

У.К. АБИШЕВА

Казахский национальный университет им. аль-Фараби, г.Алматы, Казахстан  
E-mail: Abisheva.O.K@gmail.com

Г.Ж. КАКИШЕВА

старший преподаватель  
Казахский национальный университет им. аль-Фараби  
г. Алматы, Казахстан,  
E-mail: Gulnara1959@mail.ru

## **МЕЖДУ РЕАЛИЗМОМ И СИМВОЛИЗМОМ: ПРОЗА С. СЕРГЕЕВА–ЦЕНСКОГО НАЧАЛА XX ВЕКА**

### ***Аннотация***

*В статье исследуются особенности поэтики прозы С.Н. Сергеева-Ценского начала XX веков, влияние художественно-изобразительных открытий символизма на творчество художника. Воплощение новых художественных открытий символизма нашло отражение в драматическом психологизме произведений, броской, выразительной художественной символике, в модификации жанровых форм. Раннее творчество писателя, объединив два метода (реалистический и модернистский, позволило выразить авторскую концепцию мира и человека.*

### ***Ключевые слова***

*Проза, повесть, рассказ, художественный метод, реализм, неореализм, жанровая модификация, поэтика, символизм, психологизм, пейзаж, символ, суггестивность, картина мира.*

Жанровая система творчества Сергеева-Ценского также испытывает воздействие этих тенденций, в них ощутимы сдвиги, которые переживали малый и средний жанры. Творческие импульсы модернизма активизируют жанровые искания прозы Сергеева-Ценского. Они во многом определяются принципиально новыми требованиями искусства рубежа веков. В поэмах в прозе «Молчальники», «Лесная топь», «Печаль полей», «Движения» наблюдается большая свобода в обращении с жанровыми формами, смелое нарушение их границ, стремление сделать лирику законным элементом прозы. Литературные жанры, которым писатель отдает предпочтение, синтетичны, подвижны и динамичны. Уже в его раннем творчестве появились стихотворения в прозе, лирико-психологический этюды, новеллы («Верю! «Погост», «Поляна», «Убийство», «Улыбки» и др.) Жанровый синтетизм произведений, наличие особенного лиризма, драматизма определяют глубину постижения действительности художником, обеспечивают многогранное изображение жизни. Лиризм в них имел не подчиненное, а доминирующее значение. Но и впоследствии художник создает чрезвычайно эмоциональные, драматичные, насыщенные символикой произведения, не укладывающиеся в традиционные рамки реалистического рассказа или повести.

В «Лесной топи» (1905), повести переломной и, безусловно, знаковой, автор отказывается от броской символики ранних вещей, он пытается в этом произведении пристальнее взглянуть на действительность. История осмысления этой повести Сергеева-Ценского (как впрочем, и многих других его произведений) в советском литературоведении тенденциозна. Внимание исследователей было сосредоточено на социальной проблематике произведения, повесть рассматривалась как сугубо реалистическое произведение. Заостряя социальное содержание произведения, исследователи, как правило, не обращали внимания на его художественно-изобразительный план.

И действительно, на первый взгляд, повесть написана в совершенно реалистической манере, ее отличает плотное, густое письмо, бытовые подробности, но в то же время она содержит немало граней и оттенков художественного исследования мира и человека, характерных для модернизма. Композиционным центром повести является судьба молодой крестьянки Антонины. Этико-философская содержательность концепции человека, воплощенная в произведениях Сергеева-Ценского, свидетельствует о том, что художник в своем искусстве намеренно стремится к преодолению антитезы между реализмом и модернизмом. При внешней близости к реалистической традиции принцип подхода к человеку и действительности у него иной. Это ощущается в трактовке характера главной героини, средствах художественной выразительности. Уже в начальных эпизодах повести ощутима эмоциональная сгущенность субъективно-окрашенного видения мира, присущая символизму. В сцене, описывающей, как деревенские дети Филька и его сестра ловят на реке раков, присутствует атмосфера чего-то тревожного, загадочного: «Что-то острое режущей змейкой прошло вдоль спины, точно чей-то коготь. Антонина ухватилась за Филькину рубаху и не выпускала ее из рук. Филька нагнулся над водой вынуть колпачок, и нагнулась Антонина, и оба увидели, вдруг, вздрогнув и застыв, как недалеко, в трех шагах от них, за камышами поднялась из воды зеленая тинистая человечья голова, старая, яркая, как сноп зеленых молний, фыркнула и поплыла к ним; потом рука взмахнула, тонкая, с длинными пальцами» [1,233].

