. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / Алексей Федорович Лосев. – М. : Искусство, 1995. – 320 с.
7. Павленко П. Крымская палитра / П. Павленко // Писатель и жизнь. – М., 1955.
8. Плуکش П. И. С. Н. Сергеев-Ценский (жизнь и творчество) / Петр Иванович Плуکش. – М. : Просвещение, 1968. – 280 с.
9. Русская литература, 1971. – № 1.
10. Сергеев-Ценский С. Н. Береговое (Прибой) Поэма / Сергей Николаевич Сергеев-Ценский // Рассказы. – Л., 1928.
11. Сергеев-Ценский С. Н. О художественном мастерстве / Сергей Николаевич Сергеев-Ценский. – Симферополь, 1956.

12. Сергеев-Ценский С. Н. Письмо А. Г. Горнфельду / Сергей Николаевич Сергеев-Ценский. РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хран. 470.
13. Сергеев-Ценский С. Н. Письмо В. Мирослобову от 18 марта 1813 г. / Сергей Николаевич Сергеев-Ценский // Русская литература. 1971. – № 1.
14. Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч. : в 12 т. / Сергей Николаевич Сергеев-Ценский. – М. : Правда, 1967. – Т. 1.
15. Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч. : в 12 т. / Сергей Николаевич Сергеев-Ценский. – М. : Правда, 1967. – Т. 2.
16. Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч. : в 12 т. / Сергей Николаевич Сергеев-Ценский. – М. : Правда, 1967. – Т. 3.
17. Сергеев-Ценский С. Н. Трудитесь много и радостно / Сергей Николаевич Сергеев-Ценский. – М. : Молодая гвардия, 1975. – 336 с.
18. Тасалов В. Н. Взаимодействие и синтез искусств / В. Н. Тасалов. – Л. : Наука, 1978. – 270 с.
19. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / Павел Александрович Флоренский. – М., 1993.
20. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины: собр. соч. : в 2 т. / Павел Александрович Флоренский. – М. : Правда, 1990. – Т. 1.
21. Фрейдберг О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейдберг. – М. : Восточная литература, 1998. – 800 с.
22. Экфрасис в русской литературе: труды Лозанского симпозиума. – М., 2002. – 216 с.
23. Portal F. Des Couleurs symboliques dans l'antiquité, le moyen âge et le temps moderne / Frédéric Portal. – Paris, 1837.

Берестовська Д.С. Символічний світ ранньої прози С. М. Сергеева-Ценського / Д.С. Берестовська // Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Серія: Філософія. Культурологія. Політологія. Соціологія. – 2014. – Т. 27 (66), – № 1. – С. 4-14.

У статті аналізується рання творчість письменника С. М. Сергеева-Ценського в контексті соціокультурної ситуації Срібного століття російської культури. Відзначено, що однією з центральних особливостей епохи є ідея символу і його втілення в мистецтві. Обгрунтовано символічний характер ранніх оповідань С. М. Сергеева-Ценського («Тундра», «Погост», «Дифтерит», повість «Рухи», «Берегове» та інші), проведено аналіз художньої своєрідності образної системи.

Відзначено близькість світосприйняття письменника до філософських течій початку ХХ століття (екзистенціалізм та інші).

Ключові слова: проза, символ, символіка кольору, синтез мистецтв, художній образ.

Berestovskaya D. The symbolic world of the early prose of S. Sergeev-Tsensky / D. Berestovskaya // Scientific Notes of Taurida National V. I. Vernadsky University. – Series : Philosophy. Culturology. Political science. Sociology. – 2014. – Vol. 27 (66), – No 1. – P. 4-14 .

The article is an analysis of the early works of the famous Russian writer S. Sergeev-Tsensky in the context of socio-cultural situation of the early twentieth century. This period was defined as the Russian cultural renaissance. S. Sergeev-Tsensky's prose reflected his desire to create a symbolic world, which is reflected in the stories: "Tundra", "Churchyard", "Diphtheria", "Movements", "Beregovoye" and others. The author was influenced by the philosophy of existentialism and the ideas of synthetism (synthesis of the arts). The language and style of Sergeev-Tsensky have special metaphorical character aimed at the creation of paintings of nature. The techniques of painterly style manifested in his prose (vivid details, colors, color symbolism, portrait and landscape sketches describing the state and psychology of the characters). The similarity of the early prose of S. Sergeev-Tsensky to the style of Impressionist paintings (Monet and others) has been noticed.

The article reproduced the situation of literary and artistic controversies, the works of critics in 1900-1910-ies have been used in the article (Chukovski, Kranichfeld and others).

Keyword: prose, symbol, symbolism of color, the synthesis of the arts, artistic image.