



УДК 821.161.1.09-32/4+929Короленко

ОБРАЗ НЕБА В «СИБИРСКИХ РАССКАЗАХ И ОЧЕРКАХ» В. Г. КОРОЛЕНКО

С. С. Фолимонов

Фолимонов Сергей Станиславович, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и культуры речи, Саратовская государственная юридическая академия, kruzo72on@yandex.ru

В статье рассматривается образ неба как ключевой элемент словесного пейзажа сибирского цикла рассказов и очерков В. Г. Короленко. Выявляются его основные функциональные особенности, определяющие сюжетно-композиционную целостность произведений, фольклорно-мифологические истоки компонентов образной системы пейзажных картин, художественный потенциал «небесной» символики.

Ключевые слова: Короленко, пейзаж, Сибирь, мифологема, фольклор, композиция, символика, поэтика.

The Image of the Sky in *Siberian Stories and Essays* of V. G. Korolenko

S. S. Folimonov

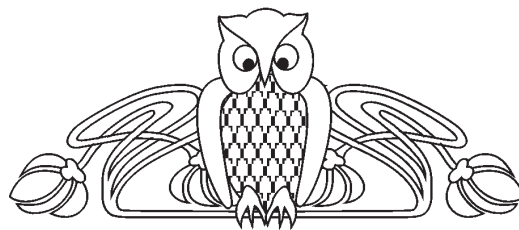
Sergey S. Folimonov, ORCID 0000-0002-6211-0083, Saratov State Law Academy, 1, Volskaya str., Saratov, 410056, Russia, kruzo72on@yandex.ru

The article considers the image of the sky as a key element of the verbal landscape of V. G. Korolenko's Siberian cycle of stories and essays. Its main functional features defining plot and compositional integrity of the works, folk-mythological origins of components of the figurative system of landscape paintings and artistic potential of 'celestial' symbols are identified.

Key words: Korolenko, landscape, Siberia, mythologem, folklore, composition, symbols, poetics.

DOI: 10.18500/1817-7115-2017-17-4-440-446

Пейзаж как объект литературного изображения в творчестве В. Г. Короленко неоднократно становился предметом изучения, но далеко не все аспекты данной проблемы освещены исследователями. Короленковедов в большей степени интересовали жанрово-композиционные особенности природоописаний (Ф. Д. Батюшков¹, Н. Г. Корниенко², Г. А. Исупова³), их генетическая близость к русской лирической поэзии (Л. С. Кулик⁴) и фольклору (М. К. Азадовский⁵), эволюция принципов изображения природы (Г. А. Бялый⁶). Были выработаны общие методологические установки, раскрывающие главные принципы Короленко-художника в этом вопросе. В частности, М. К. Азадовский увидел своеобразие позиции прозаика в русской литературе в том, «что к человеку он каждый раз подходит через природу... самые интимные человеческие переживания делаются ему



яснее, когда он воспринимает их через призму того или иного образа природы»⁷. Эту же идею развивает В. М. Логинов. «Он, как подлинный славянин, – пишет литературовед о Владимире Галактионовиче, – поэтизирует действительность с жадной красотой-справедливостью, и сознание его анимистично, как сознание многих его героев»⁸. Однако при таком общем концептуальном подходе вне поля зрения исследователей оказались важнейшие элементы природных картин, не установленные их связи с народной культурой и особенностями языкового сознания, не выявлены существенные для объективной интерпретации особенности функционирования отдельных природных образов в ткани конкретного художественного текста. В числе таких функционально значимых элементов художественного пространства у В. Г. Короленко следует назвать небо.

Образ неба в русской языковой картине мира занимает одну из ключевых позиций, являясь источником религиозных, этических, эмоциональных высказываний и оценок. Поэтому любой русскоязычный писатель или поэт в процессе осмысления и художественного моделирования действительности сталкивается с творческой задачей воспроизведения данного элемента окружающего мира, включения его в собственную эстетическую систему. На решение столь сложной задачи влияет целый ряд факторов. Среди них следует в первую очередь выделить такие, как эстетическое направление, жанр произведения, природа литературного дарования автора. Не последнюю роль играют также и вкусовые предпочтения художника, особенности его мировоззрения.