Сложный стилевой рисунок повести достигается плавным движением от реалистического письма к символическому. В системе средств символизации наиболее значительную роль художник отводит пейзажу. Повесть пронизана чувством тревоги, ожидания неотвратимо нарастающего страшного психологического взрыва, которое достигается пейзажными описаниями. Густой непроходимый лес, земля с болотными испарениями становятся ключевыми деталями пейзажа. Эти чрезвычайно существенные для повести образы несут в себе символическую нагрузку: «Лениво висели густые белые туманы. Они выползали по ночам из лесных болот, как из глубоких нор, сплетались гибкими руками и цепенели. И под тройной оградой — занавесок, тумана и туч — темно было в бердоносовском доме, как в слепых глазах Агафьи <...>. Сквозило неясное, широкоглазое, беспокойное и немое и заслоняло то, что было вблизи, облаками дали. Кто-то колдовал кругом, и зияла топь. Потом стали подыматься туманы, плотные и серые, как войлок, и ревниво окутали лес, чтобы никто не видал, как жадно в тысячу открытых ртов пили, спеша и давясь, земные недра» (1,263).

Пейзаж используется для выражения, изломов жизни главной героини, после замужества и рождения ребенка-урода она еще больше замыкается, становится подозрительной, ей кажется, что все говорят о ней и ее ребенке-уроде. Антонину охватывает то жалость, то злость, она замыкается, часто плачет. Образ болотной топи несет идею всевластности судьбы и бессилия героини в противостоянии ей: «Топь было видно с обеих сторон; она тускло поблескивала засыпающими глазами, прячась за стволами и мягкими обомшенными кочками, как живая. Тихо дышала холодным дурманом испарений, чуть слышно переплескивала где-то вдаль, подкрадываясь ближе, как живая; и, как живая, подымалась и вливалась в душу ледяными струйками, быстрыми и острыми, как уколы булавки: уколется и отскочит. На кочках торчали жидкие кусты, и кочки были похожи на бородавки топи, а кусты на волосы. Тихо было, и тишина была властная, как чьи-то длинные, спутанные в крепкую сеть руки» [1,296].

После смерти ребенка, намеренно оставленного в горячей избе, Антонина терзается, мучается еще больше. Она словно накладывает на себя епитимью за смерть своего ребенка, связываясь с больным-сифилитиком, разрушая свою жизнь в слепом и иррациональном порыве. Героиня словно стремится к смерти. Образ болотной топи разрастается до образа-символа, присутствует в самых разных эпизодах, изображающих ощущение детского страха в лесу, сопровождает взрослую жизнь героини, существует как жуткое предзнаменование ее гибели в финале, в страшной сцене изнасилования и убийства Антонины артелью рабочих с

торфяных разработок, на которых она случайно набредает в лесу. В этом эпизоде важна одна небольшая деталь: тела рабочих, глумящихся над Антониной, «пахнут болотной топью». Поэма демонстрирует тонкую технику разработки и передачи мельчайших человеческих ощущений, подвижности и зыбкости человеческого сознания, что также характерно для модернизма.

Особенный интерес в творчестве писателя второй половины 1900-х годов представляет повесть «Печаль полей» (1909), произведение сложной жанровой модификации. В ней переплетены разные родовые начала (эпос и лирика), что дало возможность художнику определить ее жанр как поэму. Произведение отличается оригинальностью, усложненностью формы, подчас «зашифрованностью» текста. Оно также написано в реалистической манере, но многие образы и детали в нем подчеркнута символичны. Взаимопроникновение этих двух планов (конкретно-описательного и символического) дает неожиданный эффект: произведение отнюдь не воспринимается в социально-бытовом ключе, но в то же время его нельзя прочесть только в символическом плане. Между реалистичностью, предметностью и символическим планом есть какая-то неуловимая грань перехода, сюжет с его бытовыми подробностями приобретает некую призрачность. И наоборот, символическая отвлеченность получает у художника конкретно-зримые очертания.

