

Берестовская Д.С.

ЗАКОН “ВСЕОБЩЕЙ АНАЛОГИИ” (Ш. БОДЛЕР) И ОБРАЗ КРЫМСКОЙ ПРИРОДЫ В ПРОЗЕ С.Н. СЕРГЕЕВА-ЦЕНСКОГО.

Закон “всеобщей аналогии”, суть которого состояла в утверждении глубинной связи между различными видами искусств, стремящимися “придать друг другу новые силы” (Ш. Бодлер) в процессе создания художественного образа, нашел своеобразное воплощение в прозе выдающегося русского писателя С.Н. Сергеева-Ценского. Его жизнь и творчество были неразрывно связаны с Крымом, историей, народом, природой этого удивительного края. Именно Крым, считал Сергеев-Ценский, сформировал его как писателя: “Я вышел из мастерской алуштинских окрестностей. Это величие пейзажа и создало мою душу художника слова”.

Роль крымского пейзажа Ценский оценил как определяющий фактор в возникновении новой интерпретации окружающей действительности, превратившей мир в полную многокрасочной жизни и одухотворенности стихию. “Представьте себе, – говорил он молодым писателям, – ... уроженца “лесной топи”, вскормленного “печалью полей”, впервые увидевшего южное голубое теплое море и величавые, но ласковые на вид горы: это ли не преображение всех его представлений о Земле”.ⁱ

Этот мир, поражающий живописным богатством тонов и оттенков цвета, сияющий солнечным светом, отраженным морской гладью и каменными глыбами ближних и дальних гор, ощущался писателем как чувственная конкретность, принявшая в его произведениях образ более сложного порядка, означавший неповторимый способ видения, где сливались воедино материальное и духовное, объект и субъект, явления природы и внутреннее состояние художника, его лирическое “Я”.

Именно пейзаж повлиял на формирование тонкой чувствительности к цвету, чисто художнического восприятия колорита, умения видеть оттенки и цветовые переходы, т.е. на живописное видение писателя, что помогло ему передать через изобразительную стихию красок с неизвестной ранее эмоциональностью и полнотой красоту и динамику бытия, раскрыть сложные взаимоотношения людей, погруженных в природную стихию.

Анализируя этот процесс в творчестве С.Н. Сергеева-Ценского, нельзя не учитывать увлечения французской живописью, охватившего русский художественный мир в начале XX века. В 1908 и 1909 годах под флагом журнала “Золотое руно” проводятся обширные выставки, где показываются произведения не только современных французских художников, но и их предшественников - импрессионистов и постимпрессионистов. Резко усиливается интерес к новым художественным формам среди молодых художников. “Училище живописи переживает период увлечения модными французами: Матиссом, Сезанном, Ван-Гогом и т.п.”, – писал критик С. Глаголь.ⁱⁱ

Интерес к западному искусству распространяется и на немецкую живопись, на творчество ранних экспрессионистов, участников общества “Синий всадник”. Немецкие художники регулярно показывались в начале 1910-х годов на выставках “Бубнового валета”, художественного общества, основанного Кончаловским, Машковым, Лентуловым и другими.

С.Н. Сергеев-Ценский, сам увлекавшийся живописью, пробовавший себя в жанре пейзажа, не остался в стороне от этих художественных ориентиров.

Рассуждая о своем творческом процессе, писатель дает ему чисто художническую интерпретацию, обращаясь к поэтике импрессионизма: “...толкает меня к бумаге... какое-нибудь цветное пятно, какое-нибудь странное сочетание звуков, какое-нибудь простое впечатление”.ⁱⁱⁱ

Интересно сопоставить эти мысли писателя с высказываниями теоретиков искусства и художников-импрессионистов.

