

**Берестовская Д.С.**

## **ЗАКОН "ВСЕОБЩЕЙ АНАЛОГИИ" И СИМВОЛИЧЕСКИЙ МИР РАННЕЙ ПРОЗЫ С.Н.СЕРГЕЕВА-ЦЕНСКОГО.**

Закон "всеобщей аналогии" находит свое выражение, по мысли Ш.Бодлера, не только в "соответствии" различных видов искусств (музыки, живописи, поэзии), но и во взаимосвязи между явлениями природного мира и внутренним состоянием человека, в принципиальном единстве материального и духовного. Рассматривая поэзию как "создание суггестивной магии", объединяющей в себе миры внутренний и внешний, Бодлер переносил характерные для него мотивы душевных переживаний на окружающую его природу, создавал особый мир, в котором мысли людей "окрашиваются в нежные и неопределенные тона сумерек" ("Вечерние сумерки"), картины вечернего неба "соответствуют всем сложным чувствам, которые борются в сердце человека в торжественные часы жизни" (там же), мир, где нельзя четко разграничить образы реального пространства и душевного состояния человека. Средствами поэзии Ш.Бодлер решал и эстетические, и философские проблемы, приобретавшие экзистенциальный характер.

Своеобразное воплощение подобных "анalogий" находим в русском искусстве начала XX века.

В предыдущих статьях<sup>i</sup> отмечалась роль проблемы духовности в русской общественной и культурной жизни этого периода, основные положения которой разрабатывались и религиозными философами (П.Флоренский, С.Булгаков и др), и представителями русского искусства (В.Кандинский и др.). Теория духовного, будучи адресована всему современному человечеству, стремилась восполнить дефицит духовности в жизни. Образные средства различных видов искусств получали философскую окраску, в произведениях ставились общечеловеческие проблемы бытия: соотношение земного и космического, духовного и материального, прошлого, настоящего и будущего и т.д.

В поэзии, музыке, живописи воссоздавался особый мир, где господствовала интуиция, вторичная реальность, в которой по-особому строились взаимоотношения между Макрокосмом и Микрокосмом, Вселенной и предметами и явлениями, находящимися в кругу представлений человека.

Пример тому – ранняя проза С.Н.Сергеева-Ценского, отразившая увлечение писателя философией М.Штирнера, А.Шопенгауэра, Ф.Ницше, символизмом и импрессионизмом. В вышедшем в 1901 г. поэтическом сборнике "Думы и грезы" Сергеев-Ценский стремился осмыслить соотношение своего "я" и окружающего мира, понять его. Писателю виделись лишь две незбываемые истины – храм природы и алтарь искусства, им в жертву приносил он свои чувства и силы. "Человек-полуобог", окруженный рабами, не видел выхода к свету и счастью.

Главное для Сергеева-Ценского в этот период – право художника слова на самовыражение. Эти мысли высказаны им в письмах В.С.Миролюбову, редактору "Журнала для всех". В ответ на критику, обвинившую его в отходе от жизни, писатель отвечал: "Я просто заботился только о правильной передаче своих ощущений."<sup>ii</sup> Ценность имеет, считал он, только "чистое искусство, чуждое тенденции заигрывания с толпой", искусство "не служебное, а самодовлеющее."<sup>iii</sup>

С этих позиций обратился Сергеев-Ценский в прозаическом этюде "Береговое" (1907) к созданию образа мира, воплощенного в красках и звуках, пронизанного "вибрациями" человеческих чувств, мира, в котором художник проникает через "внешнюю" форму и позволяет нам воспринять всеми нашими чувствами его внутреннее "пульсирование" (В.Кандинский, "О духовном в искусстве").

Действие здесь происходит не на широкой исторической арене, а в пределах малого мира, духовно-нравственного Микрокосма, тесно связанного с Макрокосмом. Этот внутренний духовный мир так же глубок и полон драматизма, как и внешний, физический.

Знаменательно, что к мысли о Микрокосме, воплощенном в художественном литературном произведении, Сергеев-Ценский обратился при анализе "Вечеров на хуторе близ Диканьки" Гоголя. Статья "Гоголь как художник слова" находится в ряду литературно-критических работ, в которых Ценский на примере творчества Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Чехова, Горького и других писателей-классиков решает многие вопросы художественного мастерства.