Известно, что символизм как новый творческий метод познания действительности и человека формировался в процессе вытеснения социальной типизации (основы реалистического метода) «космической» символизацией героев и картин реальной жизни и истории. «Эвристические» возможности этого метода художественного познания свойственны и неореалистической прозе Сергеева-Ценского. Жизнь сознания, духовные устремления героев в его повести «Печаль полей» являются более сущностными, чем социально-очерченный характер.

Движение сюжета повести имеет свои закономерности, оно достигается не столько развитием действия, сколько психологическим переживанием персонажей. Фабула как таковая слабо выражена, сюжетом движет развитие, нарастание, спад эмоций главных героев, Анны и Ознобишина. Хрупкая, тонкая, нежная, почти бесплотная Анна, сильная красивая фигура, открытое лицо Ознобишина гармонично сочетаются с любовно запечатленными картинами природы, голубизной небесного простора. Анне, живущей своей особенной психологической напряженной, потаенной от других, неведомой им жизнью сопутствуют знаки судьбы. Она сама прочитывает в происходящем вокруг и видит в опрокинутых силачем Никитой подводах, смерти Игната, встрече с калеккой недоброе предзнаменования.

Герои поэмы (Анна, Ознобишин) заняты поисками подлинных ценностей, противостоящих всеобщему распаду. Анна черпает отовсюду бездонную силу, чтобы опрочнеть, обрести устойчивость. Но страдание не спасает ее, ребенок мог бы продолжить ее во времени, «но не на что было опереться тому, кто рос ней», поэтому Анна тихо сходит со сцены. Ознобишин напряженно ищет смысл происходящих вокруг него событий и смысл своего собственного существования. Герой показан в момент душевного кризиса, он начинает понимать, что жизнь не исчерпывается заботами о внешнем благополучии, которые поглощают все его существование. Желание одним ударом расправиться с этой жизнью, «все опрокинуть, растоптать, и забыть» придает такой страшный и зловещий смысл сцене катания на лошадях и страстному монологу Ознобишина: «Вся жизнь не то, вся жизнь какая-то подделка под жизнь, а жизни нет на самом деле» [1, 402].

Изменения в жанровой системе реализма, приход в начале 1910-х годов к повести, отчетливо ориентированной на романную структуру, был важным явлением в жанровой системе реализма начала XX века («Деревня», «Суходол» Бунина, «Поединок» Куприна) [2, 144]. Структурно-художественные начала повести «Печаль полей» имеют также романную потенцию, полифоническая жанровая структура, ее хронотопическая масштабность расширяют жанровые границы.

Проявление признаков романа (выраженное, правда, не так ярко как у Бунина) можно увидеть в способах композиционной организации. В композиции произведения особое значение приобретают побочные сюжетные линии, вставки-«микроописания» (термин Б.А. Успенского). Это качество во многом наследуется от жанра романа. Все эти вставные рассказы (микроистории Игната, калеки-крестьянина, линии Никиты Дехтянского, Ознобишина–деда и др.) призваны восполнить развитие действия сюжета. Эти небольшие, сжатые главки-новеллы позволяют автору создать впечатление сюжетного движения, расширяют художественное пространство и время, определяют разветвленную символику повести.

Основным средством выражения авторского начала в произведении также становится пейзаж, изображение которого имеет характер символических обобщений, художник придает пейзажу многозначность. Одухотворенная природа в «Печали полей» приобретает черты живого существа, и становится загадочной, непостижимой, реальные пейзажные зарисовки оказываются эмблематическим выражением жизни человеческого духа. Образ полей, положенный в основу образной системы поэмы, разрастается в образ-символ, наполненный глубинным национальным смыслом. Такая многозначность и поэтичность пейзажных зарисовок также оказывает серьезное влияние на жанровую природу произведения, привнося в него лирическое начало.