О. Ренуар: “Стремление трактовать сюжет ради его живописного тона, а не ради самого сюжета...”^{iv}

Ж. Кларети: “Госп. Мане принадлежит к тем, кто считает, что в живописи можно и должно удовлетворяться “впечатлением”.”^v

Дж. Ревальд: “... манера суммарно обозначать детали, создавать формы не при помощи линий, но противопоставлением цветов”.^{vi}

Критики начала XX века так и воспринимали Сергеева-Ценского, как своеобразного импрессиониста в литературе, отмечая “смелое импрессионистское движение в погоне за новым отпечатком впечатлений”, приближение к “голому переживанию” в отличие от строгих “логических форм”.^{vii}

Для самого Сергеева-Ценского родство поэзии и живописи, слова и музыки не вызывало сомнений. “Художник слова неизбежно должен знать и понимать все другие виды искусства”,^{viii} - 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).

Увлеченный стихией живописности, красочности, чувственной красоты и бурного движения окружающей природы, С.Н. Сергеев-Ценский в 900-е годы сознательно отдаляет себя от тенденциозности искусства, полностью отдаваясь его эмоциональной изобразительности. Полемизируя с теми, кто обвинял его в отходе от реализма, он писал Миролюбову: “Непонятно, какие это я должен надежды оправдывать? Ждут, когда я начну эпатировать буржуев? - Никогда не дождутся. Совсем не вижу в жизни, кого и зачем нужно обличать”.^{ix} Сравним с ранее приведенным высказыванием О. Ренуара /“сюжет ради его живописного тона, а не ради самого сюжета...”/.

Не случайно в 1909 году Ценский входит в редакционный совет журнала “Лебедь”, близкого ему по взглядам на задачи художественного творчества. Утверждая самодовлеющее значение искусства, писатель заботился о “правильной передаче своих ощущений”. И своеобразии своего творчества видел в том, что он “сформировался как художник-красочник, пейзажист”.

Эту особенность творческой манеры писателя отметил В. Кранихфельд: “Безудержный в своих исканиях новых красок, новых линий и форм, Сергеев-Ценский ... сумел добиться поразительных результатов. В пейзажной живописи среди современных наших беллетристов у него нет соперников”.^x

Критик увидел в пейзажах Сергеева-Ценского “богатую своеобразную жизнь красок”, “изумительную чуткость к краскам, к их таинственным впечатлениям и переходам”, стихию света, где каждое “красочное пятно” живет “особой, цельной и завершенной жизнью”.

Знаменательно, что и задачи содержательного плана, конфликт произведения оформились в творческом воображении Сергеева-Ценского в виде цветовых образов-символов. В письме А.Г. Горнфельду (1914 г.) он утверждал, что в повести “Движения” не ставил перед собой задач 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)”.^{xi} Именно эти цветовые образы-символы и дали возможность прозаику выразить основную мысль произведения: “бессмысленность всей направленности ... весьма недюжинной энергии” героя (“Слово к молодым”).

Ярко и своеобразно “живопись словом” нашла воплощение в одном из ранних произведений С.Н. Сергеева-Ценского - этюде “Береговое” (1907), навеянном впечатлениями от встречи писателя с Восточным берегом Крыма, гегуэзской крепостью в Судаке, первозданной суровой красотой Киммерии.

“Береговое” представляет собой попытку автора передать ощущения, чувства двух людей - мужчины и женщины - через состояние природы. Люди отъединены от мира, обособлены, одиноки. Внимание автора сосредоточено на воспроизведении не поддающихся логическому объяснению переживаний.

Не вызывает сомнений близость мировосприятия писателя этого периода к философии экзистенциализма, основной тезис которой заключен в неприменимости научного, логического метода в самопознании человека. По утверждению С. Кьеркегора, предметное бытие выражает собой “неподлинное существование” человека, который от созерцательно-чувственного способа бытия, детерминированного внешними факторами среды, переходит к “самому себе”, единственному и неповторимому. Основное онтологическое определение экзистенции, данное Кьеркегором как “бытие-между”, раскрывает промежуточный характер человеческой реальности, ее несамостоятельность, зависимость от чего-то иного, что уже не есть человек. Искусство рассматривается не как художественное отражение мира, а как воплощение “духовной личностной ситуации”.