По наблюдению Сергеева-Ценского, в "Вечерах" Гоголь создает сказочный поэтический мир искусства, народных преданий и легенд. Этот мир замкнут воображением автора, он простирается по ту и по эту сторону сказочной Диканьки, граница его проходит совсем недалеко от хутора Данилы Бурульбаша.

В этом "мире" все необычно, не поддается общепринятым меркам, понятиям, как все необычно в геометрии Лобачевского по сравнению с геометрией Эвклида: "Здесь Гоголь очень смело выходит из круга обычных обязательных для каждого понятий, из "геометрии Эвклида."<sup>iv</sup> Сергеев-Ценский не соглашается с устоявшимся утверждением о гиперболичности стилистической манеры Гоголя, например, знаменитого описания Днепра из "Страшной мести":

"Гипербола ли это? Нет, потому что у Гоголя во всей поэме не "Эвклидова геометрия". Гоголь говорит, что Днепр – самая большая река в мире, но его "мир" ограничен с запада Карпатами, с юго-востока Крымом, с юга – Черным морем. "В таком "мире" Днепру, действительно, нет равной по длине и ширине реки: он средоточие всего этого мира."<sup>v</sup>

Особый замкнутый мир воссоздан и в этюде "Береговое". Мир этот ограничен горами (действие происходит в Восточном Крыму, в Судаке), похожими на сказочных чудовищ, оберегающих свои владения:

"Горы ближе были как соколы, – острые, застывшие, с круглыми втянутыми головами, сизые, и по ним прямые темные трещины, как перья. Сторожили все выходы кругом, сидя на обрывах, глядели в море. Века неслышно залегли в их морщинах. Карабкались по откосам жесткие кусты и мирно усаживались внизу, как бородавки. Белая дорога тонко змеилась по ним, как потерянная кем-то нитка. В самое море по пояс вошли лысые, серые скалы, совсем голые, распластанные, точно приготовились плыть к горизонту и собирали силы."<sup>vi</sup>

Перед нами загадочный мир символов и аллегорий. Обрамляет повествование молитва гор, обращенная к первоосновам Бытия. Вначале она звучит так:

Тебе, Додневный, Который творил нас, ликуя;  
Тебе, Бескрайный, нами вспоивший даль;  
Тебе, приковавший нас к высоте навек,  
Мы, безглагольные, поем хвалу!

В конце произведения молитва отражает противоречия мира, духовной жизни, взаимоотношений людей и невозможность выразить движения души: мудрость – но без слов, радость – без смеха, печаль – без слез.

Тебе, для бездонной мудрости которого нет слова;  
Тебе, для безумной радости которого нет смеха;  
Тебе, для великой печали которого нет слез,  
Поем хвалу мы, безглагольные!

Что означают эти образы и следует ли искать им точных логических объяснений?

Еще древние оставили нам учение о символе в искусстве; в наиболее законченной форме оно предстало в трудах псевдо-Дионисия Ариопагита, утверждавшего, что есть два способа передачи знания об истине: "Один – невысказанный и тайный, другой – ясный и легко познаваемый; первый – символический и мистериальный, второй – философский и общедоступный."<sup>vii</sup>

В символе полагались "видимые красоты изображением невидимой красоты, чувственные благоухания – отпечатками духовных проникновений." В символическом образе мыслитель видел важнейший способ связи и соотношения между уровнями бытия и "сверхбытия", того, что в христианской философии приняло вид "мира дальнего и мира горнего."

Образная форма символического выражения основана на неисчерпаемой смысловой глубине; отличительные особенности символа – его многоуровневость и многомерность. Современный исследователь отмечает, что символ предстает "как некая совершенная незакругленность, т.е. как эстетически бесконечная, неисчерпаемая смысловая глубина."<sup>viii</sup> Поэтому художественный символ дает возможность неожиданных решений, несет на себе печать неповторимого творческого своеобразия, способность вызывать самый широкий спектр ассоциаций, смысловых возможностей, потенциальных интерпретаций.

На "нечто специфическое, дополнительное, сверх условного обычного значения"<sup>ix</sup> в содержании символа указывал и К.Г.Юнг, отмечая, что оно "не может быть точно определено и объяснено."

О реальной бесконечности содержания художественного символа рассуждал К.С.Станиславский, рассматривая особенности драм Г.Ибсена. Он выделил следующие характерные черты символа: органическую целостность и естественность, его предельную яркость, самобытность и индивидуальную отточенность, его многообразную содержательность или неисчерпаемую смысловую глубину.<sup>x</sup>

Отличительной особенностью художественной символической образности является отражение вечных проблем человечества: жизнь и смерть, движение и тишина, день и ночь... Эти проблемы стоят перед Сергеевым-Ценским и героями его ранней прозы – мир людей и природы, воссозданный в "Береговом".