Лирический образ полей в повести вбирает в себя многообразные смысловые наслоения – от ассоциативных переключек с судьбой Анны, с ее неутоленной жаждой материнства, до поэтических обобщений большого масштаба. Этот образ, с одной стороны, - предметная, историческая реальность, а с другой — символ, вступающий в сложное взаимодействие со всей образной системой. Многократно варьируясь, повторяясь, мотив «тоски о нерожденном» сливается с чувством общности национальной судьбы, ее истоков, а образ полей перерастает в символ России, ее широты и невыявленной мощи. Постоянное возвращение к пейзажным описаниям, содержащим этот образ, создает определенное эмоциональное настроение, приводит к достижению автором психологической напряженности в повести: «И небо стало придвигаться ближе-ближе, с каждым днем все заметнее суживая круг и нависая тяжелей и плотнее. Где-то рождались несмелые еще туманы, чуть пахнувшие дымом из печей; по утрам они цепко прижимались к земле и долго не хотели подниматься, ржавя траву и обрушивая наземь листья. И в нижнем саду, где были вековые вязы, дубы и клены <...>» [1, 373].

Неуловимо тонкими, поэтическими нитями описания полей связаны с напряженно-эмоциональным психологическим состоянием персонажей. Внутренне тесно связана с полями Анна, к полям обращен лирический монолог автора, в зияющее чернотой пространство полей уезжает в поисках покоя, обретения душевного равновесия Ознобишин. Эмоциональная лирическая атмосфера всего текста «намагничивает» чувственно-конкретный образ, выполняющий роль образа-символа, наполняя его новыми обертонами смысла.

В повести Сергеева-Ценского наряду с многократно повторяющимися сквозными символическими образами, важны ритмические отрывки, лирические отступления, несущие основную смысловую нагрузку. Эти лирические отступления можно считать лейтмотивными в организации художественного мира повести, так как они многократно варьируются, создают настроение единства жизни и вечности.

Так, пейзажные описания в поэме отличаются тем, что они не только подчинены тем или иным субъектным ощущениям его персонажей, определенному их психологическому переживанию, но, как правило, являются собственно «персонажем» повествования. В этой особенности поэтика повести сближается поэтикой символизма. Чрезвычайно интенсивное субъективно-личностное начало повествования, выражено в авторских лирических обращениях: «Поля мои! Вот я стою среди вас один, обнажив перед вами темя. Кричу вам, вы слышите? Треплет волосы ветер,— это вы дышите, что ли? Серые, ровные, все видные

насквозь и вдаль, все — грусть безвременья, все — тайна,— стою среди вас потерянный и один.

Детство мое, любовь моя, вера моя! Смотрю на вас, на восток и на запад, а в глазах туман от слез. Это в детстве, что ли, в зеленом апрельском детстве, вы глядели на меня таким бездонным взором, кротким и строгим? И вот стою я и жду теперь, стою и слушаю чутко,— откликнитесь! Я вас чую, как рану, сердцем во всю ширину вашу. Только слово, только одно внятное слово,— ведь вы живые. Ведь ваши тоску-глаза я уже вижу где-то— там, на краю света. Только слово одно, — я слушаю... Нет! Передо мною пусто, и вы молчите, и печаль ваша — моя печаль» [1, 390].

Эти лирические отрывки имеют хотя и весьма отдаленную, опосредованную, но важную связь с гоголевским лиризмом, как и сам факт жанрового определения Сергеевым-Ценским произведения как поэмы, о чем мы уже упоминали выше.

Стремление к ритмической упорядоченности повествовательного дискурса выразилось в том, что композиционное целое повести характеризуются ритмической и последовательной сменой эпизодов. Подобная ритмизация актуализирует значимость ритма в символистской и модернистской прозе. Ритмическая организация в данном случае выступает не только как композиционная форма, но и как архитектурная форма. Масштабы пространственной сферы произведения постепенно изменяются, расширяясь от узкого, конкретного пространства усадьбы к более широкому, масштабному, от мира усадебной жизни - до мира бесконечного.