«Сибирские рассказы и очерки» выбраны в качестве материала для анализа не случайно. К 80-м гг. XIX в. В. Г. Короленко был уже сложившимся и получившим общественное признание литератором, нашедшим свою тему, узнаваемый стиль. Он успешно реализовывал себя в рамках выработанной художественной концепции, органично сочетающей средства реалистического искусства с традициями романтизма.

Тема Сибири в 80–90-е гг. XIX в. оказалась не просто общественно актуальной, она пришла на смену художественно продуктивной на протяжении полувека кавказской теме, открывая новые возможности для осмысления российской полиэтничности, вовлекая в культурный оборот фольклорно-этнографический материал малых народов Севера, выявляя новые черты в национальном облике русского человека. В связи с



этим важно выделить культурные источники, из которых В. Г. Короленко черпает материал для построения образа неба. Это фольклорно-мифологические представления, русская классическая поэзия (исследователи уже указывали на близость пейзажных зарисовок В. Г. Короленко к стихам в прозе⁹, а лирическое начало как характерная черта короленковского таланта не могло развиваться вне поэтического влияния А. С. Пушкина, Н. А. Некрасова, Ф. И. Тютчева и др.), русская реалистическая живопись (обладая талантом художника, прозаик хорошо разбирался в этом виде искусства и использовал открытия выдающихся пейзажистов в своей лаборатории).

Фольклорно-мифологические источники в творчестве В. Г. Короленко, пожалуй, самые богатые, так как писатель с детских лет воспитывался на русско-украинском фольклоре и в течение почти всей своей творческой жизни собирал и активно использовал устно-поэтические тексты. Кроме того, как носитель русской культуры, он осознанно и неосознанно в творческом акте включал в поток сознания некоторые архетипические представления, заложенные еще в славянской мифологии, а впоследствии ассимилированные устной поэзией и христианской культурой. Все эти пласты отчетливо прочитываются в пейзажных текстах сибирской прозы 1980–1990-х гг.

Маркером, позволяющим разграничивать целенаправленное и спонтанное использование фольклорно-мифологических заимствований, может служить категория образа автора (повествователя), поскольку природоописания у В. Г. Короленко передаются то от лица рассказчика-наблюдателя, как бы стоящего «над схваткой» (он близок автору и открыто выражает его точку зрения, особенности его мировидения, а в некоторых ситуациях воспринимается как альтер-эго писателя), то от лица персонажа (тогда мировосприятие моделируется в соответствии с его характером, социальным происхождением, национальным складом). В первом случае мы имеем дело с потоком авторского сознания, выражающего собственную позицию, хотя и отстраненно. Но, несмотря на то, что воля создателя текста здесь явственно зафиксирована, архетипическое выступает более свободно. Во втором случае речь идет о строгом художественном задании, реализацией которого должен стать персонаж, отличный от автора, возможно, полная ему противоположность. В таких обстоятельствах фольклорно-мифологические заимствования выступают как более осознанные, художественно обработанные факты (фрагменты) специфически осмысленных инотекстов. Безусловно, и здесь находит отражение авторское «я» и заложенные в нем архетипы, но в гораздо меньшей степени, так что их функциональная нагрузка сведена к нулю.

Мифопоэтические принципы, лежащие в основе картины мира русского человека, отчетливо обнаруживаются в пространственной организации

практически всех рассказов и очерков В. Г. Короленко о Сибири, хотя небо как конкретный, вербализованный образ присутствует не всегда. Это, очевидно, зависит от идеи произведения. Например, в рассказе «Чудная» он представлен скупой, фрагментарно, опосредованно, в виде отдельных элементов небесного пейзажа – солнца, дождя, ветра. При этом закономерность отсутствия полномасштабно репрезентированной небесной темы объясняется концепцией личности главной героини, отрешившейся от Бога и живущей вне законов христианского мира. Напротив, в рассказах о бродягах небо – один из главных пейзажных мотивов, выполняющих различные художественные задачи. Дар бродяг у Короленко Е. А. Макарова видит в том, «что они умеют носить мечту о лучшей жизни»¹⁰, другими словами, являться рыцарями мечты не в сугубо социальной (земной) ее интерпретации, а в социально-утопической. В этом смысле небо становится «душой универсума, воплощением абсолютной “духовности”»¹¹.

