

О. Н. Вечерок

***Жанрово-стилевое своеобразие
художественной прозы
В. Г. Короленко***

Монография

Полтава – 2014

ББК 83.3(2Р)5
УДК 821.161.1.09
К68

**К68 Вечерок О.Н. Жанрово-стилевое своеобразие художественной прозы
В. Г. Короленко / О. Н. Вечерок. – Полтава: ПолтНТУ, 2014. – 142 с.**

ISBN 978-966-616-122-5

В монографии осуществлен комплексный анализ жанровой системы художественной прозы В. Г. Короленко, разработана типология жанров очерка, рассказа и повести с учетом как формальных, так и содержательных компонентов. Определена функциональная роль ведущих мотивов, отмечены характерные особенности композиционного построения произведений, а также специфика жанровой природы очерков, рассказов и повестей прозаика.

В стиливой манере писателя отмечено влияние традиций классической литературы (произведений Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского) и современников В. Г. Короленко – В. М. Гаршина, Г. Н. Успенского. Специфической особенностью стиливой системы В. Г. Короленко является синтез различных стилей и стиливых тенденций – реализма, неоромантизма, импрессионизма и др.

Ведущей концепцией исследования является понятие жанрового и стиливого синтеза как основного принципа поэтики В. Г. Короленко, который находит выражение на всех уровнях его художественной системы.

*Рекомендовано к печати Ученым советом Полтавского национального технического университета имени Юрия Кондратюка
(протокол № 16 от 02.07.2014 г.)*

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор

Мацапура В.И.

*(Полтавский национальный педагогический университет им. В. Г. Короленко, профессор
кафедры зарубежной литературы)*

ведущий научный сотрудник

Ольховская Л.В.

(Полтавский литературно-мемориальный музей В. Г. Короленко)

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3(2Р)5

ISBN 978-966-616-122-5

© Полтавский национальный технический университет имени Юрия Кондратюка

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Глава 1.	
ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА В. Г. КОРОЛЕНКО И ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ЖАНРА И СТИЛЯ В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ	
1.1. Историография творчества В. Г. Короленко	7
1.2. Проблемы изучения категорий жанра и стиля (методологические аспекты исследования)	19
Глава 2.	
ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ В. Г. КОРОЛЕНКО	
2.1. Система ведущих мотивов и их жанрообразующая роль	38
2.2. Сюжетно-композиционная структура произведений В. Г. Короленко	63
2.3. Типология жанров и специфика жанровой природы произведений писателя	69
Глава 3.	
ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ В. Г. КОРОЛЕНКО	
3.1. Синтез реалистических и неоромантических тенденций в образной структуре произведений В. Г. Короленко	93
3.2. Влияние импрессионизма на формирование творческой манеры В. Г. Короленко	101
3.3. Стилиевые доминанты и приёмы	105
3.4. Функциональная роль лексико-синтаксических средств в произведениях В. Г. Короленко	114
ВЫВОДЫ	122
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	128

Введение

В последние годы в литературоведении актуализировалось внимание к кризисным, переходным эпохам развития литературы, в частности, к литературному процессу конца XIX – начала XX веков. Данный культурно-исторический период не случайно называют кризисным. Для него характерна кардинальная ломка мировоззренческих устоев, переориентация на новое мышление, мировидение и мировосприятие, что, в свою очередь, обусловило поиск новых средств изображения действительности. Значительный исследовательский интерес вызывает динамика жанрового мышления в литературе рубежа XIX – XX веков. В этот период в жанровой системе художественной прозы происходит размывание жанровых границ, трансформация традиционных жанров, их взаимовлияние и, как следствие, возникают качественно новые, полижанровые формы. Стилиевые каноны также подверглись существенным изменениям. В музыке, живописи, архитектуре данного периода наблюдается так называемый эклектизм – смешение различных стилей. В литературе это явление нашло выражение в синтезе различных стилиевых направлений, в частности, реализма, романтизма и разного рода модернистских течений.

В творчестве Владимира Галактионовича Короленко, чья писательская деятельность относится к рассматриваемому периоду, нашли своеобразное преломление процессы, характерные для литературы рубежа веков. Наряду с другими писателями-современниками (А. П. Чеховым, И. А. Буниним, А. И. Куприным, Г. Н. Успенским, В. М. Гаршиным), Короленко внёс значительный вклад в преобразование жанрово-стилевой системы художественной литературы, соединив лучшие достижения классики с новыми веяниями.

Открытием Короленко в русской литературе прежде всего стал новый тип героя – сильной, волевой личности, сформировавшийся под влиянием неоромантических тенденций. Его «нетрадиционные» герои сразу же привлекли внимание критиков к творчеству молодого прозаика. Для последующего периода творчества В. Г. Короленко характерны смелые эксперименты с формой, а именно: модернизация традиционных эпических жанров, синтез элементов различных стилиевых систем, сочетание беллетристики и публицистики, использование фольклорных и литературных традиций. Его новаторские поиски, ориентированные на широкую читательскую аудиторию (сам автор неоднократно акцентировал внимание на этом), представляют огромный интерес и с литературоведческой точки зрения.

Ещё при жизни писателя его произведения привлекали внимание критиков. О нём писали Д. С. Мережковский, Ф. Д. Батюшков, Максим Горький и другие современники. Мережковский одним из первых определил характерные особенности, свойственные художественной

манере Короленко, которые выделили его из ряда беллетристов того времени, – бодрость духа, ясное, здоровое мирозерцание. «...Лучшие его произведения ворвались в современную русскую беллетристику так же отраднo и неожиданно, как свежий ветер из открытого окна в тяжёлую атмосферу лазарета», – писал критик [148, с. 59].

Наиболее фундаментальным исследованием творчества В. Г. Короленко советского периода является монография Г. А. Бялого «В. Г. Короленко» (1983). Однако в данной работе ощутим социологический подход к наследию писателя, обусловленный влиянием коммунистической идеологии. Художественная проза В. Г. Короленко нуждается сегодня в новых подходах к её изучению, а также в интерпретациях, свободных от идеологических акцентов.

Большинство литературоведов, рассматривавших жизненный и творческий путь В. Г. Короленко, преимущественно сосредотачивали внимание на его гражданской позиции и общественной деятельности. Подробный анализ особенностей поэтики писателя, в частности, специфики жанра и стиля его произведений, встречается в исследовательских работах довольно редко. Такая ситуация имеет свои причины. В. Г. Короленко был яркой и многогранной личностью, заметной фигурой в литературной и общественной жизни России конца XIX – начала XX веков, современники называли его «совестью эпохи», поэтому неудивительно, что на протяжении длительного времени исследователей в первую очередь интересовала его гражданская позиция. Об этом свидетельствуют работы Б. В. Аверина, Г. А. Бялого, А. Б. Дермана, П. И. Негретова, Н. К. Пиксанова [1; 35; 74; 158; 164]. Интерес к гражданской позиции Короленко значительно усилился после публикации его писем к А. В. Луначарскому, впервые вышедших в печати на родине в 1988 году в журнале «Новый мир». В них он выступает как правозащитник, обвиняя большевиков в неоправданном терроре, грабежах, беззаконии. И хотя диалог с властью не состоялся (письма остались без ответа), немалая заслуга писателя в том, что в Полтаве, где он жил в этот период, террор был не таким массовым, как в других городах.

Однако исследовательский интерес вызывают не только личностные качества прозаика, но и своеобразие его художественного мышления, особенности творческой манеры, разнообразие используемых им жанровых форм. Специфика индивидуально-авторской поэтики В. Г. Короленко обусловлена оригинальностью его эстетической концепции, мощными ресурсами гуманистических идей, воплощённых в его произведениях. В творчестве писателя нашли оригинальное выражение как традиционные, так и новаторские приёмы и способы изображения действительности.

К наиболее системным исследованиям его литературного наследия следует отнести диссертационные работы Н. Э. Бакирова «Основные принципы поэтики Короленко» (1979) [10], П. Э. Лиона «Литературная

позиция Короленко» (1997) [132], а также монографию А. В. Труханенко «Основы поэтики В.Г. Короленко» (2006) [199].

В настоящее время назрела необходимость в новых подходах к оценке места и роли писателя в литературном процессе рубежа веков. Ещё в дореволюционный период в литературоведении укоренилось мнение о том, что В. Г. Короленко – продолжатель традиций классического реализма. Новаторские поиски писателя, его эксперименты в области жанровых форм и стилевых тенденций нового времени не были по достоинству оценены современниками. Некоторые критики, в частности Д. С. Мережковский, упрекали В. Г. Короленко в сентиментальности и подражательности. В литературоведении советского периода «нетрадиционные» с точки зрения устоявшихся представлений произведения писателя редко привлекали внимание исследователей.

В данном исследовании предпринята попытка переосмысления и уточнения жанровой природы как отдельных произведений Короленко, так и жанровой системы его художественной прозы в целом, а также анализа стиливой манеры писателя в контексте литературного процесса рубежа XIX –XX веков. Это позволит должным образом оценить место и роль творческого наследия В. Г. Короленко в русской литературе, в частности, его вклад в дальнейшее развитие жанрово-стилевой системы художественной прозы.

Глава 1.

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА В. Г. КОРОЛЕНКО И ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ЖАНРА И СТИЛЯ В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

1.1. Историография творчества В. Г. Короленко

В современном короленковедении практически отсутствуют фундаментальные исследовательские работы, в которых творчество писателя было бы освещено максимально полно. Большинство монографий, посвящённых Короленко, имеют преимущественно биографический характер, представляя собой очерки его жизни и творчества [1; 35; 74; 158; 164]. И лишь немногие из исследователей касаются вопросов поэтики произведений писателя [10; 16; 36; 132; 148; 199].

Одним из первых на творчество молодого прозаика обратил внимание Д. С. Мережковский. В статье «Рассказы Вл. Короленко», вышедшей в 1889 году, он очертил круг проблем, к которым впоследствии будут обращаться и другие исследователи. Это проблема традиций и новаторства, в частности – изображение народных характеров, типов «униженных и оскорблённых», а также стилевое своеобразие короленковской прозы. Однако объектом для критических наблюдений Мережковского послужили лишь отдельные произведения Короленко: сибирские очерки и рассказы о бродягах, сказка «Сон Макара», легенда «Лес шумит», повести «В дурном обществе», «Слепой музыкант» и «С двух сторон».

Примечательно, что Мережковский рассматривает произведения писателя в контексте литературной и общественно-политической ситуации конца XIX века, проводя параллели между творчеством Короленко и его современников – А. П. Чехова, В. М. Гаршина, Г. Н. Успенского, Л. Н. Толстого. В отличие от Успенского, которого критик упрекает в излишней публицистичности, Короленко, по его мнению, выступает в своих произведениях прежде всего как художник, несмотря на свойственную ему тенденциозность. В доказательство этой мысли он приводит отрывки из сибирских рассказов писателя, в которых тот описывает сибирскую природу «как истинный поэт» [148, с. 71]. При этом Д. С. Мережковский не обращает внимания на роль этнографических деталей, которые автор включает в повествование. Эти детали, с одной стороны, способствуют передаче особенностей местного колорита, а с другой, – привносят в художественное повествование элементы очерковости, что определяет специфику жанровой природы произведений писателя и их стилевое своеобразие.

Мережковский указывает на такую отличительную черту художественного стиля Короленко, как склонность писателя к созданию

«звуковых» пейзажей (позже эту особенность будут выделять и другие критики и литературоведы), а также новаторскую попытку писателя исследовать нетрадиционную для русской литературы тему «сильных, самостоятельных, активных типов из народной среды» [148, с. 69]. Излюбленный русскими писателями тип «униженного и оскорблённого» приобретает в произведениях В. Г. Короленко новые черты, трансформируется в «тип протестующего униженного» [148, с. 68].

Однако не все произведения Короленко Д. С. Мережковский оценивает одинаково высоко. Так, восхищаясь рассказами «Соколинец», «Сон Макара», «Лес шумит», он резко отрицательно отзывается о произведениях, в которых писатель изображает интеллигентскую среду, считая, что здесь В. Г. Короленко впадает в подражание Достоевскому, Гаршину, польским писателям. К его «слабым» произведениям Мережковский относит повести «В дурном обществе», «Слепой музыкант», «С двух сторон», называя их сентиментальными, написанными в «нарочито трогательном и утомительно приподнятом стиле, который составляет недостаток посредственных польских беллетристов» [148, с. 80]. В очерке «Ночью», по мнению критика, «чувствуется рабское подражание» Л. Н. Толстому и Ч. Диккенсу [148, с. 81]. При этом Мережковский обращает внимание на одну особенность названных произведений: когда писатель вводит в рассказ эпизодическое лицо из народной среды (образы нищих – пана Туркевича, Тыбурция, Лавровского в повести «В дурном обществе», кучера Иоахима в повести «Слепой музыкант»), заводит речь о простом человеке или от лица простого человека, «вся риторика, вся мелодрама, все изобилие банальных эпитетов, метафор разлетается, как чад, как угар от свежего ветра, и уступает место простому, образному, художественному языку, свежей, безыскусственной поэзии» [148, с. 82].

Повесть «С двух сторон» Мережковский называет «самым бесцветным и слабым» из всех произведений В. Г. Короленко, отмечая в нём только фальшь, риторичность и банальность. С подобной оценкой критика трудно согласиться. На наш взгляд, Д. С. Мережковский предвзято подошёл к оценке творчества писателя, не учёл того, что Короленко шёл по пути новаторства, осваивал новые методы изображения действительности, экспериментировал. Эти эксперименты не всегда были поняты и по достоинству оценены современниками. Сегодня многие произведения писателя требуют более углубленного анализа, рассмотрения под иным углом зрения, с учётом новых веяний в литературе рубежа веков. Нельзя отрицать значительного влияния, оказанного другими писателями на формирование художественного стиля В. Г. Короленко, однако его талант был самобытным и оригинальным, на что неоднократно указывали другие критики. Так, А. С. Глинка (Волжский) в статье «Вл. Г. Короленко (критический очерк)» писал: «Среди

представителей современного русского художественного творчества <...> есть писатель большой и оригинальный, достойный занять видное место не только в текущей литературе, но и в славном пантеоне классиков русского слова» [57, с. 1].

Современники В. Г. Короленко и исследователи его творчества единодушно отмечают, что гуманизм писателя является ведущей чертой его прозы, но при этом рецепция и интерпретация как отдельных его произведений, так и творчества в целом, существенно отличаются. Так, в отличие от Д. С. Мережковского, писавшего о «выстраданном оптимизме» В. Г. Короленко, А. С. Глинка (Волжский) считает, что картина жизни, нарисованная писателем, «оставляет такое впечатление, что полная правда на земле неосуществима, полное восстановление личности в её правах невозможно», и человек не создан для счастья, «как птица для полета». Но при этом, отмечает критик, Короленко «не закрывает глаза на ужасы жизни, не прячет голову под крыло близорукого оптимизма», а любит «настоящую, непосредственную жизнь, живого близкого человека и умеет находить в нём свои хорошие стороны» [57, с. 69]. Данное высказывание представляется нам довольно противоречивым, поскольку отмеченная критиком вера писателя в лучшие качества человеческой природы как раз и составляет оптимистическую доминанту его творчества.

«Неутомимую гуманность», отличающую все произведения В. Г. Короленко, выделяет и Ю. Айхенвальд, однако, по его мнению, она «заглушает более мужественные тоны и не оставляет места для художественной объективности» [5, с. 205]. Под «мужественными тонами» критик, очевидно, подразумевает призывы к протесту и борьбе, звучащие в произведениях писателя. Короленко, по выражению Ю. Айхенвальда, «кладет отпечаток узко-человеческого» на всё, что изображает [5, с. 206]. Критик усматривает в этом воспитательную силу его произведений, которые могут служить «школой жалости и любви», но в то же время их художественную слабость.

Сегодня трудно согласиться с подобной характеристикой, так как в ней творчество писателя оценивается не с эстетических, а с общественно-политических позиций. Подобная оценка страдает отсутствием объективности и опасной тенденциозностью, поскольку художественная сила или слабость произведения должна определяться в первую очередь степенью таланта и мастерством автора, а не его общественной позицией или мировоззрением. Что же касается художественной объективности, в отсутствии которой критик упрекает В. Г. Короленко, то она, в отличие от документальной, как раз и предполагает наличие некоторой доли субъективизма, авторского отношения к изображаемым событиям и героям.

Произведения В. Г. Короленко привлекали внимание не только литературоведов, но и представителей других областей науки. В этой связи особый интерес вызывает доклад А. В. Бирилева «О художественной

и реальной правде в повести Короленко «Слепой музыкант», прозвучавший на заседании Пушкинского общества 29 октября 1890 года. Автор данной работы анализирует достоверность изображаемых в повести событий с позиции медицины.

А. В. Бирилев – врач, долгое время наблюдавший слепых, пришёл к выводу, что «слепой совершенно не имеет никаких зрительных ощущений, а слепорождённый так же не знает тьмы, как и света <...> слепого тьма не окружает, а следовательно и не может угнетать; он просто живёт в стороне от всяких световых ощущений» [32, с. 9]. Слепорожденный или человек, привыкший к слепоте, не испытывает ни душевного разлада, ни страдания, ни подавленности. Таким образом, все ощущения слепого, так тонко и убедительно описанные Короленко, противоречат реальности и являются художественным вымыслом. Однако изображение этих ощущений, по мнению Бирилева, не противоречит художественной правде, так как художественное произведение не должно ограничиваться лишь воспроизведением действительности, наоборот, оно в первую очередь должно выражать какую-либо идею. Главное достоинство художественного произведения состоит в том, насколько убедительно автору удалось выразить эту идею. В центре повести «Слепой музыкант» – идея спасения от личных страданий в альтруистических интересах, в связи с людьми. И писателю удалось раскрыть эту идею на самом высоком эмоциональном и художественном уровне.

В 1913 году А. Б. Дерман, проанализировав критическую литературу, посвящённую В. Г. Короленко, справедливо отметил, что она бедна качественно и количественно и не соответствует читательскому интересу, проявляемому к писателю. Но при этом и сам он пишет о Короленко лишь как о продолжателе традиций классической литературы, обходя вниманием его новаторские поиски: «В окружающей жизни он не столько открывал новые области, сколько новым светом освещал то, что открыто было его предшественниками» [74, с. 27]. Точка зрения критика предопределила направление последующих научных исследований. О В. Г. Короленко утвердилось мнение как о писателе «традиционном», что впоследствии сыграло немаловажную роль в изучении его литературного наследия. Литературоведы длительное время не пытались рассматривать его творчество под иным, не традиционным углом зрения.

В послереволюционный период внимание читателей и критиков к творчеству писателя заметно усиливается. В 1918 году, несмотря на царящую в стране разруху, голод, гражданскую войну, в серии очерков «Вожди русской общественной мысли» выходит монография А. А. Гизетти «Светлый духом. В. Г. Короленко». Её автор не очень лестно отзываясь о раннем рассказе Короленко «Эпизоды из жизни искателя», называя его «искусственным» и «надуманным» опытом противопоставления «мещанской» личной драмы подвигам самоотвержения и служения обществу. Однако он отмечает, что в описаниях природы, в наблюдениях

характеров, «в искреннем лиризме уже чувствуется будущий художник-мастер» [51, с. 17].

А. А. Гизетти акцентирует внимание на гуманизме писателя, называя человеческую личность «верховой святыней» всех размышлений Короленко, а центром его «философии» – вопрос о смысле жизни отдельного человека и всего человечества. Но поскольку критик понимает гуманизм в свете новой революционной идеологии с её культом борьбы, некоторые его оценки односторонни и необъективны. Так, в образе короленковского Сократа Гизетти видит борца-революционера, а не мыслителя. Величие Сократа, по его мнению, состоит в том, что мудрец отверг традиционные образы божества, «сделав свободную мысль руководительницей человека на всех путях его борьбы-искания» [51, с. 52-53].

Ф. Д. Батюшков был первым из современников В. Г. Короленко, кто попытался дать целостный обзор его творчества. В 1922 году вышла его монография «В. Г. Короленко как человек и писатель». Задолго до появления этой книги в статье «На расстоянии полувека (Бальзак, Чехов и Короленко «о крестьянах»)» (1902) Батюшков рассматривал творчество Короленко в сравнительно-типологическом плане. Это были критические очерки и заметки о писателях, посвящённые проблеме традиций и новаторства.

Говоря о влиянии классиков на формирование и становление стиля тогда еще начинающего писателя, Ф. Д. Батюшков отмечает, что по лирическому темпераменту, по восприимчивости к красотам природы, по стремлению к художественной цельности создаваемых образов В. Г. Короленко отчасти примыкает к школе И. С. Тургенева. Влияние тургеневской школы заметно в описаниях природы, в языке, в «мягкости письма», в «целомудренной обрисовке женского образа Эвелины в «Слепом музыканте», в изображении «некоторых типов из простонародья» [16, с. 43, 46]. Позже на эту особенность короленковской прозы указывали и другие критики и литературоведы, в частности, Л. Войтоловский [44], Е. Балабанович [12], В. Ермушкин [81].