Образы полей органичны архаичным фигурам крестьян и рожают пантеистическое мироощущение. Колоритная фигура деревенского силача Никиты Дехтянского, приземистого, широкого, размеренно-неторопливо едущего по широкому раздолью степей, напоминает героя сказочного эпоса. Медленному, тягучему течению его мыслей соответствует ритм повествования, повторы отдельных слов, многоточия: «Потом опять, точно в просветы, стало слышно, как бьют перепела и, качаясь, скрипит телега, а Никите очень хотелось узнать, много ли вытянут, и хотелось, чтобы больше...» (1,313). Никита - единственный персонаж, гармонично соотносящийся с полями. «На перекрестке дорог, там, где откинулся влево зимний путь в Большую Дехтянку, как расплывчатое, пятно, как сгусток ночи, встретился Никита - существо могучее, темное, пашущее, сеющее, собирающее урожай - плодотворец полей. Ехал он из города, лежал ничком в санях на соломе негромко пел:

Э-э-э-э да э-э-э-ы-ых.

Э-э-э-их да-а-а-а...

Даже старому Серапиону жутко стало от этого невнятного воя в пустых полях. Крякнул он, кашлянул и выдавил вслед Никите:

- Одна была у волка песня, и ту перенял.

Но поля понимали Никиту, и Никита понимал поля» [1,418].

Символически значимым является также мотив дороги, к которому стянуты все внутренние сюжетные линии произведения. Он содержится уже в начале повести, в которой описывается путь в Сухотинку Никиты Дехтянского. По дорогам ездит в своих хозяйских хлопотах главный герой, не зная сам ответа, зачем он строит новый завод. Как будто подчиняясь неведомой страшной силе, перед которой бессилён, кружит по дорогам Ознобишин-дед. Неумная жизненная энергия, природная сила не дают ему остановиться, но не может уехать, спрятаться от себя самого. Отсюда чувство пустоты и страшные, жестокие его поступки, в которых он кается, исповедуется помраченному сознанием отцу, рассказывает о себе страшные истории, в которых повинен.

Длинные дороги, напоминающие бесконечную печаль жизни Анны, тихие и пустынные, они вписаны художником в общий символический Контекст произведения. Названный мотив выражает в повести идею кружения, повтора, неизвестности: «сплелись – расплелись, сошлись-разошлись, межа с межой, дорога с дорогой, и кто скажет, куда они ведут, кого и зачем? Легли по земле вот теперь, когда вечер, приготовились отдыхать, натрудившись за день, дышат вокруг себя за версты и версты темным, тяжелым,

безрадостным и густым глядят кротко и, может быть, молятся всем просторам: «Враг, сатана, откатись» (1,352)

Весьма важны в поэме звуковые образы – ночные шорохи и шумы, пугающий хохот загадочного хозяина ночи птицы-гагача. Они являются метафорическим аналогом неведомой силы, которая властвует над судьбами людей и земли. Мотив тишины выражен в загадочном, странном немотном безмолвии просторов, окружающих усадьбу, в описании тихих летних дней, сосредоточенной, напряженной тишине усадьбы. Он символически скрещивается в финальных эпизодах произведения с мотивом дороги. Ночь после смерти Анны, очень долгая, тихая, пустынная, в которой звучит голос Маши, читающей заупокойную молитву в гулкой тишине дома. Затем Ознобишин, покидая усадьбу, едет с Машей по тихой зимней дороге. Все указанные мотивы входят в поэму Сергеева-Ценского, образуя ее систему.

Повесть «Движения» (1910) стала одной из вершин прозы художника. На первый взгляд, она также воплощает в себе «пафос действительности». Вместе с тем, в организации художественного материала нельзя не заметить элементов поэтики «новой прозы» начала XX века, выражающиеся во фрагментарности, «монтаже» эпизодов. Герой повести Антон Антоныч деятельный, предприимчивый человек. В нем привлекает неукротимая энергия, жажда жизни, работы. Он нажил состояние собственным трудом, горд этим, любит жизнь, имеет двоих сыновей, покупает имение Аннегоф, мечтает о собственной фабрике или заводе.