В последние годы в отечественном литературоведении сделаны попытки создания типологии природоописаний в художественном произведении, где предлагаются различные подходы к анализу данного явления с учетом последних достижений филологической науки. Наибольшее распространение получили типологические системы О. А. Витрук и Т. Я. Гринфельд-Зингерс. Классификация пейзажей, предлагаемая О. А. Витрук, основана на преобладании в картине природы одного или нескольких связанных между собой элементов: ландшафта, флоры, водной стихии, природных и астрономических явлений и проч.¹² Такая методика особенно продуктивна при работе с большим корпусом текстов одного эстетического направления или периода, компаративных исследований. Классификация Т. Я. Гринфельд-Зингерс использует более привычный для традиционного литературоведения сюжетно-композиционный принцип типологизации, выделяя *пейзаж-экспозицию*, *пейзаж-сквозную деталь*, *пейзаж-лейтмотив*, *пейзажи полифункциональные*¹³. Однако уникальность каждого конкретного художественного текста, необходимость учитывать специфику задач, стоящих перед автором, требуют от исследователя в каждом конкретном случае выстраивать классификационную парадигму с проекцией на анализируемый материал.

Толковый словарь фиксирует два основных значения лексемы *небо*: «все видимое над землей пространство» и «обитель бога, богов»¹⁴. При этом отмечается большое количество коннотаций, вовлекающих в орбиту представлений о данном понятии детали внешнего и внутреннего мира¹⁵. В языковом сознании В. Г. Короленко эта тенденция реализуется в полной мере. Небесный пейзаж как объект изображения у него имеет сложный синтетический характер и включает в композиционную структуру целый комплекс элементов: облака, тучи, снег, дождь, туман, небесные све-



тила (солнце, луна, звезды). Кроме того, образ неба воплощается опосредованно, через детали, культурно обусловленные бинарные оппозиции, мифологические, жанрово-стилистические коды, многогранную авторскую символику, становясь в свою очередь эффективным регулятивом, настраивающим и направляющим читательское восприятие.

Самая очевидная функция небесного пейзажа в «Сибирских рассказах и очерках» В. Г. Короленко – функция сюжетно-композиционных скреп. Для путешествующего автора, рассказчика или героя – это универсальное средство художественной коммуникации, позволяющее соткать цельное повествовательное полотно. Однако она ни в одном из произведений не проявляется самостоятельно, всякий раз обрстая софункциями, представленными в эксплицитной или имплицитной формах. Остановимся на этом подробнее.

Образ неба в произведениях сибирского цикла занимает преимущественно сильные позиции в тексте, появляясь в начале рассказа, главы, в преддверии напряженного эпизода или приостанавливая действие, служит средством создания атмосферы психологической разрядки после мощного эмоционального всплеска, а в некоторых случаях сам композиционно усиливает тот или иной фрагмент. Он включается автором в состав развернутых природных картин либо выступает как неотъемлемая, ключевая деталь сурового и величественного пейзажа Сибири.

Развернутая картина северной природы, вынесенная в самое начало повествования, как правило, играет роль экспозиции, воссоздавая художественное пространство будущего действия. Но вместе с тем неперменной ее софункцией является роль лирического зачина – одной из примет короленковского идеостила, эволюционировавшей и сохранявшейся на протяжении всей творческой жизни писателя. Лирический зачин как устойчивый прием призван органично сочетать эпическое и лирическое начала, с жанровой и композиционной точек зрения мотивировать появление в тексте самого автора, чей голос может быть отличен от голосов персонажей и повествователя. Рассмотрим эти положения на конкретных примерах.

В рассказе «Федор Бесприютный» пространной элегической картине летнего вечера автор придает статус самостоятельной главы. Пейзаж здесь полифункционален. Его доминантой, безусловно, является реализация экспозиционных задач: обрисовка хронотопических координат, знакомство читателя с главным героем и социальной средой, в которой будет происходить действие. Вербализованный образ неба появляется лишь однажды, в самом конце главы, но имплицитно присутствует в каждом значимом сегменте повествовательной ткани: направление взгляда художника («партия подымалась... на “взгорок”»¹⁶, «кучки елей и лиственниц взбегали кверху оживленной кудрявой зеленью» (176), «голова партии дотянулась