Этот мир тревожен и непостоянен; изменчивы и люди, и природа – художественный образ Бытия, символ, не имеющий границ и логически – точных, конкретных толкований.

"Отлетавшее крыло ночи" слушало "пугливо, как молились горы"; море не молилось, "но оно было все, как одна невнятная оплотневшая молитва." (180) И как молитва воплощает в себе неизмеримую глубину, в которой сливается человеческое, сиюминутное и вечное, надмирное, так и море – "оплотневшая молитва" – в этом мире – "чаша, полная до краев жизнью и смертью... Миллионы рождений без криков, миллионы смертей без могил, все это там, далеко от глаз, внизу." (180)

Утром море улыбается, жмурясь от солнца, вечером будет плакать, "бросать в берега горы из белых слез". Что перед нами – обычная стилистическая фигура "олицетворение", означающая перенесение человеческих черт на неодушевленные предметы и явления? Но автор продолжает описание – проникновение в суть, в сущность явления, и море в этом особом мире, представляющее застывшие звуки, реявшие когда-то вверху, а теперь упавшие вниз и слившиеся в беспокойную музыку красок, это море – "ловит солнце и прячет, прячет жадно и нагло, и смеется, как смеются дети, и снова ловит бездной коротких рук, а на дне все так же холодно и темно, и не слышно криков ни при рождении, ни перед смертью." (180)

Несомненно символическая природа образа моря, основанная на символическом отражении и осмыслении реальности. Бездонность и бескрайность морского простора дает возможность автору выразить идеальное содержание, отличное от непосредственного, чувственно-конкретного бытия. Художественный символ через "интуитивное постижение" соответствий и аналогий помогает "прорваться" к сверхвременной сущности мира, к "абсолютным глубинам" мироздания (Бергсон).

Ранее уже шла речь об отражении идей экзистенциализма в образной ткани "Берегового". Рассматривая символическую природу этой образности, необходимо обратиться к утверждению С.Кьеркегора о неприменимости научного метода в самопознании человека. Экзистенция есть "внутреннее", которое постоянно переходит во внешнее, предметное бытие. Но поскольку последнее представляет собой "неподлинное существование" человека, он через обретение экзистенции переходит от созерцательно-чувственного способа бытия к "самому себе". Кьеркегору принадлежит онтологическое определение экзистенции как "бытия между", чем подчеркивается промежуточный характер человеческой реальности, ее зависимость от чего-то иного, что не есть человек. Подобную ситуацию обнаруживаем в тексте "Берегового".

Символический образ природы ассоциируется с Макрокосмом, существующим в Пространстве и во Времени. Пространство здесь представлено символическими образами гор и моря, а их движение, изменения символизируют ход времени:

"Горы придвинулись, стали резки и четки. Каждая пядь их была временем густо уписанная скрижаль. Чудилось – оно реет над ними здесь все целиком, это время, и оттого небо кажется таким глубоким, чтобы было где поместиться миллионам лет." (192)

В этом символическом мире тревожно, здесь не действуют привычные закономерности жизни, например, смена дня и ночи. "День – это тоже, ведь, ночь! – утверждает героиня. – Ночь одна; плавится и остывает, плавится и остывает." (191) Поэтому и солнце в мире ночи "издыхает..., исходит кровью", "у всего испуганный вид", "страшная смена красок" поражает при взгляде на море, и лицо у человека "стало вдруг страдальческое, тихое, как старый деревянный крест на одинокой могиле близ дороги." (190)

Символика "Берегового" выступает в качестве своеобразного перехода из мира рационального в мир иррациональный, что связано с интуицией, наитием. И именно здесь проявляется многоуровневость символа: он не имеет однозначного прочтения; в ограниченных представлениях раскрывается смысловая бесконечность сущего. Символический образ в "Береговом" заключает в себе множество различных возможностей и потенциальных интерпретаций, он воздействует на сознание целостно и синкретично: наряду с рациональным, и даже преобладая, проявляется чувственное, эмоциональное.

Именно так передается состояние встревоженности, неуверенности героини, душа которой томится и от неясности взаимоотношений с человеком, хозяином белой дачи, и от пугающего ее пейзажа: безбрежное море, волны, бесконечно бросающиеся на камни и сползающие опять на дно, горы, стоящие, как огромные рыцари, стерегущие все проходы...