Двое в этюде Сергеева-Ценского “Береговое” ощущают окружающий мир как жесткость, как пустоту, в которую бросил ее “тот, предвечный, и она округлилась и понеслась в ритмическом танце”, выражая его тоску.^{xii} Люди не видят цели своего существования, и это находит поразительно своеобразное воплощение в их портретных характеристиках, принципы создания которых сближают уровень образного мышления Ценского с авангардистскими направлениями в живописи XX века.

Один из сторонников сюрреализма, английский искусствовед Герберт Рид писал: “Реальность является фактической субъективностью, и это означает, что индивид не имеет иного выбора, как конструировать свою собственную реальность, как бы это ни казалось произвольным и даже абсурдным”.^{xiii}

Стремясь воспроизвести эту “субъективную реальность”, Сергеев-Ценский обращается к образам природы, используя в развернутых сравнениях для описания лиц своих героев пейзажные зарисовки. Вот лицо мужчины: оно “как лесная опушка, на которой уже просторно, когда выходишь из лесу, уже небо, много неба, и поле в десяти шагах, и солнце, и можно идти зажмурясь, ноги сами будут отрезать шаг за шагом. Куда? - уже все равно, куда, только бы не цеплялись отовсюду сучья”. (214)

Не менее своеобразна портретно-психологическая характеристика женщины. Ее лицо вызывает у автора ассоциацию с лесной тропинкой, “с которой только что свернули, а она упрямо пошла куда-то дальше, в темноту, в чашу, узенькая и острая, запутанная, гибкая, то оборвется, то начнется опять...” (214)

Зыбкость окружающего мира, бесперспективность пути человека в нем (идти “все равно куда” и т.п.), невозможность достичь идеала – вот ощущение этих людей: “Вечно желать того, чего нет, и бросать, что есть, – вот что такое человек”, – говорит мужчина. (186)

Характерное для экзистенциализма феноменологическое описание ситуаций духовного кризиса, в которых у человека появляется ощущение неправильности, бессмысленности своего бытия, находит воплощение в художественной реальности “Берегового”.

Сам Сергеев-Ценский объяснял, что он “ушел из условной реальности в область красок ... Из привычных, точных понятий в область сравнений, сближений, намеков”.^{xiv} По словам писателя, он “впитал в себя груды красок и солнца, выложил их сырьем на холсты...”^{xv} И красок так много, символика их временами так зловеща (“издыхает солнце, исходит кровью, – а у солнца лиловая кровь”, “у всего испуганный вид”), что людей пугает “страшная смена красок”.

Природа перестает быть фоном, она участвует в происходящем, через ее состояние люди пытаются постичь себя, но только усугубляется их тревожное настроение, ощущение страдания, неприятия мира и друг друга. “Это ведь страшно, – говорит он, – так много красок!” (190).

Цвет, живописный пространственный образ становятся ведущими художественными средствами в характеристике личности, причем изобразительные детали и мотивы совершенно конкретны, визуально достоверны (“тонкие пальцы”, “заросшая кустами калитка в вечернем саду”), как достоверны звуки (“звякал ключ о замок”), запахи (“вишнями пахло”), но, объединенные автором, они создают некую ирреальную субстанцию. Так рождаются, ка-

залось бы, несоединимые сочетания: “глухой, серый смех”, который проходил извивами по ее телу и “лучился из тонких пальцев”; и тело, которое было “какой-то шелестящий, притаившийся смех, и лицо - “как заросшая кустами калитка в вечернем саду, которую запирали сейчас изнутри, еще не заперли, еще звякал ключ о замок, и вишнями пахло”. (189)

Свет и цвет, соединенные с реальными деталями предметов и явлений в непривычные, непредсказуемые сочетания, рожают ощущение иллюзорности происходящего. Например, у женщины “цветная душа”, “полнозвучная и немая” (195, 196), воздух звенел “серебряно-синим, таким тонким, что его слышало только тело, темное, вечно спрятанное, более мудрое, чем мудрость”. (215)

И эта перенасыщенная красками стихия воспринимается людьми как “безжалостная красота”, “темная, лукавая”, “усталая”, – образ, не уместяющийся в рамки житейского правдоподобия, знаменующий сдвиг жизненной достоверности, построенный на ассоциативных, как бы необязательных, непреднамеренных связях.