«Иною стороною своего творчества, – отмечает Ф. Д. Батюшков, – Короленко близок к Л. Н. Толстому: <...> он не просто романист-этнограф, обладающий способностью сживаться, переживать и воспроизводить в художественной форме различные <...> «психические организмы». Индивидуальность автора зачастую проникает в самые образы, просвечивает за дымкой объективного рассказа, придавая ему особый смысл» [17, с. 46]. В данном случае критик, очевидно, имел в виду преобладающее лирическое начало, свойственное стилю писателя.

Проводя параллель между Короленко и Бальзаком, Батюшков отмечает такую общую черту стиля писателей, как «чрезвычайная колоритность языка в передаче разговоров действующих лиц из простого народа» [17, с. 30]. При этом критик указывает на некоторые

преимущества молодого писателя. Он считает, что Короленко «глубже проникает в народную душу» [17, с. 33], достигает жизненности и убедительности своих характеров благодаря умению чувствовать человека, его быт и природную обстановку.

С Гоголем, по его мнению, Короленко сближают юмор, ощущение природы, лирические вставки и приём внесения фантастического элемента в художественные тексты. Но фантастика в произведениях В. Г. Короленко, как правило, играет вспомогательную роль. Он вводит её как дополняющий элемент в характеристики настроения героев или самого автора. Кроме того, у Короленко фантастика приобретает символическое значение, и в этом также заключается новаторство писателя.

Ф. Д. Батюшков указывает также на близость короленковских произведений к творчеству символистов: «Поэтические образы представляются в рассказах Короленко <...> как бы слитыми с содержанием, <...> невольно видишь в них не простые, случайные воспоминания автора, а нечто большее: в них чуются символы, угадываешь в них, быть может, произвольный, ненамеренный процесс образного мышления...» [17, с. 33]. Образы-символы встречаются в таких произведениях прозаика, как «Слепой музыкант», «Сказание о Флоре», «Тени», «Необходимость». При этом критик указывает, что Короленко подошёл к символизму, но не стал писателем-символистом в полном смысле слова. Действительно, многие образы у него символичны, но в их обрисовке Короленко в большей степени опирается на традиции классической литературы, которой также не чужда была своя символика (романтические образы-символы огня, ветра, бури и т.п.).

Воздействие Достоевского на творчество Короленко сказалось в зрелый период его творчества. Ф. Д. Батюшков считает, что в рассказе «Не страшное» нашла выражение одна из основных мыслей Достоевского – мысль о взаимной нравственной ответственности одного человека перед другим. Следует отметить, что влияние полифонических романов Достоевского сказалось не только на проблематике данного произведения, но и на структурном уровне, в частности, на особенностях композиции, хронотопа, образной системы.

От Г. Н. Успенского Короленко усвоил «приём чередования публицистики и художественных картинок <...>, слияние двух видов литературы: рассудочно-описательной, публицистического пошиба и эмоционально-творческой...» [16, с. 45, 46]. С В. М. Гаршиным, по мнению Батюшкова, писателя сближало «родственное настроение». Под «настроением» критик, очевидно, подразумевает импрессионистическую манеру передачи внутреннего мира героев. Итак, в монографии Ф. Д. Батюшкова творчество В. Г. Короленко впервые было вписано в литературный контекст конца XIX – начала XX века.

В 1922 году выходит небольшая, но содержательная в литературоведческом плане монография Л. Козловского «В. Г. Короленко: Опыт литературной характеристики». Автор данной работы отмечает пантеизм Короленко, называя его талант «солнечным», а самого писателя «страстным солнцепоклонником»: «У Короленко душа сливается с природой. Они обе живут одним и тем же – солнечным светом. <...> О стремлении к солнцу, о любви к нему, о томлении по нём и ожидании его говорит всё его творчество» [101, с. 8].

Л. Козловский, как и другие исследователи, также проводит параллель между Короленко и его современниками – Г. Н. Успенским и В. М. Гаршиным, называя их представителями «больной совести» в русской литературе. У В. Г. Короленко, по мнению критика, та же «чуткая совесть», но ему не свойственно такое преувеличенное представление о человеке, как Гаршину и Успенскому [101].

Л. Козловский одним из первых сопоставил творчество Короленко с творчеством представителя модернистского направления М. Метерлинка. Исследователь считал, что Короленко близок к Метерлинку своим мировосприятием. Его также волнует тайна жизни, тайна рождения (рассказ «Ночью»). Как и Метерлинк, он верит в возможность счастья, но у Метерлинка больше ожидания, а у Короленко больше действия, у него нет надежды на чудо, как у Метерлинка, зато есть вера в человека. Новое мироощущение диктовало новые формы его выражения, поэтому не случайно в творчестве Короленко нашли отражение такие модернистские тенденции, как импрессионистская манера письма и элементы «потока сознания».

В литературоведении советского периода, в частности, в 1930–1950 гг., формируется миф о Короленко как о непримиримом борце-революционере. Всё, что выходит за рамки этого мифа, либо не принимается во внимание, либо причисляется к ошибкам и заблуждениям. «Сформировавшийся в далекое от нас время 1870-1880-х годов, Короленко разделит вместе со своим поколением демократической интеллигенции ряд его заблуждений и иллюзий», – пишет Е. Балабанович в 1947 году [12, с. 6]. Исследователи все чаще прибегают к штампам: «горячий патриот, веривший в могучие силы своего народа», «выдающийся писатель, отдавший свой талант на защиту человека от уродств капиталистического строя», чьи произведения «продолжают служить и сейчас делу борьбы с тёмными силами мировой реакции» [116, с. 85, 86]. Творчество В. Г. Короленко, как и других его современников, безоговорочно вписывается в рамки так называемого «критического реализма» XIX века.

Наиболее полной и всеобъемлющей работой о жизни и творчестве писателя стала монография Г. А. Бялого «В. Г. Короленко» (1983), которая, также не лишена идеологических подходов и оценок. Ссылаясь на воспоминания М. Горького, писавшего об «особой позиции» Короленко, Бялый ставит перед собой задачу осветить эту позицию в связи с

исторической действительностью и наметить «основные вехи <...> идейно-художественного пути» писателя [35, с. 3]. Исследователь рассматривает творческий путь Короленко поэтапно, выделяя такие периоды, как студенческие годы, период ссылок, нижегородский и т.п. Как правило, эти этапы связаны с событиями политического характера – народническим движением, ссылками, стачками, революциями.

Основное внимание в монографии уделяется вопросам художественного метода писателя, проблематике его произведений. Исследователь заостряет внимание на проблеме народного характера, дремлющей силы народа, назревающего протеста, на мотиве «освободительной бури». Значительное место в книге Г. А. Бялого отводится поэзии «вольной волюшки», а также характерам «протестующих униженных» – образам бедного Макара, бродяг, революционеров.

В заключительных главах своей книги Г. А. Бялый сравнивает творческий метод писателя с методом его предшественников (И. С. Тургенева, Н. А. Некрасова, М. Е. Щедрина, Г. Н. Успенского, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого), а также с представителями новой школы – В. М. Гаршиным и А. П. Чеховым. Ссылаясь на выдержки из дневников и писем писателя, автор приходит к заключению, что Короленко, оставаясь верным реализму, видел свою задачу в обновлении старой реалистической системы, в привлечении новых художественных методов и приёмов. Исследователь затрагивает отдельные вопросы поэтики произведений В. Г. Короленко (в частности, поэзию «необычного и удивительного», теорию «настроения», влияние импрессионизма), однако эти проблемы не находят достаточно полного освещения в работе.

Начиная с 1970-х годов исследователи творчества В. Г. Короленко всё чаще обращаются к анализу особенностей его поэтики. Об этом свидетельствуют диссертационные работы Р. М. Белоус «Художественный очерк В. Г. Короленко» (1974) [28], Н. Э. Бакирова «Основные принципы поэтики Короленко» (1979) [10].

Н. Э. Бакиров рассматривает творчество Короленко как целостную поэтическую систему. Одним из центральных мотивов короленковской прозы, по мнению исследователя, является образ пути, который определяет пространственно-временную и сюжетно-композиционную организацию произведений писателя, а также позицию автора по отношению к изображаемому миру. Бакиров отмечает, что мир и герой в произведениях Короленко, как правило, изображены «в дороге» – иногда в прямом, иногда в переносном смысле слова: «Метафора жизненного пути в его различных вариациях определяет формообразующую структуру художественного мышления писателя; без неё не обходится ни одно произведение, даже маленькая заметка» [10, с. 2].

Исследователь обращает внимание на «хронотопическую оппозицию» или «диалог хронотопов» в большинстве произведений писателя – замкнутого, неподвижного и открытого, движущегося [10, с. 6–7]. Эти характеристики применимы не только к пространственным категориям, но и к категории времени. Действительно, в произведениях Короленко ощущается бег времени: смена суток, времён года, движение солнца и луны, что подчёркивает динамизм происходящих событий. Для мировосприятия писателя характерно острое чувство времени, «потока истории», которое трансформируется в соответствующие образы – поезда, корабля.

В 1990-е годы наметилась тенденция к рассмотрению творчества В. Г. Короленко в контексте эстетических исканий литературы рубежа веков. Эта тенденция наиболее полно представлена в диссертационном исследовании С. Н. Бочаровой «Жанр повести в творчестве В. Г. Короленко» (1994) [34]. В основе данной работы лежит принцип компаративного анализа отдельных произведений Короленко и его современников – А. П. Чехова, В. М. Гаршина, Л. Н. Толстого, Г. Н. Успенского.

Монография В. М. Логинова «О Короленко и литературе» [136], вышедшая в 1994 году, является, по определению самого автора, «размышлениями писателя о писателе». Она предназначена для широкого круга читателей. Однако данная работа представляет и научный интерес, поскольку её автор обращается к анализу поэтики некоторых произведений, к вопросам языка и стиля Короленко. Кроме того, Логинов прослеживает развитие короленковских традиций в творчестве писателей советского периода.

В диссертационной работе П. Э. Лиона «Литературная позиция Короленко» (1997) [132] обобщается совокупность актуальных для В. Г. Короленко тем, идей, мотивов, сюжетов, образов и приёмов. Ключевыми вопросами данного исследования являются проблема синтеза романтизма и реализма в творчестве писателя, проблемы «пантеизма» и неоднозначности жанровой природы многих его произведений.

П. Э. Лион выделяет «настроение» в качестве одной из ключевых особенностей поэтики Короленко. Настроение находит разные формы выражения – от «эмоционально окрашенной рефлексии» к «медитационному погружению» в окружающий мир, что способствует постижению «мировой тайны», символическому воссоединению героя с миром [132, с. 6]. Особый интерес для писателя представляют первое впечатление, неожиданный ракурс, соотношение сиюминутных впечатлений и аналитических размышлений, ситуация «крутого перелома» в сознании героя, когда под влиянием какого-то события или встречи происходит перемена привычных ценностей и обретение нового взгляда на мир и на себя. Лион отмечает такие особенности стилевой манеры Короленко, как приём совмещения двух рассказчиков, научный

интерес к бытовой и этнографической детали, воссоздание физиологического и социального портрета персонажей и их языкового поведения.

Принципы литературного портретирования в системе эстетических воззрений писателя (на примере героев сибирских рассказов), а также особенности колористики его произведений исследуются в монографии А. В. Труханенко «Основы поэтики В. Г. Короленко» (2006) [199]. Автор работы определяет наиболее характерные для художественной прозы Короленко способы изображения выявленных и скрытых портретов персонажей, уделяет особое внимание системе предварительных сигналов и созданию цветовой палитры героя. Основные цвета центрального персонажа, по мнению исследователя, организуют цветовой спектр произведения в целом и служат выражению его идеи.

Значительным вкладом в развитие отечественного короленковедения являются сборники научных трудов, издаваемые по материалам конференций, которые проводятся в Полтавском педагогическом университете имени В. Г. Короленко. В них освещаются наиболее актуальные аспекты исследования творчества писателя: проблемы поэтики его произведений [72; 73; 118; 142; 143; 144; 147; 152; 156; 195], преемственности и новаторских поисков [79; 81; 104; 141; 146; 154; 157; 161; 171; 181; 209; 223], языковые особенности короленковской прозы [13; 48; 71; 130; 163; 130; 204].

К жанровой системе художественной прозы В. Г. Короленко обращались Р. М. Белоус [25; 27; 28], Н. Э. Бакиров [9; 10; 11], П. Э. Лион [132], И. И. Московкина [155]. Примечательно, что все исследователи заостряют внимание на жанре очерка, считая, что именно он сыграл ведущую роль в творчестве писателя. Так, Р. М. Белоус в работе «Художественный очерк В. Г. Короленко» стремится выявить специфические особенности короленковского очерка. Исследовательница выделяет такие разновидности очерковой прозы Короленко, как очерк-рассказ и очерковая повесть.

Н. Э. Бакиров, рассматривая жанрово-композиционные особенности произведений В. Г. Короленко, также отмечает доминирующую роль жанра очеркового рассказа. Данная форма, по мнению исследователя, является результатом трансформации тургеневского рассказа под влиянием полифонического романа Достоевского [9].

П. Э. Лион обращает внимание на «двуипостасность» Короленко как художника и публициста. «Стратегия совмещения документального и беллетристического ходов разрушает жанровые границы очерка, – пишет он, – <...> Короленко помещает реальное событие в знакомые контексты литературных традиций, «пропитывает» его литературно-культурными аллюзиями» [132, с. 10, 11].

И. И. Московкина в статье «Природа конфликта и типология малых жанров в творчестве В. Г. Короленко» называет характерными жанровыми

особенностями короленковской прозы «объединение микрорассказов внутри одного произведения» и циклизацию рассказов в художественной системе, а также включение лирико-символических жанровых форм (легенды, сказки, стихотворения в прозе). Автор статьи предлагает свою жанровую классификацию произведений писателя: очерки, лиро-эпические и эпико-публицистические рассказы, тяготеющие к циклам, близкие им по структуре лиро-эпические повести и стихотворения в прозе, а также легенды, сказания и литературные сказки [155].

Следует отметить, что мнения исследователей в определении жанровой природы произведений В. Г. Короленко не всегда совпадают с точкой зрения самого автора, что свидетельствует о полижанровом характере его произведений.

Попытки выявить особенности стилевой манеры В. Г. Короленко делались ещё при жизни писателя. Об этом свидетельствуют работы Ф. Д. Батюшкова [16; 17], Л. Войтоловского [44], А. Гизетти [51]. Так, Л. Войтоловский указывает на сочетание в творчестве Короленко реалистической манеры Тургенева с манерой польских романтиков, подчёркивая, что сам Короленко в «Истории моего современника» признавался, что его стиль формировался под влиянием «трезвого отцовского реализма и мечтательной романтики матери» [44, с. 55-56].

Сравнивая стиль произведений Короленко и Г. Н. Успенского, Л. Войтоловский обращает внимание на различия в их творческой манере. У Успенского он отмечает «смесь публицистики и образов», у Короленко же эта «смесь» отсутствует. «Короленко-художник и Короленко-публицист – две несливаемые личности. Два резко противоположных типа. <...> Вопреки утверждениям критиков Короленко-художник и Короленко-публицист идут различными путями, – между искусством одного и обличительным пафосом другого лежит глубокая пропасть» [44, с. 70].

Иного мнения придерживается А. А. Гизетти, называя характерной чертой стиля В. Г. Короленко сочетание беллетристики с публицистикой. Он считает, что все произведения писателя художественны («беллетристичны»), так как передают отдельное, индивидуальное, но при этом все они публицистичны – «насыщены идейной общественной мыслью». Тенденциозность в произведениях Короленко сменяется непосредственной передачей впечатлений: «Познавая себя как художественную индивидуальность, Короленко все чаще предпочитает «просто» рассказывать о пережитом и прочувствованном, зная, что рассказ неизбежно отразит идейную физиономию автора, его личную манеру воспроизводить жизнь, что художественное обобщение у него лучше вырастает из откликов жизни, чем из прихотливых полетов фантазии» [51, с. 29-30]. Позиция А. А. Гизетти в данном вопросе, на наш взгляд, более близка к истине, поскольку в стилевой манере писателя, как и на жанровом уровне, имеет место синтез элементов различных стилей.

Среди современных исследователей, которые обращались к проблеме стиля короленковской прозы, следует выделить работы В. А. Гусева [67; 68], И. И. Московкиной [155], Т. П. Маевской [137; 138], В. И. Силантьевой [183], Р. Н. Тимченко [195].

Как правило, исследователи заостряют внимание на провозглашённом самим писателем синтезе реализма и романтизма в его творчестве. Так, по мнению И. И. Московкиной, реалистическое начало в произведениях Короленко преобладает над романтическим: «Писатель исследует скрытые в человеке возможности героизма», но формы проявления героизма оценивает реалистически [155, с. 72].

В. А. Гусев в статье «О стилевом своеобразии прозы В. Г. Короленко 80-90-х годов» [67] прослеживает романтические тенденции в творчестве писателя, которые выражаются в «повышенной экспрессивности стиля его прозы», в усилении активного авторского начала, субъективно-эмоционального отношения к изображаемому, в наличии субъективно-оценочных эпитетов, метафор, сравнений, романтической идеализации в обрисовке образов бродяг. «Экспрессивность стиля прозы В. Г. Короленко, – по словам исследователя, – развивается из романтической традиции, но отличается от субъективной одноплановости, одноликости стиля романтических произведений» [67, с. 116]. При этом В. А. Гусев обращает внимание на элементы документальности и аналитичности в произведениях писателя.

Т. П. Маевская, рассматривая творчество писателя в контексте литературной эпохи конца XIX – начала XX века, отмечает характерную для этого периода тенденцию к лиризации прозы, присущую также и прозе Короленко: «Лирическая стихия – отличительная черта короленковской поэтики – отвечала общему процессу «лиризации». Отстаивая принципы реалистического искусства, писатель вместе с тем стремился «обновить, обогатить старую реалистическую систему новыми качествами, новыми принципами и формами художественного изображения действительности», – пишет исследовательница [137, с. 72, 74]. Оставаясь верным реализму, Короленко обращается к традициям романтизма – создаёт произведения, в которых наряду с реалистическими принципами изображения действительности соседствуют и романтические элементы.

Р. Н. Тимченко выделяет в художественной системе В. Г. Короленко роль «романтико-реалистической двуплановости», которая находит выражение в неоднозначности авторской позиции, открывающей путь к развернутому диалогизму, к «состыковке» мнений. В творчестве Короленко аналитическое начало сочетается с предчувствием и догадкой. Писатель стремится показать возможную реальность, и, таким образом, «возникает динамичная двуплановая, романтико-реалистическая художественная система, в которой наблюдаются постоянные переходы из одного плана в другой» [195, с. 149, 152].

Рассмотренные нами мнения исследователей не противоречат короленковской концепции синтеза романтизма и реализма. Они во многом дополняют и конкретизируют её, свидетельствуют о том, что назрела необходимость в систематизации разрозненных наблюдений, замечаний и выводов, в создании монографической работы, посвящённой исследованию жанрово-стилевого своеобразия художественной прозы В. Г. Короленко.

1.2. Проблемы изучения категорий жанра и стиля (методологические аспекты исследования)

Понятие жанра является одним из ключевых в литературоведческой науке. С ним тесно связаны такие категории, как форма и содержание, а также их основные составляющие – композиция, совокупность определённых тем и мотивов, образная система, стиль произведения. В современном литературоведении категория жанра трактуется достаточно неоднозначно, о чём свидетельствуют множественные попытки дать исчерпывающее его определение. Недостаточная разработанность теории жанра объясняется тем, что содержание данного понятия непрерывно изменяется и усложняется, как и сами жанры.

Н. Д. Тamarченко выделяет три парадигмы в понимании данной категории. Первая – жанр как установка на аудиторию, определяющая объём произведения, его стилистическую тональность, устойчивую тематику и композиционную структуру (А. Н. Веселовский, Ю. Н. Тынянов). Вторая – жанр как определённое мирозерцание, образ мира (О. М. Фрейденберг, Г. Д. Гачев, Г. Н. Пospelов). Третья – жанр как граница между эстетической реальностью и внеэстетической действительностью (М. М. Бахтин) [194, с. 366–367]. Все названные концепции заслуживают внимания, так как позволяют всесторонне охарактеризовать категорию жанра.