до вершины холма» (177)), передача ощущения смены времени суток посредством состояния освещенности изображаемых объектов и изменения звукового фона («вечерело», «кругом все как-то стихло, темнело, заволакивалось синевой» (176)). Наряду с доминантой в данном фрагменте выделяются две софункции: создание особого эмоционального настроения, свойственного жанру элегии, и символизация образа главного героя. Первая софункция позволяет писателю настроить читателя на размышления о неразрешимых противоречиях жизни и непостижимости, трагической сущности человеческих судеб, мотивируя, таким образом, сюжетно-композиционную схему произведения, замедленный темп повествования, сосредоточенность на внутреннем мире персонажей. Роль второй софункции – актуализация мифологемы *пути, дороги жизни* в традиционном фольклорном и христианском аспекте. Символизация достигается при помощи особого размещения фигуры персонажа в пространстве рисуемой природной картины. При этом обращают на себя внимание два момента, существенных для понимания авторского замысла. На первом этапе символизации образ героя показан в движении: «Федор Бесприютный взшел туда [на вершину холма] и, остановившись на гребне, откуда дорога падала книзу, окинул взглядом пройденный путь, и темневшую долину, и расползшуюся партию» (177). Последний же визуальный образ, завершающий главу, подчеркнута статичен: «...рисуюсь на холодевшем небе, виднелась фигура высокого сгорбленного человека» (177). Символ одинокого (бесприютного в метафизическом смысле) человека оказывается, с одной стороны, ключом к идее рассказа, с другой – катализатором ассоциативно связанных мотивов, раскрывающих предмет художественной рефлексии В. Г. Короленко в разных аспектах.

Иной принцип построения пейзажного текста в рассказе «Соколинец». Он открывается яркой лирической зарисовкой наступающей ночи, воссозданной по воображению. Вывод о том, что «короткий северный день угасал среди холодного тумана» (131), автор-повествователь делает на основании изменения уровня освещенности внутри юрты, микрокосма, символически повторяющего реальный мир, находящийся за порогом жилища. Картина небесного пейзажа как бы переносится в искусственно созданное пространство, сохраняя и даже эмоционально усиливая иллюзию за счет визуально переданного ощущения «низкого неба» (верхняя часть юрты символизирует небесный свод) и олицетворенного образа «громадного камелька», соотносимого с солнцем. Перед нами не только пейзаж-экспозиция, но и пейзаж-настроение. Причем доминирование последнего совершенно очевидно. При этом неожиданное композиционное решение писателя перенести пейзажную картину из реального пространства в архетипическое видится удачной художествен-



ной находкой: оно позволяет создать необходимые условия для работы воображения, для исповедальной беседы. Кроме того, приметы романтического стиля, осязаемые в лирическом зачине, вводят в рассказ мотив тайны, которая у В. Г. Короленко трактуется как тайна мира, вечно стоящая перед пытливым умом человека и художника.

Еще одну оригинальную художественную модель словесной картины природы, открывающей повествование, мы находим в рассказе «Последний луч». Как и в большинстве произведений сибирского цикла, главным элементом в ней писатель делает образ реки Лены, что можно считать устойчивым мотивом в рамках его поэтики (у реки даже появляется постоянный эпитет «проклятая щель»). Однако образ неба и здесь присутствует в качестве неотъемлемого компонента бинарной оппозиции «верх – низ», формирующей сюжетно-композиционный рисунок повествовательного полотна, позволяющей понять идею В. Г. Короленко.

Образ Лены насыщен мрачными красками, гиперболизирован, концентрирован в своей отрицательной энергетике. Описывая ее, автор то нагнетает краткие прилагательные, добываясь эффекта категоричности («узкая», «необыкновенно быстра», «очень угрюма» (380)), то прибегает к отрицательно окрашенному сравнению, подкрепленному метафорой и вспомогательными деталями, ассоциативно соотносящимися с устно-поэтическим пространством зла, с одной стороны, и с романтической традицией, с другой: «...это как будто гигантская трещина, по дну которой клубится темная река, обставленная угрюмыми скалами, обрывами, ущельями» (380). Создавая пейзажно-настроение, В. Г. Короленко тщательно подходит к отбору лексических средств. Каждое слово в восьми предложениях описания либо изначально, в своем словарном значении, либо контекстуально подчинено созданию атмосферы мрака и безысходности: *убогие избушки, холодная сырость, непрерывные сумерки, вялость, худосочие, безнадежная апатия жителей, унылый гул лиственниц* (380). При этом пейзаж-экспозиция завершается появлением на этом «адском» фоне образа неба как олицетворения света, жизни, надежды на лучшую долю: «Взглянув из окна кверху, я мог видеть клочки ясного неба. Значит, на всем свете зарождалось уже яркое солнечное утро» (380). Примечательно, что автор-повествователь восстанавливает в воображении целое (к нему он безотчетно стремится) по детали. Небо в самом широком смысле слова присутствует в его сознании постоянно и на правах важнейшей аксиологической категории осознанно и неосознанно включается в те или иные оппозиционные отношения. Это позволяет утверждать, что, несмотря на отсутствие вербализованного образа неба как компонента бинарной оппозиции в рассматриваемом фрагменте, он, тем не менее, присутствует, поскольку все отрицательные составляющие «низа» выстраиваются автором с установкой на мысленное сравнение их с «ясным