Знаменателен диалог между мужчиной и женщиной о красоте. Она утверждает, что “мир идет к красоте”, “имеет смысл то, что красиво”. Но он делает иной вывод: “Наскучит красота ... Если бы все кругом красота - как бы истосковалась душа по безобразию!” (186)

Особое видение и мироощущение, частично предвосхитившее литературу “потока сознания”, позволило строить художественный образ на зыбких, недосказанных, туманных намеках, за которыми скрыта игра бессознательных стихий в жизни человека.

Писатель стремится обуздать стихийную игру природных сил, подчинить их себе, он обращает их в знак другой реальности, созданной его воображением. Художник слова как бы проникает в тайну бергсоновского “элан виталь” (elan vital) – жизненного устремления, которое, согласно учению А. Бергсона, представляет собой “поток сознания”, пронизывающий неживую материю, пробуждающий живые существа и определяющий ход их развития.

Как было сказано ранее, пейзаж живет в “Береговом” своей особой, неповторимой жизнью: “плывут в пустоту горы”, “хохочет море внизу”, волны, как старые седенькие богомолки, упорно идут к берегу одна за другой, кричит “ветер ретиво...” и т.п.

Все исполнено стихийной мощи, энергии, пронизано движением. Противопоставления, контрасты направлений наполняют пейзаж скрытой динамикой, напряженной драматической жизнью. Представление о пространственной грандиозности природы (“Огромное просочилось сквозь стены белой дачи...”, “Горы были перед нею прямо, и справа и слева. Стояли, как огромные рыцари “в высоких шлемах, стерегущие все проходы” и др.) сочетается с ощущением изменчивости окружающего мира, особым чувством временного потока, стирающего устойчивые грани действительности (“Крепость выплыла из своей скалы...”, “Горы двигались. Теперь уже простым и возможным казалось, что горы плыли в море...”, “Лучи пробивались медленно, слоями, шутя сдергивали, что набросила ночь, обнажали море вплоть до горизонта...” и др.)

Краски и звуки слились воедино, воссоздавая этот всеобъемлющий образ бытия, где море – живое, разное в различные периоды дня, рождающее многообразные впечатления и ассоциации.

В соответствии с поэтикой импрессионизма, Сергеев-Ценский стремится передать картины природы в отрывочных, мгновенно фиксирующих каждое впечатление штрихах, что сообщает своеобразие его стилю: необычайную яркость и свежесть, объемность и динамику. Писатель так определил особенность своей образной манеры: “...люблю я эквилибристику настроений, зарево метафор, скачку через препятствия обыденщины. Простоты не выношу. Не вижу я простоты в жизни...”^{xvi}

Действительно, мир в описании Сергеева-Ценского сложен, изменчив; он постоянно обретает новое лицо в зависимости от различных периодов дня и ночи, состояния неба, освещения. Таковы горы; в разное время они вызывают у писателя необычные ассоциации.

На рассвете, когда “утро прорвало узкую “длинную щель между морем и небом” и растеряло “иссиня-черные” ночные облака, “горы тоже проступили едва, точно и их потеряло

небо”. Ряд эпитетов, как точных мазков кисти, создает зримый, объемный, осязаемый образ: горы “густые, мутные, как облака, сырые”, напоенные влагой ночи, еще “мягкие, не обведенные кованой чертой...” (211)

