Е.С. КИМ
*(Одесский национальный университет им. И.И. Мечникова
Одесса, Украина)*

УДК 821.161-32(Сергеев-Ценский С.)»19»
ББК Ш33 (2Рос=Рус)6-8,44

АВТОРСКАЯ МОДЕЛЬ МИРА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ С.Н. СЕРГЕЕВА-ЦЕНСКОГО («ДИФТЕРИТ», «ТУНДРА»)

Аннотация. В статье рассматривается авторская модель мира С.Н. Сергеева-Ценского. В центре статьи исследование рассказов и повестей писателя 900-х гг. XX в. Делается акцент на экзистенциальном мировосприятии автора, обусловленном кризисом культурно-исторического сознания переходной эпохи.

Ключевые слова: авторская модель мира, пространство, экзистенциальные мотивы страха, тоски, одиночества.

С.Н. Сергеев-Ценский является художником «рубежной эпохи», в связи с чем в его творчестве очевидно влияние различных литературных направлений. Д. Философов в 1912 г. писал: «Сергеев-Ценский принят критикой довольно недружелюбно. <...>Декадентов шокирует его грубый натурализм, реалисты не замечают его. <...> Мне кажется, он стоит на верном пути. Натурализм для него уже пройденный этап, и есть надежда, что, преодолев натурализм, он перейдет к настоящему, т. е. символическому натурализму» [цит. по: Шевцов 1960: 190].

Заметим и следующий аспект – начало XX века характеризуется становлением нового типа художественного сознания: «Экзистенциональное мышление начала столетия вступает в особые отношения с художественным сознанием предшествующего века. Оно одновременно продолжает и отвергает классическую традицию по принципу антидиалога, естественного для спокойного течения литературного процесса, в котором сосуществуют элементы эволюционного и революционного развития» [Заманская 2002: 108].

Очевидно, что чувство страха, одиночества, тоски, абсурда бытия – приобрели в XX веке онтологический характер.

Целью данного исследования является определение особой авторской модели С.Н. Сергеева-Ценского, складывающейся уже в

ранний период его творчества, в частности, в таких произведениях, как «Дифтерит», «Тундра».

С.Н. Сергеев-Ценский воплощает в сюжетных мотивах свое видение мира, концепцию человека. Ему близка «антропоцентрическая» модель мира. Т. Цивьян указывает: «Характеристики модели мира на практике оборачиваются правилами, регламентирующими жизнь человека. Естественное протекание человеческой жизни оказывается предопределенным заранее и заключенным в жесткую пространственно-временную рамку» [Цивьян 1990: 12]. В авторской модели С.Н. Сергеева-Ценского в центре находятся персонажи, потерявшие привычные ориентиры, разочарованные, ощущающие абсурдность мира. Именно поэтому одной из основных проблем ранних рассказов писателя является противоречие между тайной мироздания и неспособностью человека познать ее.

Мотивы отчаяния и страха в творчестве раннего С.Н. Сергеева-Ценского становятся важнейшим фактором «формирования смысла сюжета» [Мелетинский 1994: 51]. Его персонажи всегда оказываются в пограничной ситуации, их выбор становится моментом истины.

В художественных текстах раннего творчества С.Н. Сергеева-Ценского сюжет, судьба персонажей органически связаны с пространством и вещным миром.

В связи с этим укажем, что пространство и время воспринималось как единое целое в период зарождения мифологического подхода к литературе. Речь шла о синкретическом восприятии природы субъектом повествования.

На единство категорий художественного времени и пространства указывал М. Бахтин, когда писал о хронотопе как о «времяпространстве». В литературно-художественном хронотопе «имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [Бахтин 2000: 10].

Под влиянием идей М. Бахтина в литературоведении сложилась традиция рассмотрения художественного пространства в единстве со временем. При этом структуре художественного времени уделялось первостепенное внимание, а пространство рассматривалось либо на

внешнем уровне (через предметный мир), либо на уровне топографическом.

Работы Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова свидетельствовали о том, что проблема художественного пространства в произведении в силу своей формо- и смыслообразующей многогранности может рассматриваться и как самодостаточная.

Для нас важным является суждение Ю. Лотмана о том, что художественное пространство представляет собой «модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» [Лотман 1992: 440]. Ю.М. Лотман конкретизировал понятие пространства, обозначил его основные виды – открытое, закрытое; точечное (отграниченное), линеарное (направленное), ненаправленное (неподвижное); плоскостное, объемное; реальное (бытовое), волшебное (воображаемое); «свое», «чужое»; и функции – построение композиции произведения; обозначение характеристики персонажей через соответствующий им тип художественного пространства; выражение «языком пространства» внепространственных категорий: этико-эстетических оценок, идейной позиции автора. Так, в частности, он определяет «дорогу» как «некоторый тип художественного пространства», а «путь» – как «движение литературного персонажа в этом пространстве»: «путь» – это «реализация (полная и неполная) или не-реализация «дороги» [Лотман 1992: 442].