По определению Н. Д. Тamarченко, жанр представляет собой «идеальный» тип или логически сконструированную модель конкретного литературного произведения, которые могут быть рассмотрены в качестве его инварианта [134, с. 263]. Ключевыми в данном определении являются слова «тип», «модель», «инвариант», которые нацеливают на выявление общих типологических признаков данной категории. Таким образом, жанр следует рассматривать как определённый тип произведения с присущими ему характерными признаками рода, стиля, структуры, языка.

Б. П. Иванюк, кроме понятия «жанр», освещает и такие понятия, как «жанр-вставка», «жанровая доминанта», «жанровая матрица», «жанровая модальность» и т.д. В частности, жанром-вставкой называется композиционно локализованный жанр в структуре произведения; жанровой доминантой – определяющая жанровая характеристика

произведения, его жанровая концепция. Оба понятия характерны для произведений, тяготеющих к полижанровости. Жанровая модальность находит выражение в пафосе произведения, в способности жанра выражать отношение к объекту изображения [131, с. 198–200].

Одной из основных проблем жанрологии XX века является вопрос о доминировании в жанре содержательного или формального начала. В разрешении данной проблемы немаловажным представляется исторический аспект исследования категории жанра. К его освещению обращались А. Н. Веселовский [37], М. М. Бахтин [18–21], Ю. Н. Тынянов [203], О. М. Фрейденберг [211], Л. В. Чернец [217] и другие исследователи. А. Н. Веселовский развивал концепцию, предложенную Гегелем, и связывал возникновение, расцвет и угасание различных жанров с развитием общества. Он считал, что определённая стадия в отношениях личности и общества порождает тот или иной жанр (например: эпопею, новеллу, роман) [37].

В 20-е годы XX века в работах представителей формальной школы (Ю. Н. Тынянова, В. Б. Шкловского) наметился системный подход к изучению данной категории. Формалисты изучали «эволюцию» жанров. Жанр рассматривался ими как элемент жанровой системы определённой культурно-исторической эпохи. «Произведение, вырванное из контекста данной литературной системы и перенесённое в другую, окрашивается иначе, обрастает другими признаками, входит в другой жанр, теряет свой жанр...», – писал Ю. Н. Тынянов [203, с. 227]. Однако представители этого направления принимали во внимание только формальную структуру произведения, опираясь в жанровой дифференциации на формальные признаки жанра.

Заслугой М. М. Бахтина было то, что он, споря с формалистами, доказывал важность содержательного компонента в определении своеобразия жанров. В его интерпретации жанры представляли не как комбинации формальных приёмов, а как «формы видения и осмысления определённых сторон мира» [18, с. 80]. Бахтин считал содержание ведущим стилеобразующим началом жанра, а основным жанрообразующим фактором – историческое время.

По мнению М. М. Бахтина, «каждый жанр способен овладеть лишь определёнными сторонами действительности, ему принадлежат определённые принципы отбора, определённые формы видения и понимания этой действительности <...>. Каждый жанр обладает своими способами, своими средствами видения и понимания действительности, доступными только ему». Исследователь считал, что «художник должен научиться видеть действительность глазами жанра» [18, с. 148, 150].

Концепцию Бахтина о содержательном значении жанра развили Г. Д. Гачев и Г. Н. Пospelов. Г. Д. Гачев определял жанр как «содержательную форму». Г. Н. Пospelов различал «жанровую форму» и «жанровое содержание». Он считал, что особенности того или иного жанра

не сводятся только лишь к особенностям формы литературных произведений (их построения и структуры). Форма произведений, отмечает исследователь, изменяется исторически в зависимости от изменения особенностей их содержания, и, следовательно, жанровую общность произведений следует искать в пределах их содержания. Такие жанровые наименования, как сказка, песня, поэма, повесть, рассказ и т.д. он определяет как названия жанровых форм [172, с. 155]. Подобное разграничение, на наш взгляд, позволяет уточнить жанровую природу произведения. Например, поэма (как жанровая форма) по содержанию может быть лирической, исторической, героической и т.п.

И. К. Кузьмичёв, полемизируя с авторами приведённой выше концепции, различает в истории жанра два момента: «генезис жанра» и «судьбу жанра». «В момент генезиса жанр имеет своё содержание, – пишет исследователь, – но вот в последующие времена содержательное начало жанра как бы застывает, превращается в оболочку, и уже в исторической судьбе жанра становится всё труднее и труднее связывать жанровую форму с определённым содержанием, так как носителем жанровых свойств остаётся только структура» [124, с. 126]. При этом исследователь не отрицает само понятие «жанрового содержания».

Как видим, теория жанра продолжает развиваться. Безусловно, каждый жанр обладает определённым набором формальных признаков, составляющих его специфику. Однако нельзя отрицать значимую роль компонентов содержания в уяснении жанровой природы тех или иных произведений. В нашем исследовании жанровой системы художественной прозы В.Г. Короленко мы намерены рассматривать жанр как «содержательную форму», учитывая и формальные, и содержательные его элементы.

Особого внимания, на наш взгляд, заслуживает категория мотива как одна из наименее разработанных характеристик жанра. В современном литературоведении проблема мотива была и остаётся актуальной. К ней обращались А. Н. Веселовский [37], В. Я. Пропп [175], А. Л. Бем [29], О. М. Фрейденберг [211], А. И. Белецкий [24], Б. М. Гаспаров [46], Н. Д. Тамарченко [191], И. В. Силантьев [182] и другие.

В статье Л. К. Незванкиной и Л. М. Щемелёвой («Литературный энциклопедический словарь» под редакцией В. М. Кожевникова и П. А. Николаева) в определении термина «мотив» используется формула: «устойчивый формально-содержательный компонент литературного текста» [133, с. 230]. Двоякая ориентация мотива – на форму и на содержание – позволяет соотнести его с категорией жанра на основании этих двух признаков. При этом авторы статьи отмечают, что «современное понимание мотива не обладает чёткой теоретической определённостью», поэтому возможно не только расширенное употребление данного термина, но и его размывание [133, с. 230].

Одним из первых к проблеме мотива обратился А. Н. Веселовский. Ему принадлежит семантическая концепция данного понятия. Ведущим свойством мотива, по определению Веселовского, является его неразложимость. Под мотивом он понимает простейшую повествовательную единицу. Основным признаком мотива, с точки зрения учёного, – его образный одночленный схематизм: «Семантически целостный мотив подобен слову...» [37, с. 494, 500]. При этом исследователь отмечает, что семантическая целостность мотива не является препятствием для анализа его структуры.

А. Л. Бем обратил внимание на сюжетообразующий потенциал мотива, называя сюжет усложненным мотивом [29, с. 227]. О. М. Фрейденберг отмечает семантическую взаимосвязь персонажа и мотива [211, с. 224].

В. Я. Пропп подверг критике утверждение Веселовского о неразложимости мотива и вообще отказался от этого понятия, введя взамен него другую единицу – «функция действующего лица», которая представляет собой обобщённое значение мотива, взятое в отвлечении от множества его фабульных вариантов. Предметом его анализа выступает инвариантная модель мотива [175, с. 27]. Проблемой соотношения инвариантного мотива и его фабульных вариантов занимался А. И. Белецкий, развивая дихотомическую концепцию мотивного анализа [24]. Он первым сформулировал принцип дуальной природы мотива, разграничив мотив «схематический» как инвариантное начало и мотив «реальный» как конкретное фабульное выражение мотива.

Б. В. Томашевский, В. Б. Шкловский, А. П. Скафтымов были сторонниками тематической концепции. Они рассматривали мотив как своеобразную микротему произведения. В частности, Шкловский трактует понятие мотива с точки зрения идеи «остранения», ссылаясь на теорию американского фольклориста С. Томпсона, который полагал, что в мотиве должно быть что-то не совсем обычное, что вызывает особенный интерес и тем самым остаётся в памяти.

Современный исследователь И. В. Силантьев, опираясь на вышеизложенные концепции, определяет мотив как «эстетически значимую повествовательную единицу, интертекстуальную в своем функционировании, инвариантную в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантную в своих событийных реализациях, соотносящую в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками» [182, с. 263]. Мотив, считает Силантьев, «продвигает» повествование, определяя перспективу событийного развития действия.

На наш взгляд, мотив играет значительную роль и в развитии категории жанра. О. М. Фрейденберг в работе «Поэтика сюжета и жанра» обосновывает концепцию о неразрывной генетической взаимосвязи и

взаимовлиянии этих двух категорий: «И сюжет и жанр имеют общий генезис и нераздельно функционируют в системе определённого мировоззрения <...>; в процессе единого развития литературы все сюжеты и все жанры приобрели общность черт, позволяющую говорить о полном их тождестве, несмотря на резкие морфологические отличия» [211, с. 13]. Поскольку мотив представляет собой единицу сюжета, можно также говорить и о взаимной обусловленности мотива и жанра. Мотив как важный содержательный компонент является не только «двигателем» сюжетного повествования, но может существенно влиять на трансформацию жанров и появление новых жанровых разновидностей, например, жанров «психологической повести», «психологической новеллы» или «психологического романа», появившихся в литературе XIX века, где основной конфликт переносится с внешней, событийной стороны на внутренний мир героев, их чувства, переживания. Возникновение этих жанров обусловили такие мотивы, как мотив «душевного кризиса», мотив «душевного прозрения», мотив «больной совести» и т.п. Исследовательница также отмечает семантическую взаимосвязь персонажа и мотива [211, с. 224].

Возвращаясь к теоретическому анализу проблемы жанра, рассмотрим интересующие нас аспекты её изучения, а именно: трансформацию жанров и факторы, влияющие на их изменение; вопрос о жанровой классификации литературных произведений; критерии разграничения малых и средних жанров, в частности, повести и рассказа, а также специфические особенности таких жанров, как очерк, рассказ, повесть.

Все исследователи разделяют мнение о том, что жанр – категория относительно постоянная и подвижная одновременно. Ю. Н. Тынянов назвал жанр «текучим» понятием, полагая, что «...самое осознание жанра возникает в результате столкновения с традиционным жанром, то есть ощущения смены – хотя бы частичной – традиционного жанра «новым», заступающим его место» [203, с. 202]. Такого же мнения придерживался и В. Б. Шкловский. «Жанры, – писал он, – сталкиваются, как льдины во время ледохода, они торосятся, то есть, образуют новые сочетания, созданные из прежде существовавших единств. <...> сломы жанров происходят для того, чтобы в сдвиге форм выразить новые жизнеотношения» [220, с. 492].

Ю. В. Стенник, рассматривая трансформации, происходившие в жанровых системах различных культурно-исторических эпох, акцентирует внимание на консервативной роли жанра. «...В историко-литературном процессе, – пишет он, – жанр выполняет роль фактора стабильности, отражая момент «конечности» <...> определенного этапа развития художественного сознания» [189, с. 175].

Положение о двойственной природе категории жанра развивает Н. Ф. Копыстьянская в работе «Понятие «жанр» в его устойчивости и изменчивости». «Жанр устойчив как понятие общетеоретическое. Жанр

изменчив в непрерывном историческом развитии и национальном своеобразии», – пишет исследовательница [102, с. 182]. Н. Бернадская уточняет данную концепцию, отмечая наличие у жанра доминантных (относительно постоянных) и меняющихся (вариативных) признаков: «Первые обеспечивают костяк любого жанра, другие – его модификацию, которая зависит от особенностей мироощущения, художественного метода отдельного писателя, а также от своеобразия (эстетического, исторического, национального) литературы определённого периода» [30, с. 2–3].

Таким образом, двойственная природа категории жанра не вызывает сомнения. В доказательство этого утверждения можно процитировать высказывание М. М. Бахтина. «Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, «вековечные» тенденции развития литературы, – писал исследователь, – в жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики. Правда, эта архаика сохраняется в нём только благодаря постоянному её обновлению, так сказать осовременению. Жанр всегда и тот и не тот, всегда стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра» [19, с. 178–179].

Проблему жанровой классификации литературных произведений на сегодняшний день также нельзя считать окончательно решённой. Исследованию данной проблемы посвящена монография Л. В. Чернец «Литературные жанры» [217], автор которой рассматривает различные точки зрения на жанровую природу литературных произведений, их классификацию и типологию, сложившиеся на протяжении нескольких последних столетий. Немало затруднений вызывает, например, разграничение жанров повести и рассказа. Главным критерием в этом вопросе зачастую выступает объём содержания произведения. Под объёмом содержания подразумевается не количество текста, а его качественная характеристика, а именно – степень проникновения в предмет художественного исследования. К объёму содержания относится также система образов, сюжетно-композиционная структура произведения.

Иногда жанр определяет тип повествования. Следуя литературной традиции, повесть больше тяготеет к письменной речи, а рассказ – к устной. Начиная с 20-х годов XX века, в советском литературоведении выделяется такая разновидность рассказа, как сказ. Концепция сказа была разработана Б. М. Эйхенбаумом, В. В. Виноградовым, М. М. Бахтиным и стала общепризнанной. Под сказом понимается чужая устная речь. Этот приём предполагает введение в сюжет повествования героя-рассказчика, который отличается от автора и не всегда выражает авторскую позицию. Он одновременно выступает в роли и повествователя, и действующего лица. «...Через этот приём, – считает Г. Д. Гачев, – литература как бы хочет

снять свою официально-казённую форму письменного слова, условных букв и чёрточек – и стать живым человеческим голосом, ведущим непринуждённую беседу» [47, с. 55]. Отметим, что в художественной прозе В. Г. Короленко приём сказа (введение образа героя-рассказчика) играет ведущую жанрообразующую и стилеобразующую роль.

Рассматривая историю возникновения и развития жанров, Л. В. Чернец отмечает, что «в литературе XIX-XX веков наблюдается атрофия жанров: жёстко регламентированные структуры всё реже используются писателями, воспринимаются как анахронизм, и главными представителями эпоса, лирики и драмы становятся гибкие «синтетические формы», которые трудно отнести к какому-либо традиционному жанру [217, с. 5]. При этом исследовательница ссылается на французского учёного П. ван Тигема, который обратил внимание на процесс размывания жанровых границ: «Это мощное движение освобождения от традиционных форм, рассматриваемых как насильственные, было начато романтизмом и продолжается до полного устранения каких-либо перегородок, которые когда-то разделяли традиционные жанры» [Цит. по: 217, с. 5–6]. Развивая эту мысль, Л. В. Чернец приходит к заключению, что «формирование романтизма и в особенности реализма привело к переориентации на качественно новые, более свободные структуры, к принципиальному изменению жанровых форм» [217, с. 20]. При этом традиция жанрового наименования произведений ориентирована в большей степени на читателя. Зачастую авторское определение жанра не всегда совпадает с мнением издателя или читателей.

В западном литературоведении существует так называемая «вулканическая» теория уже упомянутого П. ван Тигема, согласно которой «создание произведения подобно извержению вулкана». Её сторонники защищают «свободу гения от оков жанра» или, по их выражению, «помогают Пегасу выйти из стойла, в которое его загнали» [Цит. по: 217, с. 51]. Некоторые философы, как, например, Б. Кроче, объявили жанр «предрассудком», так как художественное произведение является «выражением интуиции». Нельзя отрицать, что одной из немаловажных причин изменения жанра в литературном процессе является личность писателя. Но существуют и другие, объективные причины, влияющие на трансформацию традиционных жанров и возникновение новых жанровых образований, среди которых немаловажная роль отводится читательской аудитории. Именно ориентация на читательскую аудиторию обусловила развитие таких малых жанров, как рассказ, очерк в литературе конца XIX – начала XX веков.

В последнее время становится актуальным системный подход к изучению категории жанра. Ю. В. Стенник, рассматривая системы жанров в историко-литературном процессе, приходит к выводу о невозможности создания какой-либо всеобъемлющей жанровой типологии, способной

охватить все эпохи. «...Только на уровне выделения родов классификация литературных явлений обладает известной долей всеобщности, классификация же конкретных жанровых образований может быть действительна <...> только в пределах какой-либо определённой системы эстетических представлений» [189, с. 182]. В данном случае исследователь имеет в виду различные исторические эпохи и национальные литературы. Его концепция связана с понятием жанровой системы.

Каждая культурно-историческая эпоха имеет свою систему жанров. Жанрам средневековой литературы и классицизма была присуща нормативность и жёсткие жанровые каноны. Однако в эпоху романтизма наблюдается процесс смешения (или синтеза) различных жанров, освобождение искусства, и литературы в частности, от жёстко регламентированных правил, жанровых и стилистических норм и моделей. «Стало возможным (а у многих авторов и желательным) для каждого нового произведения конструировать новый смешанный жанр», – отмечает С. Н. Зенкин [89, с. 31].

Следующим этапом в трансформации категории жанра стал период реализма, в основе которого лежал принцип размывания междужанровых границ: «Реализм полностью снимает проблему какой-либо стилистической или жанровой иерархии и тем самым открывает возможности для невиданного по своим масштабам процесса скрещивания всех известных ранее традиционных жанров и их взаимной диффузии», – пишет Ю. В. Стенник [189, с. 198].

В современном литературоведении существует и не совсем традиционная жанровая классификация, в основу которой положена категория жанрового содержания. Её называют перекрёстной или полицентрической. Принцип перекрёстной классификации использовал в своей концепции Г. Н. Пospelов, разрабатывая типологию жанров с учётом особенностей проблематики, сюжета и системы персонажей [172]. Исследователь выделяет две основные жанровые группы – романическую и нравоописательную. В «фокусе» жанровой проблематики романических произведений – личность: её развитие, судьба, взаимоотношения с обществом. В романических произведениях сюжет более динамичен, психологически «наполнен», поскольку цель автора заключается в том, чтобы показать характер, личность в развитии.

Представителей нравоописательной традиции интересует, в первую очередь, среда и господствующие в ней нормы поведения. В связи с этим и персонажи изображаются не как личности с присущими им индивидуальными особенностями, а как определённые типы – представители той или иной среды, статичные по своему характеру, наделённые чертами, типичными для данной среды. В нравоописательных произведениях акцентируются социально-типические черты характера, даже индивидуальные особенности героев обусловлены их социальным статусом, что приводит к некоторому схематизму, нарочитой неполноте в

изображении человека, подчёркивается зависимость характера от «обстоятельств». Таким образом, писатель представляет на суд читателя хорошо знакомые социально-психологические стереотипы поведения. Сюжет в произведениях нравоописательного направления отображает не столько процесс развития действия, сколько определённый момент (или моменты) общественной жизни.

К романической группе Г. Н. Пospelов относит не только романы, но и повести, драмы, даже поэмы, например повесть Гоголя «Портрет», поэму Некрасова «Русские женщины», драму Толстого «Живой труп». К нравоописательным произведениям исследователь относит «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголя, поэму Некрасова «Современники», драму Толстого «Плоды просвещения» [172].

Такая классификация, с нашей точки зрения, страдает односторонностью, так как автор совершенно игнорирует формальные и родовые признаки жанра, ставя в один ряд повесть, поэму и драму. А поскольку жанр – это определённый тип произведения, обобщённая модель, которую можно рассматривать в качестве инварианта для ряда произведений, приведённые Г. Н. Пospelовым примеры не укладываются в рамки какой-либо одной жанровой формы. Данный принцип классификации не может выступать доминирующим критерием разграничения жанров, но может послужить основой для жанровой типологии произведений, близких по своей проблематике, так как позволяет уточнить жанровое наименование отдельного произведения (например, «нравоописательная поэма» и т.п.).

Однако, как отмечает Л. В. Чернец, «романическая и нравоописательная проблематика могут сочетаться, взаимодействовать в произведении и как равноправные» [217, с. 130]. Таким образом, возникают синтетические в жанровом отношении произведения. Понятие жанрового синтеза или полижанризма (как следствие размывания межжанровых границ, диффузии жанров) отразило «общую тенденцию жанров к взаимопроникновению, которая реализуется в художественных произведениях как структурное единство признаков разных жанров...» [131, с. 203].

Синтез лирического и эпического, занимающий значительное место в произведениях В. Г. Короленко, правильнее назвать синтезом двух литературных родов – лирики и эпоса. Он также может служить примером полижанризма, поскольку объединяет в одном произведении черты лирических и эпических жанров (например, сочетание элементов фольклорной сказки, легенды, лирической баллады, исторической и героической песни в рассказе «Лес шумит»). Такой синтез прослеживается на различных уровнях произведения, как на композиционном, так и на языковом и стилистическом.

В. А. Гусев в статье «Взаимодействие жанров в русской прозе конца XIX века» пишет о перестройке жанровой системы, о возникновении промежуточных и новых жанровых форм. «Одним из самых активных элементов, – по его мнению, – являлся очерк, он оказывал широкое влияние на рассказ и повесть и, в свою очередь, испытывал их сильное воздействие» [66, с. 93].