небом», «ярким солнечным утром». Именно такой композиционный принцип *подразумеваемого сравнения* или *скрытой параллели* позволяет сделать данный пейзаж столь выразительным и перспективным в плане дальнейшего развития повествования.

Образ неба используется В. Г. Короленко как прием *предзнаменования* грядущих событий, настраивающий восприятие читателей на нужную эмоциональную ноту. Небесные знамения – традиционные символы любой, в том числе и русской, этнокультуры, поэтому их интерпретация не вызывает затруднений у носителей языка. Они отсылают к хорошо известным, прецедентным текстам фольклора и древнерусской литературы. Вместе с тем спонтанное (не аналитическое) чтение делает этот прием действенным инструментом ориентации читательского сознания в поисках авторской интенции. Ярким образцом использования небесного предзнаменования для реализации конкретных художественных задач является появление над татарской слободкой огромного свинцового облака, похожего на чудовище (очерк «Марусина заимка»). Причудливое природное явление представлено в динамике. Причем намеренно замедленное описание, которое достигается включением в него информации об особенностях произведенного на зрителей впечатления и собственных размышлений автора-повествователя, создает эффект приостановленного времени или вневременного пространства, характерного для состояния сна или медитации. «Я очнулся точно после странного сна», – заметит повествователь в финале пейзажной сцены (352). Кроме того, следует отметить, что картина изобилует броскими деталями, в ней мастерски используются цветописы, прием контраста. Но сюжетобразующую роль играет развернутое сравнение облака с чудовищем. В нем в первую очередь и раскрывается имплицитный авторский код: «Оно было громадно и странно своим одиночеством на холодном и ясном небе. Вверху резко отграниченное, точно спина огромного животного, внизу оно спустило несколько темных отростков, которые тихо, зловеще шевелились, опускаясь все ниже, точно чудовище перебирало гигантскими щупальцами» (351). Смысл сравнения становится очевиден благодаря реакции Маруси, смотревшей на происходящее *с омертвевшим, испуганным лицом* (352). Заложенная в Степане страстная тяга к дикой воле, необузданной, первозданной свободе не понятна героине, стремящейся к тому, чтобы все было «по-людски», как у всех. Истинный трагизм сложившегося положения заключается в том, что попытки неисправимого бродяги приучить себя к оседлости, к тихим семейным радостям только истощают его силы, приводят к потере ощущения смысла жизни. На это указывают две символические детали: облако «было громадно и странно своим одиночеством на холодном и ясном небе» (351) и «облако ползло совсем низко над



землей, вздрагивая, как будто теряя силы в своем полете и готовое упасть на слободу всей своей грузной массой...» (351).

В отличие от картин природы с преобладающей экспозиционной функцией, рассматриваемая пейзажная зарисовка не занимает формально сильной позиции. Однако свойственный ей визуальный, эмоциональный и фольклорно-мифологический потенциал делает ее сюжетно-композиционной доминантой повествовательной структуры, меняя стереотипы сложившейся художественной парадигмы.

Особого внимания заслуживает картина рассвета в рассказе «Сон Макара». Она представляет собой небольшое стихотворение в прозе, введенное в повествовательную ткань в статусе целостного, законченного произведения, обладающего лирическим сюжетом и стройной композицией. Структурообразующим элементом для него служит анафора с союзом «и», стилистически отсылающая к библейским текстам. С христианской традицией связан и образ сияния, озарившего равнину (ср.: «внезапно меня озарил яркий свет с неба»¹⁷). Автору было важно показать присутствие Бога во всем происходящем, подчеркнуть победу христианского начала над языческим в душе главного героя как победу Света над Тьмой.