В.Н. Топоров замечал «индивидуальные образы пространства», которые формируются в авторском сознании, определяются «психоментальными» особенностями личности писателя и выражают авторский взгляд на мир («специализированные» модели мира»). «Пространственность» в этом случае проявляется и в структуре мышления, и в «сцеплении мыслей», и в «составе и устройстве языка» [Топоров 1995: 448-450].

Так, в рассказе «Дифтерит» сюжет и мотивы, их связь с пространством, обусловлены конфликтом, в основе которого столкновение мнений, позиций двух братьев (Модеста Гавриловича и Ульяна Ивановича). Рассказ начинается с их встречи. У одного, Модеста Гавриловича, богатого помещика, сыновья заболели дифтеритом, а лекарства хватило лишь одному из них: «Только вот тут уж и нехорошо вышло, такое вышло, прямо страсти божие! Прививки-то этой всего и было на одного, а у нас-то их двое...» [Сергеев-Ценский 1967: 17]. Очевидна трагическая ситуация нравственного выбора: «...барин- то, нравный он у нас барин, бывало, кричит, все командует,

– а тут и барин прижук... Барыня плачет навзрыд, никак от нее ничего добиться нельзя, а барин говорит: "Прививайте Колюшке, а Петя, может, и так выходится"» [Сергеев-Ценский 1967: 17]. Данное решение усиливает ужас и страх, давно поселившиеся в доме. Завершается сюжет смертью персонажа.

Очевидно, что пространство дома является замкнутым. Метафорическое изображение неживых предметов как живых («мягкое тело дивана»; «овальный лист фикуса был похож на чей-то немигающий глаз»; «железо хрипело и жалобно визжало») и неестественное изображение живых персонажей как вещей («огромный и неподвижный Модест Гаврилович, тяжело лежавший на диване»; «тяжелая масса») указывает на очевидную дисгармоничность мира и персонажей, его представляющих, поэтому жизнь разрушается (дети, как символ продолжения жизни, погибают).

Об этом свидетельствует и судьба брата, Ульяна Ивановича: «...человек без определенных занятий, семейный, пришибленный и пугливый...» [Сергеев-Ценский 1967: 13]. Он живет в постоянном страхе перед будущим, перед братом: «Модест Гаврилович всегда пугал робкого Ульяна Иваныча» [Сергеев-Ценский 1967: 20]. Говорил он невнятно, «точно во рту его было два мешающих друг другу языка», и всегда робко, от него так и веяло страхом: «Дым, который он выпускал изо рта, синеватый и тощий, был тоже какой-то робкий, запуганный и не поднимался красивыми кольцами, а свертывался клочьями и падал вниз» [Сергеев-Ценский 1967: 13]. Страх присутствует на подсознательном уровне, о чем свидетельствуют поступки и ощущения персонажа: «Какие были у него побуждения для того, чтобы приехать, он и сам точно не знал, как не знал точно ничего за всю жизнь» [Сергеев-Ценский 1967: 14].

Ощущение страха появляется и у Модеста Гавриловича, когда он начинает осознавать, что случилось непоправимое: «Со дна его души поднялись плотные серые жужжащие мысли, похожие на рой пчел, сбитых ливнем. И в душе его заколыхался животный страх перед чем-то большим и Всесильным, имя которому на человеческом языке – "Жестокость". Оно встало перед ним, ледяное и гладкое, и погребло под собою то, что он называл раньше "справедливостью", "причиной", "долгом" и другими, теперь лишенными значения словами» [Сергеев-Ценский 1967: 32].

Весь сюжет рассказа развивается в замкнутом пространстве, в котором на смену жизни приходит смерть. Текст пронизан

экзистенциальными мотивами тоски, ужаса, страха, что способствует осознанию трагизма душевного состояния человека.