Г. А. Киричок в работе «Эпический цикл Глеба Успенского» также отмечает влияние очерка на другие эпические жанры. Это влияние сказывается прежде всего в усилении авторского начала, когда, по его словам, «наблюдается своеобразное выравнивание роли автора и читателя в жанровом поле художественного текста» [96, с. 28]. Кроме того, очерк ориентирован на «аналитическое начало и приоритет факта перед художественным вымыслом» [96, с. 54]. Следует заметить, что некоторые писатели сознательно стремились представить художественный вымысел как достоверный факт, называя очерком произведение с вымышленными персонажами (например, очерк Короленко «Чудная»).

Следствием такого взаимовлияния стало размывание жанровых границ, открытость жанров, что в конечном итоге приводит к возникновению циклических структур. Г. А. Киричок считает литературную циклизацию наиболее «адекватной художественной формой, способной помочь объяснить все те перемены, которые происходят в окружающем объективном мире» в данный исторический период [96, с. 29]. Тенденция к циклизации не является ведущей для творчества Короленко, однако в поиске новых форм он нередко прибегает и к этой жанровой форме. В качестве примеров можно назвать такие циклы, как «Павловские очерки», «На Волге», «У казаков» и др.

Когда заходит речь о полижанровом произведении, закономерно возникает вопрос о жанровой доминанте – определяющей жанровой характеристике произведения, его жанровой концепции. Именно она обуславливает структурную упорядоченность композиции полижанрового произведения, придает её элементам системную организованность.

Рассмотрим специфику жанровых доминант таких близких жанров, как новелла и рассказ. Следует отметить, что в литературе начала XIX века эти жанровые наименования не имели чёткого разграничения и нередко отождествлялись. В настоящее время подобное разграничение ни у кого не вызывает сомнений. Для новеллы доминирующей является установка на событие. Отсюда – неожиданная концовка, в которой слиты в одном эпизоде кульминация и развязка. Описания сведены к минимуму, значительное место занимают диалоги, иногда действие может развиваться в форме диалогов, что подчеркивает его драматизм и психологическую напряжённость. В характере персонажей обычно выделяется одна доминирующая черта, играющая функциональную роль. Повествование чаще ведётся от лица одного из персонажей (непосредственного наблюдателя либо участника событий), поэтому

используется несобственно-прямая речь. Художественное время в новелле динамично и сконцентрировано, пространство локально и замкнуто. Сюжет новеллы строится по принципу контраста, новизны, неожиданного поворота событий. Ведущим сюжетобразующим приёмом является пуант – финальная перемена точки зрения героя, читателя на исходную сюжетную ситуацию. Доминирующим мотивом становится «узнавание».

Одним из принципиальных отличительных признаков новеллы и повести, по мнению Н. Д. Тмарченко, является характер сюжета. В новелле сюжетная структура асимметрична (нисходящая линия короче восходящей) – финальное событие по своей значимости равно всей предшествующей цепи событий. В повести преобладает циклическая сюжетная схема (симметричные восходящая и нисходящая линии) – сюжет и композиция строятся по принципу обратной симметрии [194, с. 389–391].

Для рассказа, как и для повести, характерна симметричная сюжетная структура. Ему, в отличие от новеллы, свойственно более спокойное, без резких поворотов, развитие действия. Значительное место отводится описаниям (просторные пейзажи, детальные интерьеры, портреты), монологам; возможны лирические отступления автора-повествователя. Характеры персонажей раскрываются детально – в описании душевных состояний, настроений, чувств. Время в рассказе, как правило, разворачивается хроникально. Хронотоп рассказа почти всегда исторически и географически детерминирован. Основными сюжетобразующими мотивами, как правило, являются мотивы дороги и дома.

Однако, рассматривая возникновение и развитие жанра рассказа в русской литературе XIX века, исследователи отмечают влияние, с одной стороны, жанра новеллы, а с другой, – очерковой повествовательной традиции. В связи с этим Г. Н. Пospelов различает рассказы очеркового (описательно-повествовательного) и новеллистического (конфликтно-повествовательного) типа [133, с. 318].

Остановимся более подробно на жанре очерка, который играет значительную роль в творчестве В. Г. Короленко. В литературоведении существует несколько классификаций очерка. Г. Н. Пospelов разделяет очерки на два типа: документальный («фактографический») и беллетристический или собственно художественный (вымышленный) [174].

Н. И. Глушков в статье «Методология сравнительно-исторического исследования очерковой прозы в современной теории жанра» выделяет четыре концепции очерка: документалистскую, публицистическую, документально-публицистическую и комплексную (общелитературоведческую). Кроме того, по жанровому содержанию различают дискуссионно-проблемный, портретный, нравоописательный,

путевой, этнографический, географический и другие очерки. Отдельное место занимает очерк лирический или лиро-эпический.

В отличие от рассказа, который обычно строится на определенном эпизоде из жизни человека, очерк характеризует какое-либо явление жизни в целом (человеческий тип, общественные нравы, проблему, природу), сочетая в своей структуре беллетристическое (художественное) и аналитическое начало. «В русской прозе, – отмечает Н. И. Глушков, – бытуют очерково-рассказовые гибриды» [59, с. 4].

В. В. Кожин определяет очерк как лиро-эпический жанр, в котором неразрывно слиты черты обоих родов: « В очерке, как и в лирике, обычно нет единой фабулы: произведение объединяется лирическим образом автора, «лирического героя». Но, с другой стороны, в очерк свободно входят герои, изображенные эпически» [100, с. 42]. Это определение в наибольшей степени подходит к очерку художественному, или беллетристическому. Именно такой очерк является объектом нашего анализа.

Художественный очерк близок к жанру рассказа. Но, в отличие от рассказа, где доминирующим началом является медитация, самораскрытие автора-повествователя или главного героя, его переживаний, в очерке повествование более объективировано. Автор или лирический герой очерка часто выступает в роли наблюдателя, аналитика. Лирическое начало проявляется в его отношении к описываемым событиям.

Жанр и стиль следует рассматривать как две взаимосвязанные и взаимообусловленные категории, поскольку, с одной стороны, выбор того или иного жанра диктует выбор соответствующих стилистических средств, а с другой – стиль может существенно повлиять на видоизменение и трансформацию жанра. В современном литературоведении вопрос о стиле остается одним из наиболее спорных. Данной проблеме посвящены работы П. Н. Сакулина [180], В. В. Виноградова [38-40], М. М. Гиршмана [53; 55; 56], А. В. Соколова [187], Г. Н. Поспелова [173] и других исследователей.

По определению П. Н. Сакулина, «история литературы есть история литературных стилей» [180, с. 134]. Литературные стили понимаются автором глобально – как стили конкретных исторических эпох или, вернее будет сказать, периодов в развитии искусства вообще и литературы в частности. Однако термин «стиль» многозначен. Под ним подразумевается не только стиль эпохи, но и стиль писателя, и стиль художественного произведения, которые также являются предметом исследования литературоведов.

М. М. Гиршман в статье «Изучение диалектики общего и индивидуального в стиле» рассматривает альтернативные точки зрения на толкование понятия «стиль». Он выделяет три основных признака в современных определениях стиля: 1) единство многообразия; 2)

выражение индивидуальности; 3) общие принципы и закономерная организация художественной формы. Исследователь считает, что при неизменности первого признака, второй и третий во многих трактовках альтернативно противопоставляются друг другу. Это и есть один из самых острых и принципиальных вопросов современного изучения стиля – вопрос о диалектике закономерно-общего и индивидуально-конкретного в содержании категории «стиль» [53, с. 8].

В 10-20-е годы XX века в трактовке понятия «стиль» преобладает социологический подход. В работах западных литературоведов Г. Вельфлина, О. Вальцеля, Ф. Шттриха рассматривались так называемые «глобальные стили» – стили, характерные для конкретных исторических эпох и охватывающие все виды искусства, такие, как классицизм, барокко, романтизм, реализм. В отечественной науке приверженцем данной теории был П. Н. Сакулин. «Оставляя в стороне второстепенные наименования, мы имеем в своём распоряжении такие канонические термины, как классицизм, романтизм, реализм, натурализм, символизм, отчасти импрессионизм...», – писал он в работе «Теория литературных стилей» [180, с. 136]. «Второстепенными наименованиями» ученый называет индивидуальные стили отдельных писателей, которые являются разновидностями канонических. Так, например, байронизм и марлинизм представляют собой ответвления романтизма. Однако Сакулин признаёт, что «каждое произведение может иметь свой стиль, тем более каждый писатель творит в своём стиле» [180, с. 135].

С начала 1940-х годов становится популярной методика локального анализа, автором которой был Э. Штайгер. Он вводит термин «интерпретация», которым обозначает индивидуальный стиль художника или произведения. Данный подход не противоречит существующей теории о «глобальных стилях», поскольку в стилях великих художников гармонично уравниваются индивидуальное и типическое.

А. Н. Соколов в монографии «Теория стиля» рассматривает двоякую трактовку понятия «стиль»: «Литературоведческая концепция стиля тяготеет или к лингвистическому, или к искусствоведческому его пониманию. <...> Как явление словесного *искусства*, – пишет он, – литературный стиль соотносится с художественным стилем. Как явление *словесного искусства* литературный стиль соотносится с языковым стилем» [187, с. 15]. Последняя концепция стала преобладающей в литературоведении, и такие понятия как жанр, композиция не включаются в понятие стиля (в отличие от других видов искусства) и рассматриваются как самостоятельные категории, являясь, однако, носителями стиля.

Но были и иные точки зрения. В 1928 г. вышел сборник статей В. Ф. Переверзева «Литературоведение», где стиль трактовался как единство всех элементов художественного произведения. Этой позиции, в частности, придерживался В. М. Жирмунский, указывая, что «в живом

единстве художественного произведения все приёмы находятся во взаимодействии, подчинены единому художественному заданию. Это единство приёмов поэтического произведения мы обозначаем термином «стиль» [85, с. 34]. А. Н. Соколов называет стиль специфической художественной системой, которая «не сводится к какой-либо другой системе: образной, композиционной, жанровой, структурной...» [187, с. 28-29]. Критикуя формальный метод Жирмунского, он считает основополагающим фактором в понятии «стиль» наличие так называемой «художественной закономерности» или «художественного закона», регламентирующего отбор и сочетание различных элементов стиля. «Где нет художественного закона или закономерности, – справедливо отмечает исследователь, – нет и стиля в собственном смысле слова» [187, с. 34]. Кроме того, он считает ошибочным отождествление стиля и направления, поскольку стиль является только одной из сторон направления.

Рассматривая историю возникновения и развития стилей в различных видах искусства, Соколов обращает внимание на явление художественного эклектизма или смешения стилей, имеющее место в определённые периоды: «Это происходит или в период становления нового стиля, не сразу освобождающегося от старых традиций, или в период распада стиля, уступающего воздействию более молодой стилиевой системы» [187, с. 52].

Процесс возникновения и развития новых стилей рассматривается в статье Д. М. Урнова «Диалектика становления стиля». По мнению исследователя, «стиль каждой эпохи создаётся на фоне предшествующего стиля», он «пародирует» его и «полемизирует» с ним [205, с. 60]. Таким образом, происходит «борьба стилей». Развитие и становление каждого нового стиля происходит по принципу «остранения» (термин, введенный В. Б. Шкловским). Этот принцип находит выражение в эффекте нового изображения действительности, в неожиданном, странном освещении привычных предметов. Каждый стиль подчиняется законам своего времени. Однако Урнов отмечает, что великие художники порой могут опережать своё время, совершать «прорыв в будущее». В подтверждение этой мысли он указывает на элементы «потока сознания» и психоанализа у Льва Толстого [205, с. 61].

Элементы модернизма мы встречаем и в некоторых произведениях В. Г. Короленко, и у других его современников, в частности, у В. М. Гаршина, что свидетельствует о возникновении общей тенденции в литературе – поиске новых способов выражения психологизма. Конец XIX века стал периодом наиболее активной «борьбы стилей», началом новой эпохи в литературе – эпохи модернизма, привнесшей в литературу новые стилиевые приёмы изображения действительности.

Одним из знаковых явлений данного периода стал неоромантизм (как реакция на натурализм) – появление ряда новых идейных и стилиевых тенденций, которые взаимодействовали как с реалистическими, так и с

декадентскими направлениями. Это явление не было однородным, вследствие чего не оформилось в самостоятельное литературное направление. В связи с этим исследователи нередко отождествляют неоромантизм с символизмом или импрессионизмом или употребляют данное понятие как антитезу реализму и натурализму. В. М. Толмачёв («Литературной энциклопедия терминов и понятий» под редакцией А. Н. Николюкина) характеризует неоромантизм как «антиромантический романтизм <...> – воспроизводство романтизма на новых (ранее заведомо неромантических), глубоко личных основаниях», отмечается, что «стилистически неоромантизм синтезирует возможности символизма и натурализма» [134, с. 645, 646]. Концептуальной особенностью нового романтизма, в отличие от классического, стала попытка преодоления разрыва между идеалом и действительностью – создание «возможной реальности», при этом важная роль отводилась реалистическим описаниям быта, этнографических и исторических деталей.

С понятием «стиль» непосредственно связан и приём стилизации, когда автор сознательно и целенаправленно стремится подчинить своё творчество законам определённого стиля. Это касается всех его элементов – изображения персонажей, быта, композиции, языка.

Рассматривая стиль как систему, А. Н. Соколов выделяет такие её составляющие, как носители, элементы и категории. В своем анализе исследователь отталкивается от общепринятой структуры художественного произведения, включающей в себя идейно-тематическое содержание, образную систему, композицию и язык. Помимо названных выше элементов он относит сюда такие компоненты, как родовая и видовая (жанровая) формы и художественный метод. Все перечисленные элементы структуры являются, по его мнению, «молекулами», которые могут распадаться на «атомы» с возможностью дальнейшего «расщепления» [187, с. 64]. И все они, неся на себе отпечаток стиля, его закономерностей, приобретая ту или иную стилевую окраску, становятся его носителями.

Вопрос о носителях стиля вызывал в своё время споры. Прежде всего учёные спорили о языке. Одни исследователи склонны были рассматривать язык как форму литературного произведения, а другие – как материал. В. В. Виноградов в решении этого вопроса пришёл к определённому компромиссу, отметив двоякую сущность языка и как материала словесного искусства, и как формы выражения художественного содержания. В последнем случае язык является носителем стиля. Для разграничения этих в сущности различных понятий используется термин «художественная речь» [39].

Проблеме соотношения в стиле формальных и содержательных признаков посвящены работы Г. Н. Пospelова и М. Б. Храпченко. Во многом точки зрения названных авторов совпадают, хотя имеются и некоторые различия. «Только художественная, образная форма произведения

обладает свойствами стиля. Содержание произведения само по себе стиля не имеет и в стиль не входит. Но оно <...> выражается в стилевых свойствах художественной формы...», – отмечает Пospelов [173, с. 40], Храпченко рассматривает стиль как «содержательную форму». Он, в отличие от Пospelова, включает категорию содержания в понятие «стиль», однако доминирующим понятием в его определении всё же является форма.

При этом оба автора акцентируют внимание на том, что стиль не сводится к форме как таковой, а выражается в особенностях сочетания формальных признаков. «Следует подчеркнуть, что стиль характеризуют не те или иные отдельные элементы формы и содержания сами по себе, а особый характер их «сплава», – пишет Храпченко [213, с. 127-128]. По мнению Пospelова, стиль – это не единство всех деталей образной формы, а единство принципов их подбора, сочетания и взаимодействия [173, с. 93]. Эту же мысль о соотношении стиля и формы высказал в свое время П. Н. Сакулин. «Стиль нельзя отождествлять ни с формой в целом, ни с отдельными её компонентами, – писал он, – стиль, в точном значении термина, есть совокупность тех особенностей, какими одна форма отличается от другой формы, ей аналогичной» [180, с. 140].

Во всех предложенных трактовках категории «стиль» преобладает формальный подход. Содержательную сторону произведения отмечает лишь М. Б. Храпченко, отводя ей при этом второстепенную роль. Однако в современном литературоведении существуют и альтернативные точки зрения. Так, Е. Г. Руднева доминирующим признаком стиля считает экспрессивность, характеризующую субъективную сторону содержания, а именно, авторское отношение к изображаемому, обусловленное в значительной степени мировоззрением писателя [179]. Экспрессия, по словам Н. Гудмена, «столь же важная функция многих произведений, как и высказывание; и то, что выражает то или иное произведение, часто является главным компонентом его стиля» [65, с. 146].

В качестве основного стилеобразующего фактора Е. Г. Руднева называет пафос произведения, который может быть романтическим, сентиментальным, сатирическим и т.п. «Подлинный пафос, – пишет исследовательница, – находит выражение не столько в лирических отступлениях, сколько в образном строе произведения – характерах персонажей, сюжетно-образительной детализации, композиционных приёмах, лексико-синтаксических средствах» [179, с. 166]. Следовательно, понятие «стиль» нельзя сводить только лишь к совокупности формальных признаков, необходимо также учитывать существенную роль содержательных компонентов в его формировании.

Особую полемику среди исследователей вызывает вопрос о соотношении общего и индивидуального в стиле писателей. М. Б. Храпченко полагает, что в стиле находит выражение творческая индивидуальность автора [213]. Г. Н. Пospelов, наоборот, дифференцирует

понятия «стиль» и «творческая манера» писателя: «...Не надо отождествлять стиль писателя и его индивидуальную творческую манеру <...> и говорить об индивидуальных стилях, – пишет исследователь. – Но стиль и творческая манера не существуют порознь. Стиль всегда осуществляется в определённой индивидуальной творческой манере или же в разных манерах» [173, с. 116, 155]. Он указывает также на возможность стилевых различий в творчестве одного писателя или же сходство стилей разных писателей: «...И творчество одного крупного писателя может заключать в себе многообразие стилей, и произведения ряда писателей, близкие друг другу по особенностям своего идейного содержания, могут быть близки друг к другу и по стилю» [173, с. 98-99]. Замечание Пospelова относительно многообразия стилей в творчестве одного писателя заслуживает внимания. Однако, на наш взгляд, правильнее говорить об использовании элементов различных стилей в индивидуальной авторской манере или же в отдельном произведении.

Проблему индивидуального стиля писателя исследует И. Ю. Подгаецкая в работе «Границы индивидуального стиля». Под индивидуальным стилем автор статьи подразумевает «такой способ организации словесного материала, который, отражая художественное видение автора, создаёт новый, только ему присущий образ мира». Анализ индивидуального стиля предполагает попытку определить этот «образ мира», который создаёт писатель своими произведениями [170, с. 33, 36]. Данная концепция учитывает как содержательные, так и формальные характеристики стиля.

Ссылаясь на Р. Уэллека, писавшего об опасности лингвистической стилистики, которая обращает внимание лишь на отклонения и искажения языковой нормы, исследовательница полагает, что нормальные языковые элементы также являются признаком индивидуального стиля. На примере анализа стихотворений Пушкина «Не пой, красавица, при мне...» и «На холмах Грузии» она отмечает такие характерные черты пушкинского стиля, как контрастность видения мира, выделение в предмете или явлении не случайного, исключительного, а типического.

И. Ю. Подгаецкая считает, что стиль прослеживается на всех уровнях организации произведения: и в лексике, и в синтаксисе, и в фонике [170, с. 42]. К сказанному можно добавить – и в выборе жанра, который является одним из основных стилеобразующих факторов. Направленность разных элементов текста – лексических, фонических, грамматических, метрических – на один и тот же смысл автор определяет термином «конвергенция», отмечая при этом необходимость учёта смысла абзаца, фрагмента, фразы, группировки компонентов текста. «Каждый элемент произведения, – пишет исследовательница, – лишь в системе художественного целого получает свой окончательный смысл, и то, что вначале не казалось приметой индивидуального стиля в системе этого

целого получает «ранг» стилезначимого компонента» [170, с. 57]. Стилевая конвергенция может обнаруживаться не только при чтении произведения, но и после его прочтения. Благодаря этому возникает возможность нового прочтения классических произведений, что объясняется некоторой недосказанностью, незавершённостью, характерной для индивидуального стиля того или иного художника.

И. Ю. Подгаецкая, Л. Ф. Киселёва, Д. М. Урнов указывают на значимость стилевой доминанты при определении особенностей стиля. По мнению Подгаецкой, доминанта создаёт приметы индивидуального стиля и делает его узнаваемым [170, с. 53]. Киселёва дифференцирует понятия «стилевая доминанта времени» и «лично-собственная стилевая доминанта», видя в таком разграничении возможность разрешения проблемы общего и индивидуального в стиле писателя: «В подходе к стилю писателя через его доминанту, в видении стиля писателя сквозь доминанту его времени достаточно удерживается <...> и качество личностное и одновременно преодолевается замкнутость проблемы «стиля писателя» как проблемы сугубо индивидуальной, размыкаясь в сторону эпохальности» [97, с. 318].