Иной облик принимают горы, иные ассоциации вызывают, когда восходит солнце. Писатель употребляет живописные термины для воссоздания картины наступающего дня, когда “ударила вдруг небрежно, как кисть взяла, голубая, яркая кривая полоса с узким перехватом и рваными краями”. (188) И меняются горы. Они “придвинулись, стали резки и четки”. “Горы стали синеть сквозной синевою, точно были все из ломкого весеннего льда, прибитого огромным ледоходом, или в каком-то одном сплошном, льющемся вниз сияньи”. (194) Меняется освещение, и скаты гор становятся “нежно-лиловые, точно пух вырос на них за эти часы”. (194) Но приближается вечер, и на голых скатах появляются “четкие тени фиолетового цвета, где-то жили они в трещинах, - теперь выползли”. (188) И когда опускалась ночь, казалось, “что горы плыли в море, как большие ночные суда, и море билось в их борта мягким телом...” (210)

Как художник-живописец, писатель видит мир в цветовых пятнах, красочных эффектах, что придает его пейзажам эмоциональную полноту, зримую конкретность. Он не только видит тончайшие оттенки и цветовые переходы, но и лепит сложный живописный рельеф, густо, мазками накладывая краску, создавая картины моря, неба, гор и обрывов, кустов и трав на скатах, крепостных стен и башен.

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...”^{xvii}

Светлым силуэтом выделяется на фоне моря дача – “белое плотное пятно на голубом” (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”. (187) Небо и море пронизаны светом. Героиня говорит: “Может быть, свету здесь слишком много?”. (190)

Этот мир полон дыхания жизни, он предельно выразителен: то светел и красив, то настораживающе сдержан, но всегда изменчив. Писателю удается передать не застывшие картины, а тонкие нюансы изменений цвета и света, линий и пятен: “На небе с моря, все пронизанное светом, все тканное из тумана, повисло отлетевшее крыло ночи...”. (180); “После заката солнца, когда ярко загоралось и быстро серело небо справа, облака стали сырые, вязкие, похожие на грязно-розовые дешевые цветы в некрасивых, линюче синих вазах”. (197); “Видно было, как сразу обдало волны серебристой пылью, как они растрепались...” (196); “Море было как расплавленный и уже остывающий свинец. Такое же тяжелое и мутное на вид...”. (198) “Разноцветьем” русского языка можно назвать эту прозу Сергеева-Ценского. Она буквально переливается множеством цветов, и каждая деталь кажется подлинной живописной драгоценностью, живет в мерцании и тончайших переходах. Ярко всплывают в небе “огненные кудри”, “янтарятся глинистые обрывы”, надвигается “матово-зеленое” море, видны “розовые и синие” горы в лучах утреннего солнца, кажется, они поплывут по “сквозному молочно-белому”. Днем горы застыли в “синих грезах”, они струятся в “солнечной пыли”, “сизые и мягкие”, а море “вспыхнуло и горит внизу, огромное, голубое”.

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”. (216)

Море представляется застывшими звуками, которые реяли где-то вверху, а теперь упали вниз и “слились в беспокойную музыку красок”. (180) 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”. (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”. (195) И к вечеру, может быть, будет плакать и “бросать в берега горы из белых слез...”. (180)

Даже второстепенные детали приобретают необычайную многозначительность, вплетаясь в образ, поражающий гармонией ритмов и цветовых пятен, живописной трактовкой форм.

Природа утрачивает элегическую камерность облика; от картины к картине нарастает ритм движения и эпической мощи: горы высятся рядом с солнцем, которое целует их; море вспыхивает “огромное, голубое”, расплываясь до горизонта. Потоки красок заливают этот мир, где море “распахнулось ... навстречу горам и горы навстречу морю”, и каждый миг что-то меняется в них.

Все это – торжественный хорал, воплощающий в художественном образе могучий творческий импульс, внушающий людям веру в то, что придет взаимопонимание и они пойдут “по земле рядом, двое разных...”

Вывод автора звучит, как финал музыкального произведения, где борьба двух тем разрешается стройным заключительным аккордом: “И от гор, и от моря, и от неба над ними пахло Богом творящим” (216).