Вместе с тем, последовательно проведенный через весь эпизод, анафорический композиционный прием позволяет В. Г. Короленко добиться особого ритмического рисунка, доводящего эмоциональное напряжение до высшей точки, когда из глубины души забитого нуждой и бесправием чалганского крестьянина рождается ощущение красоты и гармонии сотворенного Богом мира: «И Макару казалось, что он слышит чудную песню» (122).

Картина рассвета выполняет две основные функции. Первой является ретардация. Буквально в двух шагах от конечного пункта, жилища старого Тойона, темп повествования намеренно замедляется, череда внешних событий приостанавливается, а Макара испытывает острое желание остановить время, и без того неощутимое в пространстве святочного сна. Здесь впервые появляется тема вечности, которую герой осознает как чувственно воспринимаемую реальность. Она не случайно звучит в финале этого своеобразного гимна небу: ассоциативно связанная с образами солнца, *невиданного, ослепительного света*, вечность становится символом бессмертия человеческой души, способной к очищению и преображению.

Второй функцией пейзажной картины следует считать кульминационную. Жанр святочного рассказа, как правило, имеет две кульминационные точки: внутренне преображение, душевный перелом персонажа и высшее напряжение внешней коллизии, являющейся катализатором сюжетного движения. Внешняя коллизия в «Сне Макара» достигает кульминации в сцене суда у

старого Тойона, когда Макара, получивший возможность обозреть всю прожитую им земную жизнь, потрясенный увиденным, потерял надежду (а она, по пословице, умирает последней): «Тогда в его душе стало темно, и в ней забушевала ярость, как буря в пустой степи глухой ночью. Он забыл, где он, перед чьим лицом предстоит, – забыл все, кроме своего гнева...» (129–130).

Нельзя не отметить важную композиционную роль «чудной песни» – апофеоза пейзажной лирической миниатюры. Она не только выступает высшей точкой эмоционального напряжения, но и завершает развитие важного мотива, красной нитью проведенного через весь рассказ. Этот мотив сигнализирует о постоянном незримом присутствии Бога (неба) в жизни главного героя. Символически это присутствие выражается посредством звуковых образов. Первым звуковым образом, знаменующим начало развития мотива, становится колокольный звон. В славянских католических традициях и на западе Украины и Белоруссии с ним было связано особенно много поверий и обрядов. Следовательно, В. Г. Короленко, с детства впитавший и соединивший в себе две ветви народной и духовной (католичество и христианство) культуры этих регионов, имел о них живое, непосредственное представление. Они вошли в его индивидуальную концептосферу с детских лет как часть осознанного и интуитивно используемого жизненного опыта.

В числе символических значений колокольного звона выделяют *указание на сферу небытия*¹⁸, «нечто освященное свыше и в известном смысле являющее собой присутствие этой силы»¹⁹, *лицетворение высшей истины*²⁰. Таким образом, неразрывная связь данного звукового образа с небом (на символическом уровне она выражается в том числе визуально: колокол повторяет своей формой небесный свод, каким его представляли в древности), а в некоторых случаях замещение одного другим не вызывает сомнений. Рождественский колокольный звон указывает на то, что Макара переходит из реального, земного, в сакральное время. Так автор символически и композиционно маркирует момент наступления *необъявленного сна*²¹.

На рассматриваемый нами звуковой образ обращали внимание и другие исследователи. В частности, С. М. Телегин пишет: «Через торжественный колокольный звон Бог обращается к Макару и призывает его вернуться в храм, но герой лишь удаляется от него»²². Однако, если учитывать фольклорно-мифологический аспект образа неба, трудно согласиться с этим утверждением. Рождественский колокольный звон считался в народе *благоприятным для начала многих хозяйственных работ*²³. Макара – охотник, поэтому все его помысли связаны с ремеслом, позволяющим добывать хлеб насущный. Значит, стремление поймать лисицу не может расцениваться как греховное удаление от бога, напротив, звучание



колокола служит гарантом *присутствия высшей силы, ее соучастия в деятельности человека*²⁴.