Д. М. Урнов называет доминанту определяющим признаком остранения. Однако вопрос о доминанте, полагает он, и по сей день остаётся открытым. Доминанта зачастую выбирается читателем произвольно, вопреки намерению писателя. Доминанту следует искать одновременно с поиском «сквозного мотива, в пределах которого стало возможным проявление определённой системы стилистических средств» [205, с. 75]. Проявление стиля он также видит в «сквозном психологическом мотиве», понимая стиль в классическом (аристотелевском) смысле – как способ выражения содержания. В качестве примера он формулирует ведущий мотив «Робинзона Крузо» следующим образом – «уйти в море». Стиль может складываться и вне подобных моментов, но проявляет себя именно в них.

В своей концепции Урнов высказывает важную мысль о взаимосвязи стиля и мотива. Эта взаимосвязь, на наш взгляд, осуществляется посредством жанра. Ведущий мотив произведения прежде всего определяет выбор той или иной жанровой формы как наиболее устойчивой категории. Жанр в свою очередь предполагает подбор и использование соответствующих стилистических средств. Так, предложенный Урновым мотив «уйти в море» закономерно ориентирован на жанр «путешествия». Определяющая роль при этом отводится содержательной стороне жанра. Что же касается выбора жанровой формы, то наиболее адекватными для выражения данного мотива являются жанры повести или романа, поскольку в рассказе или очерке содержание жанра «путешествия» не может быть реализовано в полном объёме. Ещё раз подчеркнём, что речь идёт о ведущем мотиве, определяющем повествовательную и образную структуру произведения.

Однако вопрос о взаимоотношениях стиля и жанра в литературоведческой науке также остается проблемным. По мнению М. М. Бахтина, стиль является элементом жанрового высказывания [18]. М. М. Гиршман полемизирует с Бахтиным, считая, что в литературе нового времени стиль представляет собой то новое «рождающееся» целое, которое, возникая на основе жанра, трансформирует его в соответствии со своим творческим замыслом. Таким образом, в каждом конкретном произведении синтезируются жанр, как объективное начало, и стиль, как субъективное [52]. Эту точку зрения разделяет М. Б. Храпченко, отмечая, что трансформация и развитие жанров происходят под влиянием индивидуального стиля писателей [213]. Проблема жанрово-стилевого соотношения интересовала и П. Н. Сакулина, который указывал, что одни и те же жанры могут повторяться в разных стилях, но при этом в каждом стиле жанр приобретает особые черты, соотносящиеся с другими признаками стиля (тематикой, композицией, эйдологией) [180].

Несмотря на некоторые различия во взглядах на данную проблему, все приведенные выше высказывания подтверждают мысль о тесной взаимосвязи и взаимовлиянии жанра и стиля. Тем не менее, концепция М. М. Гиршмана и М. Б. Храпченко, на наш взгляд, наиболее точно характеризует рассматриваемый нами период конца XIX – начала XX века, когда происходила активная трансформация жанровых форм, обусловленная в значительной мере влиянием индивидуальных стилей писателей.

Более узкому аспекту изучения проблемы стиля посвящена статья М. М. Гиршмана «Стиль литературного произведения». Исходным тезисом данной работы является восприятие литературного произведения как органической целостности, каждый элемент которой вне целого теряет свои свойства и, следовательно, как «деталь конструкции», не может существовать за пределами целого в таком же качестве. Иными словами, смысл и значение отдельных компонентов литературного произведения должны рассматриваться только в контексте, во взаимосвязи с другими элементами. Стиль произведения, по его словам, «является центром встречи субъекта, объекта и адресата» [56, с. 293]. Таким образом, автор статьи включает в характеристику стиля помимо самого произведения и личности его творца еще и адресата, то есть читателя, на которого ориентирован тот или иной способ изложения.

Глава 2.

ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ В. Г. КОРОЛЕНКО

2.1. Система ведущих мотивов и их жанрообразующая роль

Исходя из вышеизложенных концепций жанра, мы пришли к выводу о двойственной природе данной категории. В этой связи в данной главе мы рассмотрим как содержательные, так и формальные компоненты жанровой системы художественной прозы В. Г. Короленко, а именно: сюжет, мотив, хронотоп, систему образов, композицию. Это позволит уточнить и теоретически обосновать жанровые наименования его произведений, так как авторские подзаголовки в произведениях писателя зачастую имеют субъективный характер. В первом подразделе попытаемся выделить ведущие мотивы короленковской прозы, отметив при этом их функциональную роль в художественной структуре произведений и в жанровой системе прозы писателя.

К наиболее распространённым мотивам художественной прозы Короленко относятся мотивы дороги, встречи, свободы. В отдельных его произведениях представлены национальные мотивы, а именно: украинские («Слепой музыкант», «Лес шумит»), еврейские («Сказание о Флоре...», «Братья Мендель»), якутские («Сон Макара», «сибирские рассказы»). С ними тесно переплетаются фольклорные и провинциальные мотивы.

Мотив дороги является одним из центральных мотивов художественной прозы писателя. В произведениях, относящихся к малым жанрам – очерках и рассказах, – он, как правило, выполняет структурообразующую функцию, определяя их пространственно-временную и сюжетно-композиционную организацию. В повестях данный мотив представлен более развёрнуто и часто несёт дополнительную содержательную и идейно-смысловую нагрузку. Рассматривая творчество Короленко как целостную систему, можно заметить, что тема дороги является сквозным мотивом большинства его произведений, который зачастую приобретает символическое звучание. Распространённость данного мотива в прозе писателя объясняется тем, что дорога стала органической частью его жизни. Впрочем, данный мотив можно считать универсальным для литературы. Как заметил М. М. Бахтин, «редкое произведение обходится без каких-либо вариаций мотива дороги, а многие произведения прямо построены на хронотопе дороги и дорожных встреч и приключений» [18, с. 248]. В художественной прозе Короленко мотив дороги предстаёт в различных вариациях – собственно дороги, путешествия, жизненного пути, а в отдельных произведениях выступает в роли образа-символа. В ходе нашего исследования мы обратимся к семантическому анализу данного мотива в его фабульных вариациях, рассматривая мотив дороги в качестве инварианта.

В ранних произведениях писателя этому мотиву отводится ведущая роль. В одном из первых рассказов В. Г. Короленко «Эпизоды из жизни искателя» (1879) мотив дороги трактуется как выбор жизненного пути. Об этом свидетельствует и эпиграф, взятый из Некрасова: «Средь мира дольного / Для сердца вольного / Есть два пути. / Взвесь силу гордую, / Взвесь волю твердую – / Каким идти». Герой рассказа, молодой студент, стоящий перед выбором – оседлая благополучная жизнь или неизведанный путь, выбирает судьбу «интеллигентного бродяги». Примечательно, что в этом произведении Короленко создаёт тип героя-«искателя», который получит дальнейшее развитие в его художественной прозе. Рассказ заканчивается словами: «Ну, с богом, в час добрый. В дорогу, хлопче, в дорогу!..» [112, с. 79]. Эта фраза, брошенная возницей, в контексте произведения приобретает символическое звучание. Данный мотив в произведении имеет и конкретное воплощение – в образах железной дороги и поезда. В дальнейшем В. Г. Короленко неоднократно будет обращаться к этим образам (в повестях «Не страшное», «С двух сторон»).

В рассказах «Чудная», «Фёдор Бесприютный» мотив дороги играет важную роль в развитии сюжета. Действие этих произведений происходит в пути. Однако функция данного мотива этим не исчерпывается. Для героев обоих рассказов дорога является символом мученического пути: для бродяги Фёдора Бесприютного это дорога на каторгу, а для революционерки Морозовой – путь в ссылку.

В «сибирских рассказах» писатель неоднократно прибегает к мотиву дороги как художественному приёму, с помощью которого выстраивается композиция. Герои «сибирских рассказов» постоянно находятся в дороге, их пути на какое-то время скрещиваются, пересекаются, а затем вновь расходятся (по такой схеме строится композиция рассказов «Убивец», «Соколинец», «Марусина заимка», «Ат-Даван» и др.)

У главного героя повести «Слепой музыкант» Петра Попельского с дорогой связаны кризисные, переломные моменты жизни. Скитания со слепыми нищими помогают ему излечиться от душевного надлома и обрести смысл жизни. Дорога в данном произведении является не только местом свершения важных событий, но и играет решающую роль в становлении личности главного персонажа. Мотив дороги в повести «Слепой музыкант» тесно переплетается с мотивом странствий, скитаний. Данный мотив может трансформироваться в мотив путешествия, как, например, в повести «Без языка».

Мотив дороги по своей природе хронотопичен. На эту особенность данного мотива указывал М.М. Бахтин: «Здесь своеобразно сочетаются пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней, осложняясь и конкретизируясь социальными дистанциями, которые здесь преодолеваются. Это точка завязывания и место совершения событий. Здесь время как бы вливается в пространство и течёт по нему...» [18, с. 392]. И. В. Силантьев также отмечает, что «сама структура мотива

предполагает её заполнение, семантическое насыщение признаками художественного пространства и времени...» [182, с. 84].

По мнению Н. Э. Бакирова, большинство произведений писателя построены на диалоге хронотопов – замкнутого, неподвижного и открытого, движущегося [10]. Семантически мотив дороги ассоциируется с открытым пространством и непрерывным движением. Замкнутое пространство в произведениях Короленко представлено образами тюремной камеры (в очерке «Яшка»), ущелья (в очерке «Последний луч»), подземелья (в повести «В дурном обществе»). Хронотоп открытого пространства воплощён в образах океана (в повести «Без языка»), реки, дороги в различных её вариациях – улицы, лесные тропинки, аллеи парка, полотно железной дороги.

Эти хронотопы – замкнутый и открытый – могут пересекаться, взаимодействовать, контрастировать друг с другом. Образ замкнутого пространства символизирует застывшую, остановившуюся жизни, а иногда и смерть. Образ дороги, напротив, является олицетворением вечного движения, непрекращающегося потока жизни, вносит в трагическое повествование оптимистические ноты.

Мотив дороги в художественной прозе писателя часто переплетается с другим немаловажным мотивом – встречи. Мотив встречи также имеет универсальный характер: на нём строится большинство сюжетов литературных произведений. Даже если он не является ведущим в художественном повествовании, то всё же играет значительную роль в развитии сюжета произведения. Иногда эти два мотива целесообразно рассматривать вместе, поскольку встречи героев произведений В. Г. Короленко чаще всего происходят в пути. Они не всегда являются судьбоносными, зачастую они случайны, «не инициируемы» никем из действующих лиц, однако в композиционном плане мотив встречи необыкновенно важен, поскольку является сюжетообразующим стержнем повествования. Дорожные встречи часто выступают в роли завязки сюжета в «сибирских рассказах». Так, с главным героем рассказа «Убивец» Фёдором Силиным автор-повествователь встречается во время служебной командировки. Герой другого произведения – «Соколинец» – Василий останавливается на ночлег у ссыльного, которому отводится роль слушателя «бродяжьей эпопеи» и одновременно автора-повествователя. В «Марусиной заимке» ссыльные, одним из которых является автор-повествователь, случайно оказываются гостями бывшего бродяги Степана – главного героя повествования. Со стационарным зрителем Кругликовым, чья история послужила сюжетом для рассказа «Ат-Даван», судьба на короткое время сводит автора-повествователя на станции по пути из Якутска в Иркутск. Мотив дорожных встреч, характерный для жанра путевого очерка, привносит в эпическое повествование очерковые элементы, определяя жанровое и стилевое своеобразие «сибирских рассказов» Короленко.

Но иногда случайная встреча становится тем кризисным моментом, который круто меняет если не судьбу героя, то его отношение к жизни, мировоззрение (рассказы «Чудная», «Парадокс», повести «В дурном обществе», «Слепой музыкант»). Как правило, писатель сталкивает героев, принадлежащих к разным «мирам». Встреча героев рассказа «Парадокс» с калекой-«феноменом» разрушает придуманный ими иллюзорный мир и позволяет увидеть реальную жизнь с её уродливыми сторонами. В повести «В дурном обществе» мальчик из «приличной» семьи, встретившись с «детьми подземелья», соприкасается с миром отверженных и обездоленных.

В рассказе «Чудная» судьба сводит жандарма Гаврилова и ссыльную революционерку Морозову. После этой встречи Гаврилов не находит себе места: «...Так меня засосало... С этих самых пор тоска и увязалась ко мне. Точно порченный. <...> И всё я эту барышню сердитую забыть не мог, да и теперь то же самое: так и стоит, бывает, перед глазами. Что бы это значило? Кто бы мне объяснил!» [108, с. 19]. В. Г. Короленко постарался запечатлеть героя в момент душевного надлома. Чувства, которым он не находит объяснения, являются признаком внутреннего кризиса, ломкой привычных представлений о жизни, переоценкой ранее сложившихся ценностей.

В повести «Слепой музыкант» данный мотив несёт дополнительную психологическую нагрузку и усиливает драматизм повествования. Встречи со слепым звонарём, с могилой слепого бандуриста Юрка, со слепыми нищими являются «переломными», знаковыми для главного героя.

В повести «С двух сторон» мотив встречи выполняет функцию завязки. Случайная встреча приятелей – студентов Урманова и Потапова – с «роковой» женщиной Валентиной Салмановой является ключевым звеном в цепи последовавших затем трагических событий. Из-за неразделённой любви к Валентине Урманов кончает жизнь самоубийством, бросившись под поезд, и его гибель становится причиной душевного кризиса героя-рассказчика, студента Потапова.

Одним из наиболее значимых для самого писателя является мотив свободы, выступающий в различных интерпретациях: «вольной волюшки» (в «рассказах о бродягах»); свободы по-американски (в повести «Без языка»); свободы совести и свободы нравственного выбора. Этот мотив представлен наиболее широко и разнообразно – в социальном, психологическом, философском аспектах, и является доминантой жанрового содержания произведений В. Г. Короленко.

Проблема свободы не случайно привлекала внимание писателя. В конце XIX века в России чрезвычайно усилились различного рода общественные и политические движения, ставившие своей целью борьбу за освобождение народа. Известно, что и сам Короленко в молодости примыкал к «народникам», разделял их взгляды, но постепенно отдалился

от их движения. Неприятие народнической идеологии отразилось и в творчестве писателя. В рассказе «Чудная» Короленко на примере героев, взятых из жизни, продемонстрировал ту пропасть непонимания, которая отделяла «народников» от народа.

Первой попыткой осмысления народного, а не интеллигентского представления о свободе стали «рассказы о бродягах». Проблематика и образы, к которым обращается Короленко в «рассказах о бродягах» нетипичны для русской классической литературы, хотя Д. С. Мережковский и связывает их с развитием определённой литературной традиции – темы «униженных и оскорблённых» как одной из излюбленных тем русских классиков (Достоевского, Некрасова). Но и он отмечает оригинальность героев В. Г. Короленко. Герои Достоевского и Некрасова смиренны и пассивны по отношению к социальной несправедливости, они «идут на казнь без ропота, без протеста, даже почти без сознания обиды, «как агнцы безгласные, ведомые на заклание», и единственная их защита – жалость, возбуждаемая бесконечным унижением и христианским смиренномудрием» [148, с. 60]. Созданный Короленко тип униженных имеет совсем иной характер. Его герой – бунтовщик и протестант. На это в своё время обратил внимание Мережковский, подчеркнув, что в голосе короленковских отверженных слышатся ноты не страха, не унижения и покорности, а протеста. Короленко намеренно выбирал типы своих униженных среди самых грязных «подонков общества», в среде преступников, бродяг, нищих, каторжников, «и у него в первый раз эти отверженцы заявляют человеческие права» [148, с. 62].

Уже сам выбор предмета изображения был новаторским. Писатель одним из первых в русской литературе обращается к образу маргинальной личности. В европейской литературе демократические тенденции возникли значительно раньше, ещё в произведениях писателей-романтиков. Достаточно вспомнить «двор чудес» в романе В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» или образы отверженных из его одноимённого романа. Из писателей-реалистов значительное внимание этой проблеме уделяет Ч. Диккенс в романах «Приключения Оливера Твиста», «Девид Копперфилд». В русской литературе «люди дна» впервые привлекают внимание писателей-разночинцев, которые, по выражению М. И. Пруцкова, «преклонялись перед точными фактами, перед «голой правдой», обращали особое внимание на <...> «гнойные язвы» общества», что сближало их с натуралистами [176, с. 49].

В произведениях В. Г. Короленко неожиданное продолжение получает традиционная для русской литературы тема «маленького человека» – она также перерастает в тему протеста. Своего рода «предтечей» бродяг стал Макар из рассказа «Сон Макара». Образ Макара стоит в одном ряду с такими типичными для классического реализма образами «маленьких людей», как герой гоголевской «Шинели» Акакий

Акакиевич Башмачкин, Макар Девушкин из романа «Бедные люди» Достоевского. О. Н. Николенко отмечает типологическую связь данного образа не только с героями классической литературы, но и с героями А. Платонова и М. Шолохова – Макаром Ганушкиным («Сомневающийся Макар») и Макаром Нагульновым («Поднятая целина») [161, с. 53].

Имя героя, которое в переводе с греческого означает «счастливый», в контексте произведения звучит парадоксально. Это забитый якутский крестьянин, который «работал <...> страшно, жил бедно, терпел голод и холод», которого «гоняли всю жизнь! Гоняли староста и старшины, заседатели и исправники, требуя подати; гоняли попы, требуя ругу; гоняли нужда и голод; гоняли морозы и жары, дожди и засухи, гоняла промёрзшая земля и злая тайга!..» [108, с. 18, 37].

Только во сне он отваживается на бунт, на протест против социальной несправедливости. Он ещё далек от победы, это только победа над самим собой, над своим рабским сознанием. Однако примечательно уже то, что и в «голосе» «маленького человека» звучат «ноты протеста». Мотив сна, характерный для жанра святочного рассказа, в данном произведении не получает традиционной «счастливой» развязки. Финал рассказа реалистичен – герой умирает, так как для него смерть является единственно возможным избавлением от тягот жизни.

Таким же «маленьким человеком», решившимся на протест, является и герой рассказа «Ат-Даван» стационарный смотритель Кругликов. В Сибирь он попал, по его выражению, «за любовь» – он стрелял в своего начальника, который хотел жениться на его невесте. Его поступок не выглядел героическим в глазах возлюбленной. Он стрелял сзади, боясь, чтобы соперник его не увидел, и попал лишь «в мягкие части», чему и сам был рад. Этот случай навсегда сломал не только карьеру, но и судьбу героя. Однако ни эти драматические события, ни последующие годы жалкого существования не лишили его человеческого достоинства. И он снова решается на «бунт», требуя от местного «тойона» (начальника), грозы ямщиков-якутов и стационарных смотрителей, положенную «по закону» плату за прогоны. В. Г. Короленко показывает читателю «маленького человека» в «момент героизма», который «хотя бы и в микроскопических дозах всё же присутствует в каждой почти душе...» [106, с.28]. Автор не идеализирует героя, давая понять читателю, что причиной его недолгого «героизма» стали воспоминания, бессонная ночь и «большое количество водки, пары которой только проходили через его голову» [108, с. 196]. И всё же Кругликов, как и Макар, вызывает у читателя чувство сострадания, так как в авторском отношении к герою чувствуется призыв о «милости к падшим». А. Данилевич указывает, что писатель старается раскрыть ту душевную трагедию, которую пережили герои его произведений, и стремится показать, что не всё человеческое в них заглохло, что и им свойственны человеческие чувства, что и у них есть

свои стремления: «При этом Короленко чужд всякой сентиментальности, далёк от идеализации и опасной тенденциозности» [70, с. 5].

В отличие от «маленьких людей» Макара и Кругликова, бродяги – сильные личности, которые открыто бросают вызов обществу, не желая признавать его законов и живя по зову собственного сердца (ещё один тип, характерный для прозы В. Г. Короленко, героя одного из своих первых произведений – студента-«искателя» он также называет «интеллигентным бродягой»). Образы кроленковских бродяг исполнены трагизма. Это, по выражению Г. А. Бялого, «изгои и парии, вырванные из общества вполне и окончательно, не имеющие ни возможностей, ни путей к возвращению в отвергнувшую их среду. Это люди, близкие к народу и одновременно далёкие от него; обиженные и в то же время обидчики; страшно угнетённые и вместе с тем нередко хищники; люди, отталкивающие своими антисоциальными инстинктами и в то же время воплощающие собой упрёк обществу» [35, с. 609–610]. Но не это более всего поражает читателя. Как и самому автору, который выступает в роли слушателя «бродяжьей эпопеи» в рассказе «Соколинец», рассказы бродяг запоминаются «не трудностью пути, не страданиями, даже не «лютой бродяжьей тоской, а всею поэзией вольной волюшки; <...> произволом раздолья и простора моря, тайги и степи» [108, с. 128]. Изображая своих героев, Короленко стремится показать не определённый социальный тип, а отдельную человеческую судьбу, личную трагедию. Подчёркивая социальную обусловленность характеров и судеб бродяг, писатель отчасти романтизирует их образы. Он выделяет те их индивидуальные черты, которые вызывают симпатию к ним, – бесшабашную удасть Степана («Марусина заимка») и Василия («Соколинец»), правдоискательство Фёдора Силина («Убивец») и Фёдора Бесприютного («Фёдор Бесприютный»), их неутраченную способность к состраданию.