Отметим, что мотив тоски приобретает символическую окраску. Тоска отождествляется с черной ночью, зловещим ветром и метелью, которые предвещают и сопровождают все трагические события. Ночь, ветер, метель предстают перед нами как персонифицированные образы. Интересно отметить кольцевую композицию рассказа (что опять-таки указывает на замкнутость пространства). В начале тоска подкрадывается к дому, к героям (в конце же полностью овладевает ими): «В большие окна барского дома глядела зимняя ночь. Ветер раскачивал ее, налетая с размаху, но она не уходила от окон. Она смотрела в их впадины тусклым взглядом, и в бездонных глазах ее виднелась тоска» [Сергеев-Ценский 1967: 13]. Тоска везде, она вторгается в дом, обволакивает героев: «Тоска переливалась сквозь стекла окон, в гостиную и застывала там под лепным потолком, под карнизами, по дальним углам; опускалась на мягкую мебель, обвивала дорогие растения, как тонкая паутина ложилась на вычурные занавеси. Тоски этой было слишком много...» [Сергеев-Ценский 1967: 13]. На протяжении всего рассказа «черная ночь» (символ смерти) все время смотрела в окна и «точила безысходную тоску из бездонных глаз». В данном контексте интересен образ вьюги, метели. Метель кружит над героями, словно коршун в предчувствии беды: «Из конца в конец по огромному пустырю выла метель. Полновластной хозяйкой носилась она по его земле, купленной трудами целой жизни. Она издевалась и над его булаными, и над медвежьей полостью его саней, и над ним самим. Она хохотала прямо ему в уши дребезжащим, подлым смехом...». После убийства доктора: «...черная тоска и шумно и страшно дышала ему <Модесту Гавриловичу> в лицо белой метелью» [Сергеев-Ценский 1967: 32]. (Т.о., чуждое чувство тоски, страха вторглось в пространство дома, семьи и полностью разрушила их).

В рассказе преобладают темные, мрачные цвета. Например, дом освещает неестественный зеленовато-желтый свет: «От большой висячей лампы с зеленоватым абажуром по комнате разливался колыхавшийся свет, похожий на лунный» [Сергеев-Ценский 1967: 13]. Создается ощущение, что в этом мире возможен только такой свет ночи, тоски и страха (что свидетельствует об ущербности, дисгармоничности мира). Свет тоже изображен метафорически и персонифицировано: «Ульяну Иванычу было жутко в этом доме, где ползал по чехлам мебели зеленоватый свет» [Сергеев-Ценский 1967:

19]. Именно такой мрачный, искусственный свет освещает все трагические события в произведении.

Название рассказа «Дифтерит» – символично. Дифтерит – это символ болезни, физической и душевной. «Казалось, что воздух здесь насыщен дифтеритом, что все, что он ест и пьет, это дифтерит, что сигара, которую он курит, из дифтерита» [Сергеев-Ценский 1967: 27]. Вместе с тем, сосредоточение писателя на познании сущностей бытия – смерти и жизни, судьбы человека приводит С.Н. Сергеева-Ценского к ощущению, что в трагической судьбе человека виноваты «трагическое состояние мира», с одной стороны, неустроенность человека, неразвитость его внутреннего мира – с другой. В обществе отсутствуют человеческие отношения, понимание того, что есть добро, а что зло, утрачена вера в Бога.

В рассказе «Тундра» также изображено замкнутое пространство, но с иным типом персонажа. Перед нами обычная женщина (швея), жизнь которой скучна и до невыносимости однообразна. Авторский комментарий предельно прост: «... у нее в этом большом городе, а может быть, и во всем мире, нет близкой души, и мне было ее жаль...» [Сергеев-Ценский 1967: 28]. Печаль связана с разрушенной любовью, определением ребенка в сиротский дом и появившимся состоянием скуки и тоски.

Название этого рассказа символично. Тундра как природное пространство («Я отчетливо представлял себе мерзлую, обросшую мохом пустыню – болото, жалкие кривые кусты, а на них беспомощно треплющиеся листья» [Сергеев-Ценский 1967: 28]) мало чем отличается от той, что окружает рассказчика (город, люди): «...я в тундре, в холодной, леденящей, огромной тундре, похожей на гроб, обитый глазетом. И все они, эти люди, только кружатся по ней в беспокойном вихре, ищут выхода, а кругом пустыня без конца и края, и холод, и снег, и не видно солнца, а серое небо давит, как склеп, и оттого так тяжело жить в тундре, и оттого ее убили» [Сергеев-Ценский 1967: 33]. Все это выражает существенную (для С.Н. Сергеева-Ценского) идею разобщенности, некоммуникабельности людей в замкнутом мире (пространстве).

События свидетельствуют о жестокости мира. Но в самом конце рассказчик утверждает: «...где-то там, далеко на юге, есть чистое высокое небо, горячее солнце, весна! Подумал я, что там можно жить и не видеть обуха над головой, и обрадовался на секунду, как мальчик: выход есть, далеко где-то, но есть» [Сергеев-Ценский 1967: 34]. Так

возникает утопическая мысль о возможности расширения пространства, введением оппозиций «здесь – там», «низ – верх».