Закон “всеобщей аналогии” искусств, взаимосвязь художественного слова, цвета, звука находят свое яркое воплощение в одном из самых глубоких и совершенных произведений Сергеева-Ценского 10-х годов XX века – поэме в прозе “Печаль полей”.

Анализ архитектоники приводит к мысли о сопоставлении композиции “Печали полей” с построением музыкального произведения, в котором сплетаются и расплетаются различные темы, но побеждает одна, главная. Эта особенность мастера была отмечена еще его современниками. К. Чуковский в 1914 году писал: “Слишком музыкален талант Сергеева-Ценского, в каждом его произведении есть один основной лейтмотив, и вся суть всегда в развитии, в росте, в усилении этого лейтмотива, покуда он не станет громче всех других звуков и не покроет, не заглушит их все”.^{xviii}

По словам Г. Степанова, Сергеев-Ценский умел так ударить смычком по струнам, что в каждой мелодии звучало “журчание живой воды”.^{xix}

Уже название произведения обращает нас к поэтике импрессионизма. Писатель и здесь стремится раскрыть состояние души своих героев через пейзаж, настроение которого созвучно чувствам людей: “Грустят весенние зори, грустят покосы, грустят, наливаясь хлеба”. Поля наделены человеческими чувствами, они способны думать и мечтать, страдать и молить: “...о нерожденном тоскуют поля”, “жалуются глухим горизонтам”, “у осенних туч, как милости, просят поля закутать их с головы до ног снегом, чтобы не видеть смеющегося над ними неба”.

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 собрать по перу заметить, что он пишет не пером, а кистью, не чернилами, а красками, и его произведения напоминают больше палитру художника.^{xx}

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.

Эта обостренная чувствительность к цвету нередко воспринималась критиками как декадентство. Именно так оценили они описание зимнего вечера в рассказе “Маска” (1905 г.): “Из освещенной висячей лампой комнаты он смотрел в окно и видел, как медленно падали “черные, как хлопья сажи, снежинки”. Критику, утверждал Сергеев-Ценский, недоставало наблюдательности: если бы он внимательно посмотрел из освещенной комнаты на падающий снег, то увидел бы подобную картину.

Аналогичный случай произошел с “Печалью полей”. Описание заката: “Опускалось солнце, и трава вдоль дороги стала оранжево-красной, а белые гуси в ней синие, точно окунуло их в жидкую синьку”, – возмутило писателя С. Юшкевича. Бросив чтение, он с приятелем-художником отправился за город (это было в Одессе). Был вечер, садилось солнце. Писатель и художник вдруг с удивлением увидели, что пейзаж в точности соответствует красочной палитре Сергеева-Ценского.

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 ...”^{xxi}

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 тених – просто зеленым”.^{xxii}

Особую роль в пейзажной живописи Сергеева-Ценского играет эпитет. Он отличается свежестью, яркостью, необычностью и неожиданностью, что позволяет тонко и вместе с тем смело смешивать краски на прозаической палитре: розовое, палевое, голубое, осеребренное, белесо голубеющее, насквозь прохваченное солнцем и т.п.

Эпитет помогает передать яркое впечатление, выделить в предмете поразившее писателя свойство, что обуславливает живописность, образность языка, характеризует индивидуальную творческую манеру С.Н. Сергеева-Ценского: “Все с головой окунулось в этот нежный настой из ушедшей ночи и непришедшего дня, густо и тепло было”; “По лиловому прошли синие влажные пятна и розовые изгибы”; “В открытые окна день входил густой и зеленый, настоенный на зелени сада”.^{xxiii}

Нередко писатель идет сложным путем: не называя цвета, он передает его ощущение через психологическое состояние, по ассоциации с восприятием человека. Таково описание вечера: “Небо после захода солнца бывает всегда испуганно легким, и тяжелеет земля”.^{xxiv}

“Испуганно легкое” небо - и побледневшее после дневной яркой лазури, и порозовевшее от испуга, предчувствуя ночи, темноты. Эпитет многогранен и глубок.