Героями «сибирских рассказов» В. Г. Короленко выступают представители различных социальных групп, которые, однако, имеют одну общую черту, которая сближает и отчаянных бродяг, и «маленьких людей» – это подсознательное стремление к свободе, заставляющее человека ломать привычные устои и правила, иногда становиться изгоем. Именно эта черта привлекает внимание автора, выделяя этих людей из серой массы, из толпы, делая «нетипичными». Этот порыв носит неосознанный, хаотичный, иррациональный характер, он вырывается из глубин подсознания, как первобытный инстинкт, как зов природы. Нагляднее всего стремление к «вольной волюшке» продемонстрировано на примере «соколинца» Василия: «...Бродяга обманывал себя, уверяя, что он доволен своим спокойным существованием, своим домиком, и коровкой, и бычком по третьему году, и оказываемым ему уважением... Он сознавал, <...> что эта серая жизнь <...> не про него. Из глубины души уже подымались в нём призывы тайги, его манила уже от серых будней безвестная, заманчивая и обманчивая даль» [108, с. 102].

Не пытаясь дать рациональное объяснение этому феномену человеческой души, писатель, тем не менее, обращает внимание на иррациональное начало в психике человека. Эта проблема стала одной из главных для философии конца XIX – начала XX века и в значительной мере повлияла на развитие нового, модернистского искусства, в том числе и литературы. В. Г. Короленко на примере своих героев доказывает, что стремление к свободе заложено в человеке на подсознательном уровне.

Очень ярко и с большой эмоциональной силой это стремление-порыв к свободе изображено писателем в рассказе «Мгновение» (1886-1900), где мотив свободы выступает центральной идеей произведения. Главный герой рассказа, испанец Хуан Мария Хозе Мигуэль Диац, «инсургент и флибустьер», – узник военной тюрьмы, находящейся на острове посреди моря. Долгие годы, проведённые в заточении, лишили его всякой надежды на освобождение. Он перестал долбить камень возле оконной решётки, отмечать на стене дни, недели, месяцы. Годы уже стали казаться ему днями, а жизнь – летаргическим сном, «тупым, тяжёлым и бесследным».

Казалось бы, герой смирился со своей участью. Но однажды во время шторма к острову прибило лодку. И Диац решается на отчаянный поступок: вырвав расшатавшуюся решетку и выбравшись на берег, он бросается к лодке и отправляется по бушующему морю, которое грозит ему почти неминуемой гибелью, навстречу свободе. «Кипучий восторг переполнил его застывшую душу. <...> Он знал, что он свободен, что никто в целом мире теперь не сравняется с ним, потому что все хотят жизни... А он... Он хочет только свободы» [113, с. 542]. Герой, проведший много лет в тюремной келье, ценит свободу выше жизни, и даже годы заточения не смогли убить в нём жажду свободы.

Чем закончилась отчаянная попытка беглеца – утонул ли он или ему удалось спастись – остаётся неизвестным. Открытый финал – характерная особенность многих произведений Короленко. В заключительных строках рассказа один из офицеров, охраняющих крепость, говорит: «Во всяком случае, море дало ему несколько мгновений свободы. А кто знает, не стоит ли один миг настоящей жизни целых годов прозябанья!..» [113, с. 543]. Это замечание в финале произведения одновременно звучит как обращение к читателю. В нём также угадывается позиция самого Короленко – не только писателя-гуманиста, но и правозащитника, для которого свобода была высшей из человеческих ценностей.

В повести «Без языка» (1895) мотив свободы перерастает в одну из ведущих тем. Писатель пытается осмыслить феномен свободы с различных позиций, в частности, с позиции простого мужика, крестьянина, благодаря чему социально-бытовая повесть приобретает философское звучание. Ещё Ф. Д. Батюшков отметил удивительную способность Короленко проникать в глубины народной души. Сравнивая его с такими титанами, как Л. Н. Толстой и Бальзак, Батюшков пишет о

Короленко: «...Давая порой вполне объективно выпуклые, яркие характеристики наружного быта и типов крестьян, он глубже проникает в народную душу и раскрывает такие её стороны, которые свидетельствуют о подспудной, но неустанной работе мысли «мужика» [17, с. 33].

В экспозиции произведения кратко обрисована история поселка Лозищи Волынской губернии и его жителей – времена, когда лозищане служили «реестровыми» казаками и были даже пожалованы дворянством. Но к моменту начала повествования они «давно уже запахали в землю все привилегии», а при встрече с господами кланялись и смиренно целовали им руки. Рассказы старого гайдамака Лозинского-Шуляка о тех временах, когда была у них воля, вызывали у односельчан скорее ужас, чем восхищение.

Письмо одного из лозищан (Осипа Лозинского), уехавшего в Америку, всколыхнуло все Лозищи. Он расхваливал американскую свободу, где «земли довольно, коровы дают молока по ведру на удой, а лошади – чистые быки». Читая письмо, лозищане приходят к выводу, что «свобода и всё остальное очень хорошо». Главным образом, конечно же, «всё остальное»: земля, коровы, лошади. Что же касается свободы, то смысл этого слова оставался для них не совсем ясен: «Правду сказать, не всякий из лозищан понимал хорошенько, что оно значит. Но оно как-то хорошо обращалось на языке, и звучало в нём что-то такое, от чего человек будто прибавлялся в росте и что-то будто вспоминалось неясное, но приятное... Что-то такое, о чём как будто бы знали когда-то в той стороне старые люди...» [110, с. 12].

В последующем развитии сюжета данный мотив приобретает полемическое звучание. Главный герой повести Матвей Лозинский (тип правдоискателя) отправляется вместе с закадычным приятелем Дымой Лозинским в далёкую Америку на поиски лучшей доли. В дороге приятели пытаются расспросить знающих, на их взгляд, людей, что представляет собой хвалёная американская свобода. Кабатчик из Могилёва, которого друзья встретили в Европе, говорит, что свобода по-американски – это когда «рвут друг другу горла» [110, с. 22]. На пароходе с тем же вопросом они обращаются к старому чеху. Чех отвечает, что это «такая медная фигура. Стоит выше самых высоких домов и церквей, подняла руку кверху. А в руке – факел, такой огромный, что светит далеко в море. <...> И называется эта медная женщина – свобода» [110, с. 24].

Матвей в своих мечтах о свободе мыслит привычными для крестьянина стереотипами. Она представляется ему таким крестьянским раем, где «всё такое же, только лучше»: люди добрее, а дети здоровые и грамотные; сёла побольше, улицы почище, избы просторнее и светлее и крыты не соломою, а тёсом. Есть в этом раю и школа, и церковь, и «корчма с приветливым американским жидом», и «господа», заботящиеся о простых людях.

Но настоящая Америка, встретившая лозищан миллионами огней, шумом и рокотом машин, скрежетом железа, с её исполинскими домами и поездами, летящими по воздуху, не походила на тот идеал, который Матвей рисовал в своём воображении, мечтая над тихой речкой в Лозищах и плывя на пароходе. Бывшие соотечественники, встреченные Матвеем в Америке, также оказались недовольны здешними нравами и порядками. Старая барыня возмущена тем, что «в этой проклятой стороне все мистеры, и уже не отличишь ни жида, ни холопа, ни барина». Жид Берко, ставший здесь мистером Борком, тоже нелестно отзывается об Америке, говоря, что она «перемалывает» людей, как хорошая мельница». Пример - тому - его собственные дети: дочь пошла работать на фабрику в святую для евреев субботу, а сын заявил, что «лучшая вера такая, какую человек выберет по своей мысли». Даже местный раввин, которого Борк считал «очень умным евреем», стал венчать евреев с христианами, преступив многовековые традиции. «Америка такая хитрая сторона, - говорит Борк Матвею, - она не трогает ничьей веры. Боже сохрани! Она берёт себе человека. Ну, а когда человек станет другой, то и вера у него станет уже другая» [110, с. 37, 46].

В отличие от Дымы, который довольно быстро освоился в новой обстановке, завёл себе приятелей и даже сумел продать свой голос на выборах мэра, Матвей продолжает мысленно цепляться за старое и привычное: «Если бы можно, надел бы я котомку на плечи, взял бы в руки палку, - говорит он Анне (девушке, встреченной приятелями на пароходе), - и пошли бы мы с тобой назад, в свою сторону, хотя бы и Христовым именем... Лучше бы я стал стучаться в окна на своей стороне, лучше бы стал водить слепых, лучше издох бы где-нибудь на своей дороге...» [110, с. 67].

Один из символических образов, к которому часто обращается В. Г. Короленко в своих произведениях, - огоньки, но в повести «Без языка» они не путеводные, а обманчивые. Матвей, блуждающий по улицам Нью-Йорка среди моря огней, чувствует себя одиноким и затерянным, «как иголка в траве, или капля воды, упавшая в море» [110, с. 29]. Возникает ассоциация с болотными огнями, заманивающими в трясину. Нью-Йорк, весь сверкающий огнями, кажется в этот момент огромной трясинной, пожирающей людей. Даже знаменитая статуя Свободы тонет среди этих огней, становится едва различимой. Это ещё один символ, трактуемый неоднозначно. Казалось бы, женская фигура должна олицетворять собой радушие и заботу, а факел, который она держит в руке, и есть тот путеводный огонёк, указывающий путь к земле обетованной. Но И. И. Меньшиков обращает внимание на заключительное описание статуи - рука у неё не поднята, как следовало бы написать, а протянута: «Но ведь протягивает руку не только тот, кто помогает. Руку протягивает и пытающийся поживиться чем-нибудь, а также просящий милостыню. Что же всё-таки имел в виду В. Г. Короленко, обратившись к

такому стилистическому нюансу?» [147, с. 116]. Очевидно, выбор слова, допускающего множественные толкования, не случаен, как многолика и сама свобода – одному она мать, другому – мачеха, одному протягивает руку помощи, у другого что-то отнимает.

Хотя американская свобода оказалась совсем не такой, какой рисовалась Матвею в его мечтах и не была похожа на придуманный им крестьянский рай, он всё же не утонул в этом «людском океане» и обрёл лучшую долю, к которой стремился – и клочок земли, и коров, и жену. Но, спустя два года, он всё так же тоскует, глядя, как чайки летят назад, к Европе, «унося с собой из Нового света тоску по старой родине» [110, с. 145]. Герой уже привязался к этой земле, которая станет родиной его детям, но для него навсегда останется мачехой, и он до конца дней будет тосковать по той родине, где остались могилы его предков.

Описывая чувства и переживания героя, заставляя читателя проникнуться состраданием к нему, В. Г. Короленко тем не менее не разделяет его позиции. Из всех персонажей, чьи взгляды на свободу представлены в повести, писателю ближе всего Нилов – русский дворянин, интеллигент, человек образованный и демократичный. Приезжая в Америку, чтобы почувствовать себя на равных с бывшим холопом, который на родине гнёт перед ним спину и целует руки, он всё же не приемлет здешнюю свободу целиком. Писатель, сам посещавший Америку, видел и негативные стороны цивилизации. По замечанию А. А. Гизетти, описывая жизнь Англии и Америки, В. Г. Короленко «радуется завоеваниям культуры и росту человеческих прав в этих странах, но метко вскрывает рабство западного человека перед сложившимся веками, трудами завоёванным, укладом жизни, утрату простоты личных связей под покровом формальностей, господство групповых и шкурных интересов в жизни культурной толпы» [51, с. 36]. Однако в повести авторская точка зрения открыто не декларируется, писатель подходит к осмыслению данной проблемы философски, признавая за каждым право на собственное представление о свободе.

Значительное место в произведениях Короленко отводится национальным мотивам. Особенно широко в его творчестве представлена Украина. В. Г. Короленко знакомит читателей с наиболее яркими страницами её истории, с её бытом, обычаями. В повести «Без языка» писатель на примере села Лозищи рисует трагическое прошлое Украины, когда её территория была раздираема непрерывными войнами: «...То стояли с фитилями поляки, в своих пёстрых кунтушах, а казаки и голота подымали кругом пыль, облегая город... то, наоборот, из пушек палили казаки, а польские отряды кидались на окопы» [113, с. 213].

Бытовые зарисовки в повести носят преимущественно этнографический характер. Короленко описывает украинские хаты под «соломенными стрехами», особенности местного говора, вероисповедания. Лозищане говорили «как будто по-малорусски, но на особом волынском

наречии, с примесью польских и русских слов», когда-то исповедовали греко-униатскую веру, но потом были причислены к православному приходу. Писатель также уделяет внимание деталям национальной одежды: жители Волынского края «ходили в белых и серых свитах, с синими или красными поясами, штаны носили широкие, шапки бараньи» [113, с. 214]. В повествовании встречаются такие характерные приметы украинского быта, как шинок или корчма, которой, как правило, заправлял еврей.

В повести «Слепой музыкант» писатель изображает историю Украины в романтическом свете. Это история, почерпнутая из народных песен, легенд, преданий. Песня кучера Йохима о том, как на горе «жнецы жнут» хлеб, а под горой идёт казацкое войско, вызывает в памяти картины давно исчезнувшей старины, о которой напоминают ещё «высокие могилы-курганы, где лежат казацкие кости, где в полночь загораются огни, откуда слышатся по ночам тяжёлые стоны» [112, с. 462]. Когда мальчик, главный герой повести, называет песню «хлопской», его дядя возражает: «Эх, малый! Это не хлопские песни... Это песни сильного, вольного народа» [112, с. 461].

С оттенком иронии Короленко описывает патриотические настроения, царившие в среде дворянской молодёжи. Один из героев повести, студент Киевского университета, свою близость к народу демонстрирует тем, что носит свитку и смушковую шапку. «Хождение в народ паничей в белых свитках и расшитых сорочках было тогда сильно распространено в Юго-Западном крае, – пишет В. Г. Короленко. – Молодые люди записывали слова и музыку народных думок и песен, изучали предания, сверяли исторические факты с их отражением в народной памяти, вообще смотрели на мужика сквозь поэтическую призму национального романтизма» [112, с. 487].

Иногда же в повествовании звучат патетические ноты, как, например, в сцене у могилы казацкого атамана Игната Карого и сопровождавшего его в походах слепого бандуриста Юрка, которых «сила поганьская посекала нечестно». Цитируя страницы летописи, посвящённые тем событиям, один из молодых людей восхищённо восклицает: «Какие бывали времена на нашей Украине!» [112, с. 513]. Украинский контекст в творчестве Короленко не исчерпывается рассмотренными проблемами. В обрисовке образов персонажей он мастерски подчёркивает самобытные черты национального характера, активно использует фольклорные источники.

Значительный интерес представляет разработка писателем еврейской тематики. Короленко-гуманист не мог остаться равнодушным к судьбе евреев и их положению в тогдашней Российской империи. Защищая евреев, он, тем не менее, выступает противником всякого национализма, в том числе и еврейского. Свою позицию в национальном вопросе писатель высказывал и на страницах печати, и в личной переписке. «Если бы в

Палестине, например, установился торжествующий еврейский национализм, – писал он В. В. Тимофеевой-Починковской, – то я отнюдь не поручусь, что он будет симпатичнее и лучше всякого другого, и едва ли гонитель еврей <...> был бы предпочтительнее других националистов-гонителей» [106, с.233]. В. Г. Короленко принадлежал к людям, для которых, по его выражению, «религиозная и национальная терпимость составляет органическую часть общего строя убеждений» [114, с. 258]. Но уже в самом выборе темы, нетрадиционной для русской литературы, проявляется новаторство писателя.

Короленко впервые обращается к еврейской тематике в «Сказании о Флоре, Агриппе и Менахеме, сыне Иегуды», где речь идёт о восстании иудеев против римлян. Писатель не случайно выбрал героями рассказа евреев. На их примере он хотел показать, что даже такой покорный народ может иметь бунтовщиков. Но, взяв сюжет из еврейской истории, он не преследовал цель как можно точнее отобразить специфические особенности еврейского народа, его национальную самобытность. Произведение, как справедливо заметил Г. А. Бялый, носит аллегорический, притчевый характер. «Сказание о Флоре...» стало своего рода откликом на тенденции, распространившиеся в кругах народников, начиная с середины 80-х годов XIX века. В. Г. Короленко, по выражению Бялого, выступил против «рenegатства, замаскированного разными идейными формулами» [35, с. 91]. Одновременно писатель полемизирует с Л. Н. Толстым по поводу проблемы зла и непротивления ему насилием. Свою позицию в этом вопросе Короленко высказывает от лица главного героя, предводителя восстания Менахема. Обращаясь к покорным эссеям, тот говорит, что насилие – это огонь, а смирение – дерево, и «насилие питается покорностью, как огонь соломой» [112, с. 363].

Еврейская тема звучит также в неоконченной повести В. Г. Короленко «Братья Мендель», к которой нечасто обращаются исследователи. В этом произведении писатель акцентирует внимание именно на национальных особенностях евреев: их языке, одежде, быте, обычаях. Он создает яркие и колоритные образы как главных героев, так и эпизодических персонажей.

Рисуя портреты героев, писатель подчёркивает те детали внешности, которые дают представление об их характере. Так, в одежде господина Менделя, который одновременно имел репутацию и «доброго еврея», и человека, склонного к «разумному компромиссу», традиционные еврейские элементы сочетались с европейскими: «Он носил старозаветный еврейский костюм: долгополый кафтан из тонкого сукна, сшитый таким образом, что он одновременно напоминал и лапсердак, и европейский сюртук. <...> Из-под его жилета <...> виднелись шёлковые цицес, вроде моточков ниток, ритуальная принадлежность традиционного еврейского костюма» [114, с. 166]. Супруга господина Менделя была «настоящая «дама» – она получила «порядочное», то есть светское

воспитание. Единственной данью еврейским традициям в её внешности был парик, но и он был не гладкий, как у большинства замужних евреек, а напоминал её прежнюю причёску [114, с. 169].

Старший сын Менделей Израиль – типичный представитель своего народа – «добропорядочный еврей»: послушный сын, прилежный ученик. Как и его отец, он покорно несёт клеймо неполноценности, пытается, хотя бы внешне, придерживаться ветхозаветных еврейских обычаев. Он свой среди своих. С чужими же, даже с товарищами, он держится на расстоянии, определённом той «чертой оседлости», которая отделяет евреев от неевреев.

Однако Короленко всегда привлекали герои, нетипичные для своей среды. Именно таков младший Мендель – Фроим – любимец матери, получившей европейское воспитание. Ещё в детстве, нося традиционные пейсы и длиннополый еврейский лапсердак, Фроим ведёт себя совсем не так, как следовало бы «доброму еврею», чем, однако, вызывает к себе большую симпатию.

Пытаясь обратить детей на «истинный путь», господин Мендель рассказывает им притчу из Талмуда – историю еврейского мудреца-книжника Бавы-бен-Бута, жившего во времена правления Ирода. Как-то раз, рассердившись на книжников и заподозрив их в свободомыслии, Ирод приказал всех их уничтожить, а Баве, который не раз давал ему мудрые советы, выколол глаза и приставил к голове пиявок – чтобы сосали из него кровь. Сам же, подкравшись к Баве и прикинувшись простолюдином, надеялся услышать, как тот станет проклинать царя. Но Бава отвечает ему: «Я человек писания, <...> а в писании сказано: «Даже в мыслях своих не кляни царя». Такой ответ праведного мученика Бавы заставил Ирода раскаяться в своём злодеянии и построить храм в Иерусалиме. Закончив рассказ, господин Мендель констатирует: «...Даже в мыслях еврей не должен идти против власти» [114, с. 204]. Рассказанная Менделем притча в художественной структуре произведения выступает в роли жанра-вставки. С её помощью писатель характеризует психологию еврейского народа, который привык к покорности и не решается на протест, ожидая, пока тираны сами раскаются, а праведникам воздастся за их терпение и смирение. Но, как справедливо замечает один из героев, «философия этого бен-Бавы была очень удобна для Иродов» [114, с. 204].