"Она глядела на него с испугом. Испуга этого где-то в ней внутри было неисчислимо много, а к глазам он приплывал круглыми волнами, и от него они ширились, тускнели, становились как два лесные озера ночью, когда луна, бездорожье, и лес молчит." (195)

В ткань повествования вплетается легенда о зачарованной царевне, которая сидела в круглой башне, стоявшей на самой верхушке скалы. Прямо вниз падал обрыв, образовавшийся оттого, что "откололась половина горы и свалилась, чтобы круглая башня могла взмахнуть своими стенами на обрыве." (187) Башня – как птица на вершине скалы (она могла "взмахнуть своими стенами"), и, как птица в клетке, сидела в башне "свадебно-белая" царевна, целые дни глядела в море. Ее стерегли и защищали рыцари в латах. Но зачем она сидела?

"Ночью так же, как днем... Для нее уже не было ни ночи, ни дня, – просто время было... тянулось, тянулось... Это жениха она ждала? У нее жених утонул в море?"

– Не знаю, – ответил он.

– Ждала жениха с красными шелковыми парусами на корабле, а он утонул в море..." (191)

Казалось бы, обычная элегическая сказка, но неожиданно меняется ее сюжет: с обрыва вниз бросали пленных, "а царевна смеялась, глядя, как они летели в море, и хлопала в ладоши... в такие, должно быть, маленькие белые ладоши."

Жизнь и смерть, радость и горе, день и ночь... Ощущение духовного кризиса, острейшее ощущение неадекватности, неустойчивости своего бытия рождается из реальной жизненной ситуации и усиливается символическим сюжетом легенды.

Душно и тоскливо, в окна вливается день – но это обман, в доме из щелей, из подполья, "из вечной и узенькой темноты, такой вороватой и гадкой", выползает что-то и окутывает людей. И рождается совершенно неожиданное окончание легенды: кругом скука, крысы бы издохли от скуки, последние выходили бы на балкон, смотрели в море, как царевна, а затем, когда их осталось бы только двое, одна съела бы другую, а затем издохла сама. И – вывод женщины: "Разве люди не едят людей от скуки? Разве не скука все? Все? Все?" (194) Поэтому не будет счастья царевне: ее прежнего жениха сбросят в море, а она будет ждать нового столь же безрезультатно, в тоске и скуке.

Приведенный эпизод достаточно ясно характеризует феномены экзистенции – "страх" (Ясперс, Хайдеггер), "экзистенциальная тревога" (Сартр), "скука" (Камю). Страх – не малодушие, а метафизический ужас, потрясающее человека прозрение. Поэтому закономерным завершением этой ситуации является картина, представившаяся герою, воссозданная в стилистике сюрреализма:

"Показалось ему, что там, где она стояла, – кладбище, – на одно мгновение только показалось, что это длинное пустое кладбище, и на нем ни деревца, ни красивой резной ограды – ничего: просто, белые кресты и могилы." (194)

Предельная напряженность переживания кризиса личной взаимоотношений, отношений человека и окружающей природы, Микромира и Макромира приводит к ощущению извечного трагизма человеческого удела и тщетного намерения его преодолеть, к пониманию одиночества личности, покинутой среди враждебного сущего.

Двое в "Береговом" остро чувствуют отчужденность мира: "Здесь теперь так пусто кругом, мертво кругом... Здесь теперь только мы двое... Мы всегда были двое..." (198) Они испытывают смятение, тревогу, состояние угнетенности: "Она стала вся напряженная, смутная, как ночной шорох за дверью..." (199) "Да ведь мы одни! – сказал он с испугом в глазах. – В целом мире одни: ты и я, – двое." (199)

"Что-то стережет кругом, что-то сдвинулось, – ты ведь слышишь?.. Что-то подошло к окнам, – какое огромное, какое огромное, – ты не видишь?" (199)

Происходит разрыв изначального единства человека и окружающего его мира. В мировосприятии человека преобладают чувство бессилия, ощущение того, что его свобода находится под детерминирующим влиянием внешних сил, представление о бессмысленности существования. Мир предстает утратившим господствующую систему ценностей: "Где двое, там насилие – третье!.." – кричит женщина. (200) "Мир – это жестокость, – сказал он. – Жестокость, – согласилась она." (210)

Отмеченная экзистенциализмом конфликтность межличностных отношений приводит в конце концов к полному отчуждению не только от окружающего мира, но и друг от друга: "Ты – чужой, чужой, чужой... Как я тебя ненавижу!" (201)

"– Тебе не нужны ни солнце, ни небо... Ты страшная, – знаешь ли ты это?.. Ты серая и страшная, – взгляделся в нее он. – Я теперь только вижу, что это правда: для тебя нет солнца!