Отметим, что «экзистенциальное сознание» С.Н. Сергеева-Ценского как составляющая экзистенциальной парадигмы связано, прежде всего, с объективацией окружающего мира сквозь призму личностной апперцепции. Актуализация такого типа сознания возникает в «пограничной ситуации», которая обнажает хрупкость, катастрофизм, драматичность человеческого существования в мире (в конкретном топосе). Чаще всего, «пограничная ситуация» возникает «вдруг» («вдруг» здесь приобретает статус онтологического события), после чего человек оказывается в ситуации, как правило, драматического выбора, активного/действенного или пассивного/инерционного преодоления её. Выбор персонажей связан с категорией свободы или ее антиподом – детерминизмом судьбы, случая, обстоятельств. В процессе преодоления «пограничной ситуации» включается механизм личностной самоидентификации человека, его способности к свободному действию, поступку, моральному выбору. Если же человек не может преодолеть «пограничную ситуацию», то он обречен (мотив «отчуждения» усиливает обреченность). Персонажи С.Н. Сергеева-Ценского с одной стороны, подвержены перипетиям фатальных, безличных сил судьбы, в связи с чем являются несвободными, а с другой стороны, они «обречены», т. к. их внутренний мир находится в замкнутом, мертвом пространстве, и это основная пограничная ситуация в их судьбе (любые попытки привнести движение в статичное, замкнутое пространство приводят к полному его разрушению).

Анализ раннего творчества позволяет увидеть, что поиски писателя шли в русле философских и литературных идей европейского модернизма. Неслучайно ключевыми понятиями в творчестве С. Кьеркегора были «меланхолия» и «страх» [Кьеркегор 1993], Ж.-П. Сатра – «тошнота», А. Камю – «тоска-усталость», которые постепенно перерастают в ощущение абсурда бытия, причем именно ощущение абсурда трансформирует окружающую действительность, маркирует ее бессмысленный, поглощающий характер. Именно в ситуациях жизненного кризиса, когда нарушается привычный ход событий, бездуховность, безразличие, жестокость разрушают, казалось бы, нерушимые основы. Утратив «почву под ногами» персонажи начинают осознавать бессмысленность жизни, страх перед неизбежным, одиночеством. Попытки преодолеть трагедию бытия, драматизм окружающей реальности, с точки зрения С.Н. Сергеева-

Ценского, невозможны, что еще раз подчеркивает справедливость суждения о том, что «события» или «происшествия» всегда зависят от данного типа культуры и от господствующей в нем модели мира [Лотман 1998]. Вследствие чего событийность (понимаемая как подверженный историческим изменениям феномен нарративной репрезентации и указатель определенной ментальности) в рассказах С.Н. Сергеева-Ценского указывает на «невозможности пересечения персонажами топографической, <...> экзистенциальной, и, не в последнюю очередь, характерологической границ, в которых они закованы» [Шмид 2010: 22]. Такова авторская модель мира С.Н. Сергеева-Ценского.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М. Эпос и роман / М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.

Гачев Г. Национальные образы мира / Г. Гачев. – М.: Советский писатель, 1988.– 233 с.

Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий / В.В. Заманская. – М.: Флинта, Наука, 2002. – 304 с.

Къеркегор С. Страх и трепет / С. Къеркегор. – М.: Республика, 1993. – 383с.

Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя / Ю.М. Лотман // Избранные статьи: В 3 т. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 1. – 478 с.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПБ», 1998. – С. 14 – 285.

Мелетинский Е.М. О литературных архетипах / Е.М. Мелетинский. М.:РГГУ, 1994. – 136 с.

Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи / А.Ю. Мережинская. – К: ИПЦ «Киевский университет», 2001. – 433 с.

Нямцу А.Е. Основные теории традиционных сюжетов / А.Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 2003. – 80 с.

Сергеев-Ценский С.Н. Дифтерит / С.Н. Сергеев-Ценский // Собрание сочинений в 12 т. – М.: Худ. Лит., 1967. – Т. 1. – 600 с.

Сергеев-Ценский С.Н. Тундра / С.Н. Сергеев-Ценский // Собрание сочинений в 12 т. – М.: Худ. Лит., 1967. – Т. 1. – 600 с.

Силантьев И.В. Поэтика мотива / И.В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.

Слюсарь А.А. О соотношении фабулы, сюжета и композиции художественного произведения / А.А. Слюсарь // Проблеми сучасного літературознавства. – Одесса: Астропринт, 2001. – № 9. – С. 275-284.

Топоров В.Н. Об индивидуальных образах пространства («Феномен» Батенькова) / В.Н. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М., 1995: Прогресс-Культура. – 624 с.

Цивьян Т.В. Лингвистические основы балканской модели мира / Т.В. Цивьян. – М.: Наука, 1990. – 203 с..

Шевцов И.М. Подвиг богатыря. (О Сергееве-Ценском) / И.М. Шевцов. – Тамбов: Тамбовское книжное издательство, I960. – 448, с.

Шмид В. Событийность, субъект и контекст / В. Шмид // Событие и событийность: Сб. статей / Под ред. В. Марковича и В. Шмида. – М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2010. – С. 13-24.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.В. Барковской