Образ полей вызывает видение детства, грусть о безвозвратно ушедшем прошлом. “Смотрю я 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!”

Увлечение живописью, в частности, импрессионизмом обогатило творческую палитру С. Н. Сергеева-Ценского, расширило рамки образной системы его произведений, научило передавать тонкие нюансы цветовых отношений, особенно в пейзажной “живописи словом”.

Образ крымской природы, воссозданный Сергеевым-Ценским, оказал влияние на его последующее творчество. Он раскрывает глубокие чувства автора, его радость общения с миром гор и волн: “Какое море здесь ... На берегу крутые, красные, потрескавшиеся пластами скалы, море изорвало их отражение в мелкие треугольные клочья. Каждая волна взяла себе клочок, окаймила его голубым, лиловым, чуть-чуть желтым переливом и качает игрово,

любовно, ласково ... Дороги почему-то розовые и бегут между пожелтевшими виноградниками куда-то очень далеко, высоко, круто, туда, где все краски гладко слизаны и потускнели нежно”^{xxv}

Используя приемы полифонии в архитектонике произведений, принципы живописной лепки образа, С.Н. Сергеев-Ценский создал прозу, в которой органически слито эмоциональное и интеллектуальное начала. Синтез художественных средств различных искусств, закон “всеобщей аналогии” реализуется в системе образов, объединенных единством замысла, художественной манеры, стиля С.Н. Сергеева-Ценского.

ⁱ Сергеев-Ценский С.Н. Радость творчества. – Симф., 1969. – С.70.

ⁱⁱ Цит. по кн.: Поспелов Г.Г. Бубновый валет. – М., 1990. – С.5.

ⁱⁱⁱ Сергеев-Ценский С.Н. Письмо В. Миролубову от 18 марта 1813 г. //Русская литература. – 1971. – №1. – С.152.

^{iv} Цит. по кн.: Ревальд Дж. История импрессионизма. – М., 1952. – С. 223.

^v Там же. – С. 81.

^{vi} Там же. – С. 223.

^{vii} Абрамович Н.Я. О художественном письме в современной беллетристике. //Образование. – СПб., 1908; Кранихфельд В. Поэт красочных пятен. //Современный мир. – 1910. – №7

^{viii} Русская литература. – 1971. – №1. – С.152.

^{ix} Там же.

^x Современный мир. – 1910. – №7. – С.118.

^{xi} ЦГАЛИ. Ф.-155. – Оп.1. Ед. хран.470.

^{xii} Сергеев-Ценский С.Н. Береговое. //Рассказы. Л., 1928. – С.210. В дальнейшем в тексте будут указываться только страницы данного издания.

^{xiii} Цит. по кн.: Рожин А. Сальвадор Дали: миф и реальность. – М.: Республика. – 1992. – С.47.

^{xiv} Ж-л “Лебедь”. – 1908. – №1. – С.33.

^{xv} Там же.

^{xvi} Русская литература. – 1971. – №1. – С.148.

^{xvii} Кранихфельд В. – С.115.

^{xviii} Чуковский К.И. Книга о современных писателях. – СПб.: Шиповник. – 1914. – С.88.

^{xix} Степанов Г. А.С. Новиков-Прибой, С.Н. Сергеев-Ценский. – Краснодар, 1963. – С.188.

^{xx} Павленко П. //Крымская палитра.// Писатель и жизнь. – М., 1955. – С.117.

^{xxi} Сергеев-Ценский С.Н. Собр. Сочинений в 12 т. – М., 1967. – Т.1. – С.536.

^{xxii} Сергеев-Ценский С.Н. О художественном мастерстве. – Симф., 1956. – С.76.

^{xxiii} Сергеев-Ценский С.Н. Собр. Соч. В 12 т. – Т.1. – С.507.

^{xxiv} Там же. – С.573, 544.

^{xxv} Сергеев-Ценский С.Н. Собр. Соч. в 10 т. – М., 1955. – Т.1. – С.429-430.