– И дня нет! – добавила она, встряхнув головой. – Ни солнца, ни неба, ни дня.

– Ночь? – спросил он несмело.

– Ночь, – ответила она." (201)

Символическая образность служит для обозначения того, что не всегда понятно, но пережито личностью. Здесь сопрягаются предельная осязаемость деталей и фантастичность целого. Таково описание душевного состояния женщины, пытающейся понять свое отношение к мужчине: "Душили цветные полосы насмешки и жалости, любви и злобы, ласки вечерних левкоев в саду и в летнюю засуху – черные извилины земных трещин, как сеть под ногами." (203)

Полисемантическая амбивалентная природа символа позволяет раскрыть сложность и противоречивость внутреннего мира, постижение которого доступно только интуиции, что сопрягается с непостижимой, таинственной, страшной сущностью окружающей природы, пугающей людей. Таково море, в котором скрыто "что-то безумное и проклятое", его глубина, скованная дном, ищет "нового дна наверху". С поражающей воображение силой и мощью, равной звучанию органа, как бы из глубины возникающими и расширяющимися звуками мощной симфонии воссоздается символическая картина бушующей стихии: "Пенными руками цеплялась за скалы, ревела, падая на дно, и опять вставала, и выла, и волокла с собою круглые камни, чтобы тут же звонко швырнуть их полными горстями на берег." (204)

Символическая картина насыщается новыми смыслами, притягивает новые явления действительности, порой весьма противоречивые. Здесь находит свое проявление конвенционализация художественной символической образности: за предметом неорганического мира (морская стихия) закрепляется свойство служить выражением определенной идеи, явления духовной области. В этом случае между образом и идеей может не быть прямого внешнего соответствия, сходство устанавливается по косвенным признакам, тем или иным концептуальным допущениям.

Не могут люди понять своих отношений, не могут разобраться в их сложности и противоречивости. Есть ли во всем этом смысл? И рождается у людей ощущение полной зависимости от чего-то необъяснимого – "нечто": "Мы – двое маленьких-маленьких, – тихо говорил он ей. – Чьи-то челюсти все жуют... Мы не живем, должно быть... Мы просто сухое сено для этих челюстей, а живет что-то другое, живет... – Если бы знать, что! – подсказала она ему." (205)

Как и все творчество С.Н.Сергеева-Ценского начала XX века, так и этюд "Береговое" отражает в своей идейно-художественной концепции тенденции эпохи перелома, общего потрясенного состояния, к которому приходит искусство, теряющее старую почву и стремящееся найти новые пути для своего развития. Это искусство кризисной эпохи, выражающее наивысшую напряженность перелома. В этих обстоятельствах с невиданной ранее остротой возбуждаются вопросы о смысле жизни, о том, что может искусство и для чего

оно существует. Искусство нередко проникается неудовлетворенностью самим собой и окружающей жизнью, отражая противоречивость, неустойчивость действительности.

В "Береговом" что-то "безумное и проклятое" окружает двух людей, пытающихся найти смысл своего существования. Возможно ли это, если мир вокруг них непонятен, огромен и страшен?

"Внизу под скалою глухой плач или рев без смысла, хохот и слезы, сверканье волн и хлопья бешеной пены, холод и белизна, – огромное, какое огромное и без смысла! Раскачалось и бьется в берег... А дно его?.. Как заглянуть на дно?..

... Откуда-то всплывала кровавая, как рана в небе, луна, где-то звезды мрели, где-то рождались новые миры, где-то гасли...

К окнам белой дачи со всех сторон прихлынула бесконечность и смотрела." (205)

Для выражения идеи одиночества человека, взаимного непонимания, неверия автор обращается к мифу о строительстве Вавилонской башни. Но в известной библейской истории он находит новые мотивы, новые грани, переосмысливая привычные сюжетные линии.