Герой Сергеева-Ценского — человек в движении, отдавший без остатка делу своей жизни, включенный в суету бесчисленных дел, хозяйских забот. Антон Антоныч всегда устремлен куда-то, подхваченный потоком повседневных забот, находится постоянно в движении, в пути, на поезде, на бричке, ходит быстро и неумоимо по своей земле, саду, проверяет все сам, не доверяя никому. Движение поэтизируется как состояние, как способ достижения цели. Отсюда - заглавие повести, содержащее основной мотив движения, определяющий ее поэтику. Но стилиевой прием в повести не только «обеспечен» соответствующим сюжетным содержанием. Художник передает движение настроений, текучесть сознания, движение фразы, синтаксиса, движение диалога, движение композиции произведения, дробящегося на отдельные сцены, эпизоды, зарисовки, убыстряющие или замедляющиеся развитие сюжета. Мотив движения передается фрагментарностью, микроэпизодичностью, мозаичностью сцен.

Неореалистическая проза 1900-10-х гг. С.Н. Сергеева-Ценского имеет общие типологические черты с творчеством Б. Зайцева. Творчество художников отражает богатство и многогранность неореализма как метода синтетического, осваивающего художественные достижения модернизма (реализма, символизма и импрессионизма). Произведениям авторов присуща многоплановость фабульных линий, художественных образов, полифоничность. Как писатель-неореалист Сергеев-Ценский смело экспериментировал в области формы, часто нарушая границы между жанрами и родами литературы; лиризм во все возрастающем объеме проникал в его повести, в малые жанры, изменяя характер эпики, обретавшей более высокую эмоциональную насыщенность.

Обобщая содержание главы, необходимо отметить, что в 1910-е годы в развитии неореализма обозначились новые тенденции, ярко проявившиеся в творчестве Б.К. Зайцева и С.Н. Сергеева-Ценского. В малых и средних жанровых формах нового реализма, как и в романе, отступает либо сильно ослабляется эпичность. В них часто нет сложного, законченного сюжетного узла, который, как правило, обязателен для жанров XIX века. В неореалистической прозе меняется характер самого конфликта повести. Она отходит от сюжета-«ситуации», в структурной организации произведений значительно возрос «удельный вес» внефабульных связей. В неореалистической прозе писателей 1900-10-х годов проявляется тенденция все большей свободы сюжетостроения, отражающая сложные формы отношений человека и мира. В это время заявляет о себе повесть, развитие сюжета которой определено перипетиями индивидуальной судьбы («Тихие зори», Аграфена», «Голубая звезда» Зайцева, «Лесная топь», «Движения», «Печаль полей» С.

Сергеева-Ценского. Сюжет теряет линейность, в нем усиливается психологизм, отличительной чертой названных произведений является всеобъемлющий лиризм, сплавливающий в произведение в единое целое.

Поэтику нового реализма значительно обогатили художественные открытия символизма и модернизма, расширившие его возможности. Прежде всего это сказалось в стремлении к созданию образов-символов, в лейтмотивной структуре, суггестивности художественного текста, повышенном внимании к семантике ритма - все эти особенности прозы явились обновлением поэтики реализма. Они открыли новые возможности эстетического освоения действительности, расширив функции художественного слова в прозе. В этом и заключалась историческая продуктивность неореализма.

#### Список литературы

1. Сергеев-Ценский С.Н. Собр.соч.: В 8 т. -М. 1955.
2. Келдыш В.А. Русский реализм начала XX в. М., 1975.С.144.

#### *Резюме*

*Мақалада неореализм бағытының жан-жақтылығы мен көркемдігі шығармашылық әдіс ретінде зерттелінеді. XX ғасырдың басындағы С.Н. Сергеев-Ценскийдің прозалық туындылары модернизмнің үлкен ықпалына ұшырауының нәтижесі жөнінде пікір келтірілген. «Лесная топь», «Движения», «Печаль полей» повесттері мен әңгімелеріне жасалған талдауда реализм мен символизм бағытының қалай ұштасқандығы көрсетіледі.*

#### *Summary*

This article is concerned with the ideas of the richness and diversity of neo-realism as a literary method. The S.Sergeyev-Tsenskie's prose of the beginning of the twentieth century had been experienced a serious impact of modernism. The narratives of the "The forest swamp", "Movements", "The fields sadness" and the writer's stories is shown that realism is closely connected with symbolism, and reflected in the plots, the philosophical concept of writer and psychology of the works.