Слияние звукового образа с небесным развивается в рамках устойчивого мотива до момента первого духовного преображения героя. Причем в некоторых случаях они эксплицируются автором в одном текстовом фрагменте, дополняя и усиливая символический смысл друг друга. С особой выразительностью это проявляется в эпизодах начала фантастического сна-путешествия и смерти Макара. Пейзаж здесь композиционно выступает на правах параллельного лирического повествования и через символику передает систему ключевых кодов, важных для понимания авторского замысла. Он начинает разворачиваться как внесоциальное пространство, где перестают действовать привычные координаты и выходят на первый план яркие поэтические знаки: «Сзади несетса торжественный гул церковного колокола, а над темной чертой горизонта, на светлом небе мелькают черными силуэтами вереницы якутских всадников, в высоких, остроконечных шапках» (109).

Картина оставшегося позади Чалгана очень динамична, полна звуковых и зрительных деталей, требующих внимательного прочтения. Образ неба в ней ключевой, картинообразующий. Под ним и по его воле, под его неусыпным оком вершится удивительная история Макара. Поскольку жанр святочного рассказа предполагает наличие определенной сюжетной схемы, где главное место занимают испытания, призванные пробудить в персонаже христианские добродетели (сострадание к людям, самопожертвование, умение прощать и др.), упоминание колокола (его читатель представляет себе по торжественному гулу) должно актуализировать, в первую очередь, мысль о начале «эксперимента» над героем.

Движущей силой, обеспечивающей динамику эпизода, служит резкий контраст черного (темного) и белого (светлого): «Между тем луна опустилась, а вверху, в самом зените, стало белесоватое облачко и засияло переливчатым фосфорическим блеском. Потом оно как будто разорвалось, растянулось, прыснуло, и от него быстро потянулись в разные стороны полосы разноцветных огней, между тем как полукруглое темное облачко на севере еще более потемнело. Оно стало черно, чернее тайги, к которой приближался Макар» (109–110). Двойной символический смысл этих пейзажных деталей очевиден. Во-первых, перед В. Г. Короленко стояла художественная задача создать фантастическую атмосферу, необходимую для реализации святочной истории. Во-вторых, крохотный символический пейзажный сюжет, разыгранный в трех предложениях, исподволь подготавливает читателя к той борьбе добра и зла, что развернется в душе героя на протяжении рассказываемой истории. Белое и темное облачко – олицетворение святого и греховного. Полукруглое темное облачко изображается на

периферии пейзажа, в то время как белое, сияющее, излучающее свет – в самом центре. Оно и есть надежда на спасение заблудшей души. Неясный, фосфорический свет северного сияния (это начало развития данного мотива, поэтому символический пласт в нем пока только намечен) естественным образом создает атмосферу тайны, столь необходимую для избранного писателем жанра. Кроме того, это маркеры *необъявленного сна*: «Потемнело. Белесоватое облачко чуть-чуть виднелось в зените. Оно как будто тихо таяло, и от него, как-то устало и томно, лились еще замиравшие лучи сияния» (112). Таким образом, небесный пейзаж выполняет важнейшую композиционную функцию – служит объединяющим началом для двух художественных пространств: реального и ирреального. Белесоватое облачко в зените (для писателя важно его месторасположение!) вновь возникает в эпизоде, где Алешка срывает шапку с головы Макара. Постепенное истаивание света, излучаемого облачком, символизирует погружение героя во тьму духовную. Житейские интересы, овладевшая им корысть, зацикленность на нехитрых желаниях плоти – все это отдаляет Макара от неба, воплощающего «обитель бога»²⁵. Очевидно, что кладбище поваленных деревьев, картину которого высвечивало сияние небесное, олицетворяет само состояние души Макара – холодное, мертвое поле. В сцене суда старый Тойон завершит развитие этого образа смерти и запустения, используя традиционные фольклорные символы: «А сердце твое поросло бурьяном, и тернием, и горькой полынью» (129).

Ярким завершение первой части Макарова сна являются символические обстоятельства его смерти: «Последние переливы сияния слабо мерцали и тянулись по небу, заглядывая к Макару сквозь вершины тайги. Последние отголоски колокола доносились с далекого Чалгана.

Сияние полыхнуло и погасло. Звон стих.

И Макар умер» (113–114).

Использование приема парцелляции, усиливающее интонационный рисунок и создающее иллюзию стихотворной речи, даже визуально подчеркивает завершение важного этапа повествования. Образы-двойники при этом перестают функционировать одновременно, подобно музыкальному произведению с двумя самостоятельными партиями, развивающимися параллельно и заканчивающимися одномоментно, словно слившись в унисон.