Кульминацией повести становится обручение Фроима с еврейской девочкой Фрумой, бабушка которой мечтала выдать внуку за цадика, считая такой брак почётным. Чувства самой Фрумы, ещё ребенка, её не интересовали. Несмотря на то, что бабушка Фрумы Бася – эпизодическое действующее лицо, в изображении Короленко она предстаёт довольно колоритной фигурой. Писатель мастерски индивидуализирует её речь, насыщает её эмоциями, экспрессией, пересыпает сравнениями и афоризмами. Воспитанная с одной стороны на Талмуде, а с другой – на жизненном опыте, Бася в повести выступает воплощением многовекового

еврейского бытового уклада. Свои взгляды на жизнь она подкрепляет примерами из Талмуда: «Ну где это сказано, что невеста должна раньше полюбить, а потом повенчаться? Когда же это должно быть совсем наоборот! Разве Ривка видела Исаака раньше, чем вышла замуж? <...> Яков разве не женился на Лии, когда он думал, что это Ривка?... Вы говорите: это плохо... А мы считаем, что это очень хорошо» [114, с. 226].

Фроим, имевший среди евреев репутацию «апикойреса» (вольнодумца), подстрекает товарищей прибегнуть к решительным действиям – «встряхнуть» «мир хедеров и ешиботов» своего маленького городка. На помощь приятелям приходит «мудрый» Израиль. Он вспоминает старый еврейский обычай: если мужчина наденет кольцо на палец девушке и скажет, что берёт её в жены, она становится его женой без всяких формальностей. И Фроим, который прежде высмеивал мировоззрение, обычаи и веру своих родителей, с радостью соглашается на такое предложение.

Импровизированный брак Фроима с Фрумой, как и следовало ожидать, прошёл неудачно. Чем закончилась для героев их отчаянная выходка, победил ли старый мудрый «мир хедеров и ешиботов» или решительные, но молодые и неопытные представители «новой национальности» – неизвестно. Повесть обрывается на этом эпизоде. В произведении увлекательный, даже авантюрный сюжет удачно сочетается с элементами еврейского национального колорита, бытовыми зарисовками. Повесть наполнена добродушным юмором, иногда иронией, сатирой, чувствуется в ней и ностальгия. В целом она проникнута атмосферой оптимизма, которая свойственна молодым героям, их верой в себя, в грядущую свободу, в свою важную миссию – в то, что они «зародыши новой нации». Для Короленко излюбленными героями, как всегда, остаются «бунтовщики», даже если их бунт носит бытовой характер. В данном произведении национальные мотивы переплетаются с мотивом свободы в его личностном аспекте. Изображая довольно обычную бытовую драму в провинциальном городке, писатель отстаивает свободу человеческой личности от религиозных и национальных предрассудков.

В «сибирских рассказах» В. Г. Короленко часто присутствуют якутские национальные мотивы. Описания быта местного населения, местных нравов и обычаев встречаются в произведениях «Сон Макара», «Соколинец», «Марусина заимка» и других. В рассказе «Сон Макара» писатель рисует портрет чалганского крестьянина, потомка русских переселенцев, который «ругал других «погаными якутами», хотя, правду сказать, сам не отличался от якутов ни привычками, ни образом жизни. <...> Одевался в звериные шкуры, носил на ногах торбаса <...> ездил очень искусно верхом на быках, а в случае болезни призывал шамана...» [112, с. 178].

Короленко также описывает специфику местных религиозных представлений. Заветным желанием Макара было уйти на «гору» спастись. В образе Тойона, на суд к которому Макар попадает после смерти, соединились черты и христианского бога, и якутских верований: «При первом же взгляде на старого Тойона Макар узнал, что это тот самый старик, которого он видел нарисованным в церкви. Только тут с ним не было сына; Макар подумал, что, вероятно, последний ушёл по хозяйству. Зато голубь влетел в комнату и, покружившись у старика над головой, сел к нему на колени» [112, с. 198]. В этом описании угадываются символы христианской «троицы» – отца, сына и святого духа в образе голубя. Однако одет Тойон по местному обычаю – в богатые меха и ткани, а на ногах у него тёплые сапоги, обшитые плисом.

При создании национального колорита – украинского, еврейского, якутского – писатель очень часто использует мифологию, фольклорные образы, сюжеты, жанры. Так, в рассказе «Лес шумит» широко представлен украинский фольклор. В. Г. Короленко обращается к персонажам народной мифологии, рисуя образ хозяина леса, который похож на старую вербу, что стоит на болоте: его волосы и борода – как сухая омела, «нос – как здоровенный сук, а морда корявая, точно поросла лишаями» [112, с. 372]. Душа умершего младенца предстаёт в образе птички: «...Как солнце сядет и звезда-зорька над лесом станет, летает какая-то пташка, да и кричит... Так это и есть некрещёная душа, – креста себе просит» [112, с. 377]. Используя образы языческой мифологии, писатель отображает дуалистичность народного религиозного сознания, в котором язычество переплелось с христианством.

В обрисовке романтического героя – казака-бандуриста Опанаса, потомка запорожских казаков, ощутимо влияние украинского героического эпоса: «А всех доезжачих красивее Опанас Швидкий, за паном в синем казакине гарцует; шапка на Опанасе с золотым верхом, конь под ним играет, рушница за плечами блестит, и бандура на ремне через плечо повешена» [112, с. 378]. На бандуре Опанас играет, «как темный бор в непогоду шумит, и как ветер звенит в пустой степи по бурьянам, и как сухая травинка шепчет на высокой казацкой могиле» [112, с. 383]. Этот романтизированный образ создан под влиянием народных песен и дум о казаках.

В сказке «Судный день (Иом-кипур)» (1890) В. Г. Короленко соединил элементы украинского и еврейского фольклора. В частности, такой синтез сказался в созданном им образе чёрта Хапуна: «Хапун <...> есть особенный такой жидовский чёрт. Он, скажем, во всём остальном похож и на нашего чёрта, такой же чёрный и с такими же рогами, и крылья у него, как у здоровенного нетопыря; только носит пейсы да ермолку и силу имеет над одними жидами» [113, с. 75].

В «рассказах о бродягах» встречаются элементы бродяжьего и арестантского фольклора. З. И. Власова, исследуя фольклорные мотивы в

рассказе Короленко «Соколинец», отмечает схожесть рассказа бродяги о своём побеге со старинной разбойничьей песней:

Что бежал я, добрый молодец,
Не путем-дорогой,
А бежал я, добрый молодец,
Тёмными лесами... [43].

Большую часть своей жизни В. Г. Короленко провёл вдали от столиц и индустриальных городов. Поэтому неудивительно, что материалом для его произведений послужили события и факты, почерпнутые из личных наблюдений, а местом их действия, как правило, являлась провинция. И хотя тема провинции в творчестве писателя представлена достаточно широко, однако в литературоведении она практически не освещена. Г. А. Бялый характеризует Короленко только как провинциального публициста и то лишь на фоне общей тенденции возникновения так называемой «областной» литературы и публицистики. «В большой журнальной и газетной прессе, – пишет исследователь, – стали появляться статьи и очерки, посвящённые проблеме областничества, вопросу о соотношении столицы и провинции, о литературе центральной и местной» [35, с. 95]. На эту тенденцию в своё время указывал и Ф. Д. Батюшков в статье, посвящённой Короленко: «Вместо общенародных тем и сюжетов, вместо широкого захвата жизни общества в эпическом воспроизведении различных его элементов, <...> вместо «романов», приобретших общечеловеческое значение, <...> выделилась литература, так сказать, областная, по частным категориям общества, описывались «уголки жизни» [16, с. 47]. Появление такого рода литературы вызвало значительный резонанс в печати. Выступления Короленко по этому вопросу свидетельствовали о том, что он был решительным сторонником «областной» печати и самого принципа «провинциализма», так как, по его мнению, «областная» печать имела «громадное значение как проводник «общих идей» и «гражданских интересов» [16, с. 100].

Но интерес В. Г. Короленко к провинциальной тематике не ограничивался гражданскими интересами. Главной причиной этого, на наш взгляд, было особое мировосприятие писателя. Для него, по мнению П. Э. Лиона, было важно «запечатлеть», «охватить», «разом увидеть» природу = жизнь = мир», и именно в глухих селениях и маленьких провинциальных городках у него возникало «психологическое ощущение связи с миром» [132, с. 6]. Особое место в произведениях Короленко занимает лирический пейзаж, где герой, соприкасаясь с природой, пытается найти у неё ответы на волнующие его вопросы, обрести для себя смысл бытия, созвучный общему смыслу мироздания. Так, герой рассказа «Не страшное» Павел Семёнович Падорин, вслушиваясь в «шёпот» звёзд, задаёт себе вопрос: каков смысл его жизни «в общей... экономии природы, где эти звёзды... горят и светятся... и говорят что-то душе. <...> И хочешь убежать от этой укоряющей красоты, от этого великого покоя со своим

смятением и хочешь слиться с ними...» [110, с. 374]. Многие исследователи творчества В. Г. Короленко (П. Э. Лион, В. М. Логинов, Л. Козловский, А. Данилевич, В. Г. Ермушкин и др.) называют пантеизм одним из основополагающих принципов его поэтики.

Однако отношение писателя к провинции было неоднозначным. С одной стороны, – близость к природе, возможность услышать «шёпот» звёзд и деревьев, пение ветра; а с другой – унылый, однообразный быт, напоминающий застоявшееся болото. Характеризуя приметы провинциального хронотопа М. М. Бахтин пишет: «Это обыденно-жизненное циклическое бытовое время. <...> Приметы этого времени просты, грубо-материальны, крепко срослись с бытовыми локальностями: с домиками и комнатками городка, сонными улицами, пылью и мухами, клубами, бильярдами и проч. и проч. Время здесь бессобытийно и потому кажется почти остановившимся. Здесь не происходят ни «встречи», ни «разлуки». Это густое, липкое, ползущее в пространстве время» [18, с. 396]. Тема провинции характерна для большинства произведений Короленко, однако провинциальный хронотоп, так метко охарактеризованный Бахтиным, наиболее детально обрисован в повестях «Не страшное», «В дурном обществе».

В повести «Не страшное», сюжет которой строится по принципу «рассказа в рассказе», провинциальный хронотоп контрастирует с хронотопом дороги и переплетается с мотивом встречи (о событиях, произошедших в провинциальном городке Тиходоле, читатель узнаёт из разговора попутчиков, едущих в купе вагона). Уже само название города – *Тиходол* – представляет собой довольно ёмкую его характеристику. «Точно в яму какую проваливаешься, – говорит один из героев, – как попал сюда, так будто и забыли про тебя и из списков живущих вычеркнули» [109, с. 355]. Примечательно и название одной из его улиц – *Болотная*, которое также говорит само за себя. Символична и история нового дома, построенного на этой улице: «В первый год так и сверкал он, даже глаз резал этой своей свежестью. Потом очень быстро стал покрываться этим особенным бытовым налётом, этими мхами да лишаями и так слился с общим тоном старых сараев и заборов – не отличить» [109, с. 363].

Прообразом Тиходола (название скорее всего вымышленное) послужил уездный город в Вятской губернии, в котором В. Г. Короленко довелось побывать по дороге в ссылку. Впечатления от этого городка отразились в очерке «Ненастоящий город», написанном ещё в 1881 году. Первым и наиболее сильным впечатлением была стоявшая там тишина – «непробудная, вековая, стихийная» [107, с. 78]. Далее писатель отмечает, что это был «типичный городок северо-востока» с двумя-тремя каменными зданиями, лавками, навесами, старенькой церковкой и недостроенным зданием нового храма в центре. В центральную площадь города «крутой излучиной врезалась» быстрая речка. Власть в городе представляли исправник с десятком полицейских и «несколько десятков

людей в сюртуках тёмно-зелёного сукна, умеющих составлять и переписывать бумаги». В нём не было ничего, что должно быть в настоящем городе: ни фабрик, ни заводов – «город-амфибия, с недоразвившимися задатками», город, в котором жизнь прекратилась, и началось «жалкое прозябание» [107, с. 97].

Уже в этом очерке писатель воссоздаёт особенный провинциальный хронотоп – время здесь движется настолько медленно, что порой кажется остановившимся. Таков и вымышленный Тиходол, и местечко Княжье-Вено (повесть «В дурном обществе»), которое «представляло все типические черты любого из мелких городов Юго-Западного края». При въезде в город «сонный инвалид, порыжелая на солнце фигура, олицетворение безмятежной дремоты» лениво поднимал шлагбаум. Далее шли «серые заборы, пустыри с кучами всякого хлама», которые перемежались с «подслеповатыми, ушедшими в землю хатками»; площадь зияла тёмными воротами еврейских «заезжих домов»; казённые учреждения наводили уныние; перекинутый через узкую речушку деревянный мост кряхтел и шатался, «точно дряхлый старик» [112, с. 205]. Лучшим архитектурным украшением этого городка была тюрьма.

Как и Тиходол, неотъемлемой чертой которого была «грязь невылазная», Княжье-Вено кажется насквозь пропитанным пылью: «горячее солнце, выкатываясь на небо, жгло *пыльные* улицы»; «городские дамы... важно выступали под руку со своими благоверными, подымая уличную *пыль* пышными шлейфами»; «кучи ребят» ползали «в уличной *пыли*» [112, с. 205, 211] (здесь и далее курсив мой – О.Н. Вечерок).

При этом обращают на себя внимание некоторые отличительные национальные особенности провинциальных городов России и, как тогда было принято называть, Малороссии. Так, сонную и однообразную жизнь местечка Княжье-Вено несколько оживляли торговавшие в своих лавках «юркие дети Израиля». Яркой деталью провинциального хронотопа был находившийся за городом полуразрушенный замок, о котором ходили «рассказы и предания один другого страшнее. <...> А в бурные осенние ночи <...> ужас разливался от старого замка и царил над всем городом». Жившие в замке нищие, изредка появляясь на улицах города, «возмущали тихое и дремливое течение городской жизни, выделяясь на сереньком фоне мрачными пятнами» [112, с. 211].

В Тиходоле «антитезой дремлющей обывательской жизни» был «грязный вертеп «Яры» – небольшой деревянный домишко, «тёмный, покосившийся в одну сторону и подпёртый брёвнами», в котором по вечерам «ухал бубен и что-то пиликало для увеселения публики <...>. А по временам неслись смешанные крики – не то песни, не то драка и караул» [109, с. 389]. Возмутителем общественного спокойствия в Тиходоле был некий Рогов – «безобразная, изболевшаяся и одичавшая душа, – говорит о нём учитель Падорин. – Замечательно, что редкий городок на Руси обходится без своего Рогова. Своего рода должность, полагающаяся по

штату <...>, необходимый аксессуар глухих провинциальных углов...» [109, с. 379-380]. В «Ненстоящем городе» эту «должность» занимал печник Карп Иванович, который, будучи мастером своего дела, пользовался всеобщим уважением, зарабатывал неплохие деньги и считался завидным женихом, как вдруг «в один прекрасный день Карпу стало скучно... так, без особой причины, – и он запил». Прокутив все свои сбережения, он шатался по слободке пьяный с бутылкой водки в кармане и «накидываясь на проходящих с грубыми окриками, <...> грозным голосом приглашал выпить с ним стакан водки» [107, с. 89]. Напившись, Карп любил барахтаться в лужах, объясняя такое увлечение своим странным «карактером». Однако, несмотря ни на что, в городке Карпа любили, считая своего рода достопримечательностью, скрашивавшей унылое однообразие провинциальной жизни.

На примере конкретных городов, каждый из которых имеет своё «лицо», В. Г. Короленко воссоздаёт наиболее типичные черты русской провинциальной жизни. «В конкретном топосе, – отмечает Т. В. Филат, – он стремится передать важные стороны жизни значительно более широкого пространства России» [209, с. 294]. При этом писателю удаётся создать не только обобщённый образ русской глубинки, но и нарисовать достаточно колоритные и живые картины провинциальной жизни.

Несколько иной, лишённой привычного налёта бытовой пошлости, предстаёт провинция в повести «С двух сторон», где местом действия является дачный посёлок в Подмосковье, население которого составляли студенты Петровской академии и городская интеллигенция, приезжающая отдохнуть на лето. Пространство здесь не кажется замкнутым, затхлым: «Спереди и сзади виднелся только зелёный *коридор*, усыпанный щебнем и начинавшею опадать лиственничной хвоей» [110, с. 304]. Уединённое от столичного шума и суеты, оно открыто природе, наполнено движением и звуками, которые не слышны в большом городе. Пейзажные зарисовки динамичны: «лучи сквозят и *шевелиются* <...>, и чудится, будто что-то или кто-то *мелькает* в далёкой перспективе, среди этой *подвижной* светотени...» [110, с. 304]. В. Г. Короленко удаётся создать необходимый звуковой фон, благодаря чему читатель не просто представляет себе определённую картину, но словно ощущает себя внутри неё, слыша, как «где-то *каплют* слёзы с деревьев, как *шуршат*, расправляясь, отсыревшие на земле ветки, ... как сумерки *закутывают* всё кругом...» [110, с. 346].

Единственное, что «роднит» этот посёлок с упомянутыми ранее городками, то, что время здесь течёт так же размеренно. Но при этом не возникает ощущения, что оно остановилось. Наоборот, эта размеренность органична, поскольку созвучна смене времён года, дня и ночи. Контрастом ей является поезд, который время от времени с железным скрежетом врывается в этот тихий уголок, нарушая царящую там гармонию. Образ поезда, многоплановый и неоднозначный, проходит лейтмотивом через

всё повествование, символизируя как положительные, так и отрицательные стороны цивилизации. Железнодорожная станция в данном случае является точкой столкновения и пересечения двух хронотопов – провинциального хронотопа и хронотопа дороги. Ей отводится та же роль, что и хронотопу порога – именно здесь происходят кризисные, переломные моменты в судьбах героев.

Одну из ключевых ролей в произведениях В. Г. Короленко играет мотив «душевного прозрения», или, как его образно называет Ф. Д. Батюшков, используя выражение самого писателя, мотив перерождения «ангела неведения» в «ангела скорбного познания». Эта метафора заимствована критиком из рассказа Короленко «Сказание о Флоре...». И. И. Московкина называет «конфликт прозрения» – «резкое столкновение героя со злом, которое порождает идейно-нравственный кризис и вынуждает человека определить свою позицию по отношению к внезапно открывшейся истине» – центральным конфликтом короленковской прозы [155, с. 71].

Мотив «прозрения» по своей природе архетипичен. В качестве одного из наиболее известных примеров можно вспомнить буддистский миф о принце Гаутаме и его превращении в Будду (просветлённого). Долгие годы принц жил во дворце в неге и роскоши, не зная горя. Переломным моментом в его судьбе становится вид человеческих страданий – бедности, болезни, смерти. Это разрушает его представления о гармонии окружающего мира и заставляет отправиться на поиски истинного счастья. Как известно, счастье он обретает в отречении от мирских благ и в достижении нирваны – небытия. Сюжеты короленковских произведений, в центре которых находится «конфликт прозрения», отчасти повторяют историю мифа, но его герои – неутомимые «искатели» счастья, справедливости, истины, смысла жизни – не ищут успокоения в самосозерцании и отречении от мира. Н. Э. Бакиров, обращаясь к проблеме героя в прозе Короленко, отмечает, что человек у него «почти всегда открыт и незавершён, изображается или в развитии, либо в момент душевного перелома, кризиса и обновления» [8, с. 82].

В подобной ситуации оказывается герой повести «С двух сторон» студент Потапов. Причиной кризиса для него стала гибель товарища. Потапова шокирует не столько сам факт смерти (погибший Урманов не был его близким другом), а её грубая физиологическая сущность. В один миг рушится его юношески восторженное восприятие мира. Он уже по-иному смотрит на окружающих его людей, предметы, явления. Облако, ранее казавшееся сотканным из золота, отблесков и «глубокой мечтательной синевы», теперь представляется скоплением множества водяных пузырьков – «холодная, пронизывающая, слякотная сырость, <...> мёртвая, невыразительная, бесцветная» [110, с. 352]. В людях он тоже видит «худшие проявления человеческой природы»: «В поступках и словах – пошлость и своекорыстие, в побуждениях – самое несложное, простое,

животное. <...> Представление моё о людях становилось глубоко циничным» – констатирует герой [110, с. 348].