Главная тональность этого символического образа – ожидание чуда, окончания строительства и страх, приводящий к жестокости: "Давка, рычат, как звери... От нетерпения кого-то убивают по закоулкам... Кто-то страшно кричит перед своей смертью... Все смотрят вверх, – что там? Вверху таинственно, а внизу страшно. Внизу дрожь напряжения, когда зубы сами тянутся к чужому горлу..." (208)

Возможна ли гармония? Ведь строительство башни завершается. Но – нет: Земля не может выдержать достроенного Вавилона. "И внизу взрыв, – такой, как будто улицы поднялись и бросились кверху, – все бросилось: люди, камни, факелы... И все это только один момент, а потом вся земля гулом гудит в пропасть!.. Треск, вой, – и тихо... Только одно небо и ночь." (209)

Проблема мифа характерна для поэтики экзистенциализма. Следует отметить, что, начиная с 10-х годов XX века, "возрождение" мифа становится бурным процессом, захватывающим различные стороны европейской культуры. Основным моментом является "признание мифа вечно живым началом, выполняющим практическую функцию... в современном обществе..."<sup>xi</sup>

Уже сюжетная схема "Берегового" обращается к архетипической традиционности: в особом мире, в полной изоляции от обыденной жизни, в отвлечении от исторического времени душевная жизнь мужчины и женщины (они даже не имеют имен – он и она) достигает особой интенсивности, раскрываясь в подсознательных глубинах, часто не имеющих логической интерпретации. Акцентированы приметы кризисного состояния окружающего мира, символизирующие кризис общества начала XX века. Герои испытывают растущее осознание бессмысленности жизни и истории. В условиях крайне ограниченного внешне, но интенсивного эмоционального внутреннего опыта герои стремятся найти себя, ценность и смысл жизни. Автор погружает их в глубины духа и глубины природы, решая проблемы духа и материи, жизни и смерти.

Мифологические параллели обращают героев к истокам мироздания. И море представляется огромной купелью: "Расплылось оно внизу до горизонта, как чаша, полная до краев чем-то голубым. Нет в нем ни смертей, ни рождений, – нет дна: просто вспыхнуло и горит внизу огромное голубое." (215)

Мифологическое измерение дает дополнительную опору для символической интерпретации сюжета. И тема одиночества, отчужденности героев от мира находит свое выражение в символических мифологических параллелях, обращающих к теме распятия: море "было задернуто нерассказанным, увядшее и темное, как губы распятого, которые все тянулись, все искали чьих-то губ в толпе, и не нашли." (212)

К библейской традиции обращает и мифологическое моделирование героев: он и она, Адам и Ева. Они остро ощущают несовершенство мира и свое собственное. "Нужен новый потоп, чтобы смыть, – встревоженно говорил он. – Чтобы хлынуло сразу и смыло." (215)

Он и она уходят из этого маленького, ограниченного горами и морем мира, в это новое утро, когда горы молятся Создателю, а всюду переброшены мосты из улыбок, несказанных мыслей, виденных и забытых снов. "И от гор, и от моря, и от неба над нами пахло Богом творящим." (216)

<sup>i</sup> Берестовская Д.С. Слово, цвет и звук как воплощение "закона всеобщей аналогии" (из наблюдений над образом крымского пейзажа) // Культура народов Причерноморья. – 1987. – №1. – С.35-39.; Берестовская Д.С. Закон "всеобщей аналогии" (Ш.Бодлер) и образ крымской природы в прозе С.Н. Сергеева-Ценского // Культура народов Причерноморья. – 1998. – №2. – С.117-123.

<sup>ii</sup> Сергеев-Ценский С.Н. Письмо Миролюбову от 24 июля, 1906г. // Русская литература. – 1971. – №1. – С.147.

<sup>iii</sup> Там же. – С.152.

<sup>iv</sup> Сергеев-Ценский С.Н. Гоголь как художник слова. // Крым. – 1954. – №8. – С.185.

<sup>v</sup> Там же.

<sup>vi</sup> Сергеев-Ценский С.Н. Береговое. // Рассказы. – Л., 1928. – С.179. В дальнейшем в тексте будут указываться страницы данного издания.

<sup>vii</sup> Цит. по кн.: Рубцов Н. Символ в искусстве и жизни. Философские размышления. – М.: Наука, 1991. – С.9.

<sup>viii</sup> Там же. – С.45.

<sup>ix</sup> Там же. – С.161.

<sup>x</sup> Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1959. – Т.6. – С.227-228.

<sup>xi</sup> Мелетинский Е.И. Поэтика мифа. – М., 1995.