Как видим, образ неба играет одну из ключевых функций в сюжетно-композиционной и жанрово-стилистической структуре «Сибирских рассказов и очерков» В. Г. Короленко, позволяет с высокой степенью художественности реализовать многогранную авторскую символику, направлять читательское восприятие в нужное писателю русло. Перечисленные особенности небесного пейзажа получили дальнейшее развитие в очерковой прозе периода рубежа XIX–XX вв., где



прием параллельного лирического повествования, растворенного в картинах многообразной русской природы, достигает подлинного мастерства.

Примечания

- ¹ См.: Батюшков Ф. Короленко как человек и писатель. М., 1922.
- ² См.: Корниенко Н. Черты романтического метода в «Сибирских рассказах» В. Г. Короленко // В. Г. Короленко и русская литература : межвуз. сб. науч. тр. Пермь, 1987. С. 38–48.
- ³ См.: Исупова Г. В. Г. Короленко // Русский романтизм : учеб. пособие / под ред. Н. А. Гуляева. М., 1974. С. 311–320.
- ⁴ См.: Кулик Л. Сибирские рассказы В. Г. Короленко. Киев, 1961. С. 52.
- ⁵ См.: Азадовский М. История русской фольклористики : в 2 т. Т. 2. М., 1963. С. 258–259.
- ⁶ См.: Бялый Г. Русский реализм от Тургенева к Чехову. Л., 1990.
- ⁷ Азадовский М. Статьи о литературе и фольклоре. М. ; Л., 1960. С. 524.
- ⁸ Логинов В. О Короленко и литературе. М., 1994. С. 17.
- ⁹ См.: Кулик Л. Указ. соч. С. 56.
- ¹⁰ Макарова Е. Типология героя и «светоцветовое» видение мира в «Сибирских рассказах и очерках» В. Г. Короленко // Вестн. ТГУ. 2007. № 294. С. 38.
- ¹¹ Мифы народов мира : Энциклопедия : в 2 т. Т. 1. / гл. ред. С. Токарев. М., 1987. С. 207.
- ¹² См.: Витрук О. Пейзаж как текстовое явление (на материале произведений англоязычных писателей XX–начала XXI вв.) : дис. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д, 2011. С. 104.
- ¹³ См.: Гринфельд-Зингурс Т. Природа в художественном мире М. М. Пришвина. Саратов, 1989.
- ¹⁴ Ожегов С. Словарь русского языка / под ред. Н. Шведовой. 21-е изд., перераб. и доп. М., 1989. С. 399.
- ¹⁵ См.: Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. Т. 2. И–О. СПб., 1881. С. 517–518.
- ¹⁶ Короленко В. Собр. соч. : в 10 т. Т. 1. М., 1953. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страницы в скобках.
- ¹⁷ Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета в современном русском переводе / под ред. М. П. Кулакова и М. М. Кулакова. М., 2015. Деяния. 22: 6. С. 1632.
- ¹⁸ Славянская мифология. Энциклопедический словарь / науч. ред. В. Петрухин, Т. Агапкина [и др.]. М., 1995. С. 225.
- ¹⁹ Там же. С. 226.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Петрова М. Короленко : «Высота примиряющей мысли». М., 2003. С. 75.
- ²² Телегин С. Мифореставрация рассказа В. Г. Короленко «Сон Макара» // *Philologos*. 2009. № 3–4. С. 77.
- ²³ Славянская мифология. Энциклопедический словарь. С. 226.
- ²⁴ Там же.
- ²⁵ См.: Кривалева О. Концепты «небо» и «земля» в русской и немецкой языковых картинах мира : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Уфа, 2008. С. 11.

Образец для цитирования:

Фолимонов С. С. Образ неба в «Сибирских рассказах и очерках» В. Г. Короленко // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2017. Т. 17, вып. 4. С. 440–446. DOI: 10.18500/1817-7115-2017-17-4-440-446.

Cite this article as:

Folimonov S. S. The Image of the Sky in *Siberian Stories and Essays* of V. G. Korolenko. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, 2017, vol. 17, iss. 4, pp. 440–446 (in Russian). DOI: 10.18500/1817-7115-2017-17-4-440-446.