Потапова постоянно преследует воспоминание о скрежете железа, который ассоциируется у него со смертью (Урманов погиб под колесами поезда). Постепенно он замыкается в себе, отстраняется от друзей, его отношение к жизни становится пассивным, и в результате внутренняя депрессия выливается в нервную горячку. Но физическая болезнь способствует выздоровлению духовному. Когда герой приходит в себя, он замечает, что к нему возвращаются прежние ощущения, чувства, надежды, хотя и воспоминание о смерти также остаётся с ним. Потапов, по его словам, «заразился смертью», но нашёл в себе силы «выздороветь», преодолеть в себе ужас смерти, принять мир таким, каков он есть, со всеми его противоречиями – в непрерывном движении, умирании, разложении и созидании. «Всё равно! – рассуждает он. – Это – жизнь. Из облаков идут дожди, которые поят землю, а грозы очищают воздух...» [114, с. 38]. Таким образом, болезнь и выздоровление героя, помимо буквального значения, имеют символический смысл, более важный для него самого и для автора. Духовным «выздоровлением» Потапова становится обретение нового взгляда на окружающий мир. В динамике образа главного героя прослеживается тот «выстрадавший оптимизм», о котором писал Д. С. Мережковский и которым проникнуты все произведения Короленко.

Герои рассказа «Парадокс», мальчики восьми и десяти лет, также были счастливы, живя в придуманном ими мире. Им казалось, что в бадье с загнившей водой можно поймать золотую рыбку. Сидя в обломках старой кареты на мусорной куче, вооружившись деревянными пистолетами и саблями, они воображали себя путешественниками, придумывая множество невероятных и опасных приключений «с остановками в одиноких гостиницах, с ночлегами в поле, с длинными просеками в чёрном лесу, с дальними огоньками, с угасающим закатом, с ночными грозами в горах, с утренней зарёй в открытой степи, с нападениями свирепых бандитов и, наконец, с туманными женскими фигурами», которых они спасали из рук мучителей [112, с. 196].

Но неожиданное столкновение с настоящим страданием в лице калеки «феномена» и его афоризм о счастье, прозвучавший из его уст как парадокс, разрушают мир детских грёз. Привычные вещи лишаются фантастического ореола и предстают перед ними в истинном свете: «От бадьи несло вонью, её глубина потеряла свою заманчивую таинственность, куча мусора, как-то скучно освещённая солнцем, как бы распалась на свои составные части, а кузов казался дрянной старой рухлядью...» [112, с. 212].

Так происходит первое знакомство детей с реальной жизнью, в которой есть и горе, и страдания, но есть и возможность счастья. Поэтому финал рассказа оптимистичен, что характерно для произведений В. Г. Короленко. Подняв головы к небу, мальчики видят, как «широко

раскинув крылья, в высокой синеве, в небесном просторе, вся залитая солнцем, продолжала кружиться и парить большая птица...» [112, с. 212]. Тем самым писатель вселяет в читателя надежду, подтверждает мысль о том, что счастье всё-таки возможно.

«...Короленко, – писал А. Дерман, – с неослабным вниманием прослеживает захватывающий своим живым, но не фатальным драматизмом процесс искания счастья человеком, его борьбу с препятствиями, его «искривления» и, с особенным сочувствием, его «выпрямления» [74, с. 38]. Но при этом критик отмечал, что понимание счастья у Короленко своё, отличающееся от традиционных представлений. Для него счастье заключается в служении людям. То же можно сказать и о его героях. Безрукий калека Ян Залуский счастлив тем, что может помочь кому-то ещё более обездоленному, чем он сам. Слепой музыкант Пётр Попельский находит свое призвание в искусстве. А. С. Глинка (Волжский) в критическом очерке о писателе также обращает внимание на эту отличительную черту его героев. По мнению критика, высшее самоутверждение личности состоит в самопожертвовании: «Не самозванство или самовозвеличение, не аморальничание утверждает личность, а свободное самопожертвование» [57, с. 23].

Наиболее ярким примером самопожертвования является короленковский Сократ (фантазия «Тени»). Образ Сократа в интерпретации Короленко далёк от своего исторического прототипа, он больше напоминает Иисуса Христа. Как Христос призывал разрушить «храм старой веры», так и Сократ своим отрицанием разрушает веру в ложных богов. Но, в отличие от Христа, он сознаётся: «Да, я не зодчий, я не создатель нового храма, не мне было суждено на старом месте поднять от земли к небу величавое здание грядущей веры. Я – мусорщик, запачканный пылью разрушения. Но, Кронид, совесть говорит мне, что и работа мусорщика нужна для будущего храма» [113, с. 66]. Короленковский Сократ, как и многие другие его герои, относится к типу «искателей». Он ещё не знает имени нового Бога, обращаясь к нему, Сократ называет его «Неведомым» и «Тайной». Но он идёт на смерть во имя обретения истиной веры будущими поколениями.

В этой связи возникает вопрос об отношении самого писателя к вере и религии. Как известно, В. Г. Короленко не был человеком глубоко религиозным. Большинство критиков, говоря о гуманизме писателя, считают, что «его Бог – образ и подобие человека <...>, его идеал – человечность <...>. Человеческая личность стала заветной святыней г. Короленка, обладающей в его глазах высшей нравственной ценностью...» [58, с. 19]. Сам писатель излагает свои взгляды на религию и веру в письме к А. К. Маликову: «...Я признаю начало веры, но я не признаю и никогда не признаю догматизма. Если есть истина в вере, то для меня истина эта представляется огоньком, который <...> должен разгораться бесконечно, всё меняя формы». В данном случае под огоньком Короленко

подразумевает скептицизм – «огонь сомнения и познания». Погасить в себе этот огонь, признать идолов – «значит отречься от истинного бога, которого я не знаю, но который для меня более живёт в истине, в познании, в совести, в правде, чем в кадильном дыму и иконах» [106, с. 59]. Писателя, как и его героя, можно причислить к вечным «искателям». Для Короленко, как и для Сократа, Бог олицетворяет некий нравственный идеал, к которому человечество должно стремиться. Чувствуется, что писатель разделяет мысли философа: «Не суждено ли роду земному искать, всё возвышаясь бесконечно, потому что и Неведомый есть бесконечность!..» [113, с. 62].

Своеобразное преломление в творчестве В. Г. Короленко получили мотив ночи и мотив «больной совести», традиционные для классической литературы и актуальные для литературы «переходного времени».

В литературе «переходного времени» (в произведениях В. Гаршина, М. Альбова, И. Ясинского) был широко распространён мотив «ночи последнего выбора». И. А. Юртаева, опираясь на теорию Юнга, трактует ночь как прорыв в бессознательное. Символика ночи, как трансцендентного времени, когда для человека открывается возможность постижения высших истин, связана с мистическим опытом прохождения через тьму и хаос бессознательного с целью обретения высшего знания [222, с. 295]. Данный мотив, связанный с ситуацией духовного кризиса и прозрения, получил у Короленко несколько иную трактовку. Мотив «душевного прозрения», достаточно широко представленный в творчестве писателя, не связан непосредственно с ночью как временем суток и имеет логическое, а не бессознательное толкование.

Короленковская интерпретация архетипического мотива ночи ориентирована на демифологизацию и десакрализацию его традиционной мистической символики. Данный мотив представлен в очерке «Ночью». Рисуя ночные детские страхи с оттенком иронии, писатель тем не менее не лишает ночь ореола некоторой таинственности. Здесь с ночью связана тайна рождения и смерти, которые представляются маленьким героям в образах двух ангелов – «один вынимает из людей душу, а другой приносит новые души с того света», и они всегда идут рука об руку [112, с. 566]. Когда роды их матери заканчиваются благополучно, детям чудится «неуловимый полёт светлого ангела, между тем как другой распростёр тёмные крылья там далеко, под низкими тучами» [112, с. 579]. В этом произведении Короленко противопоставляет детское образно-поэтическое представление о жизни и смерти грубо-физиологическому мышлению взрослых.

Мотив «больной совести», отмеченный Ф. Д. Батюшковым в рассказе Короленко «Мороз», можно трактовать по-разному: и как мотив «замёрзшей совести», и как мотив «гипертрофированной совести». Герой-рассказчик Сокольский характеризует главного героя повествования, ссыльного поляка Игнатовича, как идеалиста и романтика с

преувеличенным представлением о человеке. Именно Игнатович впервые заговаривает о замёрзшей совести: «...Стоит понизиться на два градуса температуре тела, и совесть замерзает... закон природы... Не замерзает только соображение о своих удобствах и подлое, фарисейское лицемерие...» [113, с. 560].

Тем не менее, писатель наглядно демонстрирует бессмысленность его самоотверженных поступков, продиктованных гипертрофированным чувством сострадания или вины. Игнатович рискует жизнью, чтобы спасти замерзающих в полынье уток, но в результате одна из них тонет, а другая погибает в дороге. «...Хотя я принимал участие в её спасении и под конец даже увлёкся этим благотворительным спортом, – вспоминает рассказчик, – но всё-таки сознавал, что это сентиментально и глупо» [113, с. 554]. Смерть героя также никого не спасает: отправившись на поиски замерзающего в лесу человека, он заблудился и сам замерз в пути. «Мне порой приходит в голову, – говорит Сокольский, – что он казнил в себе подлую человеческую природу, в которой совесть может замёрзнуть при понижении температуры тела на два градуса...» [113, с. 567].

Однако писателю чужд крайний максимализм Игнатовича. Он также не согласен с утверждением Сокольского о «подлой человеческой природе». С большой симпатией он рисует эпизод спасения двух косуль, за которым даже хищная станочная собака наблюдала «с участием и совершенно бескорыстно», а когда козы пробежали мимо неё, «сконфуженно посторонилась». Счастливый исход происшествия, а также великодушные собаки и людей, забывших о ружьях и с сочувствием наблюдавших эту сцену, вызывают у автора весёлое настроение. «Можно подумать, – говорит он, – что мороз имеет свойство пробуждать добрые чувства» [113, с. 549]. Самому Короленко, в отличие от героя его рассказа Игнатовича, не свойственно преувеличенное представление о человеке. По словам Л. Козловского, «у него, наоборот, очень сильно развито сознание слабости человека перед сложностью жизни» [101, с. 42]. Не идеализируя своих героев, писатель всё же верит в разумное гуманное начало в человеке, не изуродованное «больной совестью».

Анализ ведущих мотивов позволил выявить их функциональную роль в жанровой системе художественной прозы В. Г. Короленко. Наиболее распространённые в его творчестве мотивы дороги и встречи, семантически ориентированные на жанр путевого очерка, организуют сюжетно-композиционную и пространственно-временную структуру произведений, а также определяют тип главного героя. Короленковские герои – «искатели», «бродяги», «протестанты» – изображены «в пути» (иногда в прямом, иногда в переносном смысле). Такие традиционные для литературы мотивы, как мотив свободы, мотив «больной совести», мотив «душевного прозрения», получившие оригинальную трактовку в творчестве писателя, определяют жанровое содержание рассказов и повестей Короленко и способствуют уточнению их жанровой природы.

Интерпретация данных мотивов обусловила специфику повествовательной структуры произведений писателя, в частности, характерный для его прозы диалогизм повествования.

2.2. Сюжетно-композиционная структура произведений В. Г. Короленко

Композиция художественного произведения является основным формальным компонентом категории жанра, так как в ней отражены наиболее устойчивые его признаки. Одним из критериев жанровой дифференциации произведений может послужить их композиционное построение. Так, очерк отличается от рассказа более свободной композиционной организацией, для новеллы, в отличие от рассказа и повести, характерна асимметричная композиция, при которой кульминация совпадает с развязкой и т.п. Однако В. Г. Короленко и здесь выступает новатором, совмещая в одном произведении разножанровые композиционные приёмы, объединяя художественные, документальные и публицистические структурные элементы (в частности, эпическое повествование и очерковые зарисовки), включая в структуру произведения жанры-вставки, внесюжетные вставки – авторские отступления лирического и публицистического характера. В данном разделе мы намерены рассмотреть основные принципы построения произведений, характерные для художественной прозы писателя.

Наиболее часто используемым композиционным приёмом в произведениях Короленко является приём обрамления: писатель либо обращается к кольцевой композиции, либо строит её по принципу «рассказа в рассказе». С помощью этого приёма писатель стремится представить в одном произведении несколько точек зрения на рассматриваемую проблему. В использовании данного приёма находит выражение тенденция, которую исследователи называют «диалогичностью повествования». Кольцевая композиция наиболее характерна для очерков Короленко: повествование начинается и заканчивается лирическими или философскими размышлениями автора, благодаря чему концовка произведения имеет обобщающий характер. Такое построение характерно для очерков «Река играет», «Последний луч», «Яшка», «Черкес».

Как отметил Е. Балабанович, В. Г. Короленко «уводит очерк от пассивно-эмпирического бытописательства к широким обобщениям социального порядка, смело включая лирические мотивы» [12, с. 97], как, например, в очерке «Последний луч». В этом произведении писатель соединил очерковые (бытописательские) и художественные принципы изображения, что отразилось и на его композиционном строе. В нём параллельно развиваются фабульная и лирическая линии, причем событийная сторона не столь ярко выражена. На первом плане –

эмоциональная авторская оценка описываемых событий. Активное лирическое начало придаёт произведению не только экспрессивное, но и социальное звучание. Очерк заканчивается авторским отступлением, в котором автор размышляет о трагических судьбах лучших людей России.

В рассказе «Мгновение» Короленко также прибегает к приёму обрамления, но уже иного характера. Основной сюжет «обрамляет» разговор офицеров, охраняющих тюрьму, узником которой является главный герой. Благодаря этому приёму автор показывает описываемые события с разных сторон – с субъективной (глазами главного героя) и с объективной (от лица сторонних наблюдателей). Кульминация рассказа – побег главного героя – является точкой совпадения различных позиций и, таким образом, представляет собой идейное ядро произведения. «Он знал, что он свободен, что никто в целом мире теперь не сравняется с ним, потому что все хотят жизни... А он... Он хочет только свободы», – думает герой [113, с. 542]. Параллельно писатель приводит рассуждения одного из офицеров: «Во всяком случае, море дало ему несколько мгновений свободы. А кто знает, не стоит ли один миг настоящей жизни целых годов прозябания!..» [113, с. 543]. Благодаря наличию объективной оценки идея свободы, звучащая в произведении, приобретает не узкоиндивидуальный, а философский характер.

В рассказе «Тени» фантастический сюжет о разговоре Сократа с олимпийскими богами соединён с реалистическим повествованием о его смерти. Таким образом, фантастический элемент в произведении получает реалистическое толкование – он представлен как сон одного из учеников философа. Фантастическое и реальное в произведении взаимно дополняют друг друга, представляя, как и в предыдущем случае, субъективный и объективный план повествования.

Композиция короленковских произведений часто осложнена внесюжетными вставками. В очерке «Река играет» это рассказ о нравах деревень Соловьиха, Марьино, Песочницы, Уреновка. В очерке «В облачный день» таким внесюжетным эпизодом является рассказ ямщика о временах крепостничества. В «Сказании о Флоре», в рассказе «Тени», в повести «Братья Мендель» встречаются вставки-притчи. Перечисленные компоненты несут дополнительную (а иногда и основную) идейно-смысловую нагрузку, как, например, вставки-притчи. Они выполняют роль идейного ядра произведения, поскольку имеют собственный законченный сюжет и являются композиционно локализованными в его структуре.

Приём «рассказа в рассказе» В. Г. Короленко использует в таких произведениях, как «Чудная», «Соколинец», «Ат-Даван», «Мороз», «Лес шумит», «Не страшное». Этот приём, как правило, включающий элементы сказа, придаёт оттенок диалогичности, устной разговорной речи даже таким произведениям, которые однозначно нельзя отнести к жанру рассказа. Совмещение образов героя-рассказчика и автора-повествователя

определяет и особенности структуры произведений Короленко, построенных в виде развернутого диалога. Сюжет основного повествования раскрывается в исповедальном слове героя-рассказчика, обращённом к собеседнику. При этом сам герой-рассказчик не всегда является центральным персонажем повествования. Собеседником же, как правило, выступает автор-повествователь. Для авторской позиции характерны, с одной стороны, объективность, с другой – лиризм. Позиции героя-рассказчика, которая существенно отличается от авторской, свойственен субъективизм. Таким образом, характерной особенностью прозы Короленко является сопоставление объективной и субъективной оценок, представленных в форме развёрнутого диалога персонажей.

Соотношение между автором-повествователем и героем-рассказчиком не всегда одинаково. Иногда автор словно бы уходит в сторону, стремясь передать экспрессию рассказчика и предоставляя ему возможность самому давать оценки событиям и героям. В рассказах «Чудная», «Ат-Даван», «Лес шумит» основная роль отводится рассказчикам, и, следовательно, их оценки и суждения доминируют в композиционной структуре произведения. Чаще всего писатель просто знакомит читателя с героем-рассказчиком, давая ему короткую характеристику, а сам непосредственно не участвует в повествовании. Он старается как можно точнее нарисовать образ рассказчика, воспроизвести особенности его речи, создавая языковой портрет героя, передать специфику мышления.

В рассказе «Ат-Даван» авторское начало выступает более активно. Здесь пересекаются две сюжетные линии: одна линия, связанная с автором-повествователем, другая – с образом героя-рассказчика. Повествование от лица автора, которое имеет отчасти очерковый характер, обрамляет основной сюжет, представляющий собой рассказанный героем случай из своей жизни. По этой же схеме строится и композиция рассказа «Мороз». Писатель включает в основное повествование от лица автора историю, рассказанную его попутчиком. Однако в этом произведении авторская сюжетная линия является доминирующей, так как, помимо лирического, в ней достаточно широко представлен событийный план, не связанный непосредственно с историей героя-рассказчика.

Композицию рассказа «Соколинец» З. С. Паперный называет музыкальной, считая, что её музыкальность выражается в ступенчатом нарастании и «затихании» голоса героя-рассказчика. Каждая глава представляет собой «ступень» в развитии образа главного героя, который «постепенно «проступает», получает всё более активную роль в повествовании, превращается из – «он», в – «я», а затем снова оттесняется автором» [162, с. 98]. Этот приём используется писателем и в рассказах «Ат-Даван», «Мороз», «Марусина заимка» (глава «Бродяжий брак»). В

повести «Без языка» В. Г. Короленко использует несобственно-прямую речь, периодически включая в повествование «слово» своего героя.

В некоторых произведениях история, положенная в основу сюжета, и время рассказа о ней разделены значительной временной дистанцией. В таких случаях писатель использует приём ретроспекции. Ретроспективная композиция представлена в рассказе «Парадокс», в повестях «В дурном обществе», «Братья Мендель», «С двух сторон». Некоторые из них имеют соответствующие авторские подзаголовки, как, например, «Из детских воспоминаний моего приятеля». Данная композиция интересна тем, что благодаря ей в произведении представлены различные по времени точки зрения одного и того же рассказчика, в том числе и его взгляд на самого себя спустя многие годы. При этом автор выступает одновременно и в образе участника событий, и в образе повествователя, наблюдающего себя со стороны. Это тоже своего рода диалог, хотя и с самим собой.

И. И. Московкина отмечает, что в прозе Короленко используются такие лирические структурообразующие принципы, как повтор и сопоставление элементов [155]. В повести «В дурном обществе» этот принцип выражается в системе образов, в приёме антитезы: Тыбурций с сыном и дочерью противопоставляется отцу героя, который также имеет сына и дочь. Главный герой является композиционным центром, связующим звеном между двумя мирами – «благопристойным» и «дурным» обществом. Иногда Короленко сравнивает схожие жизненные ситуации и различные варианты их разрешения. Например, в повести «Братья Мендель» сопоставляется история любви Стёпы Дробыша к сестре Менделей Мане и Фроима Менделя к Фруме. В рассказе «Ат-Даван» – различные жизненные позиции, причём авторская точка зрения не доминирует над точками зрения персонажей. В. Е. Татаринцов называет принцип построения композиции рассказа «Ат-Даван» «зеркальным». Герои рассказа – купец Копыленков, стационарный смотритель Кругликов, Арабин, Раиса (юношеская любовь Кругликова), отцы Раисы и Кругликова, студент Орестов – «образуют сложную систему взаимоотражения», напоминающую систему «зеркал» в романах Достоевского» [192, с. 108]. Благодаря такому построению, рассказ Короленко, как и произведения Достоевского, отличается полифоничностью звучания.

Полифонизм повествования характерен и для повести «Не страшное». Композиция данного произведения представляет собой две «рамки» – авторское повествование и разговор попутчиков в купе вагона, в которые помещён рассказ учителя Падорина о трагических событиях, произошедших в провинциальном городе Тиходоле. Эти события являются сюжетным стержнем произведения. Однако писатель включает в повествование и рассуждения другого собеседника – учителя математики Петра Петровича, а также диалоги, споры, отдельные реплики, подчёркивающие различия в мировоззрении героев. Таким образом, В. Г. Короленко стремится осветить одну и ту же проблему с

разных точек зрения, и доминантой художественной структуры становится уже не диалог, а полилог.

Влияние очерковой прозы в значительной степени обусловило эскизность, фрагментарность повествования, нашедшую выражение в разорванной, эпизодической композиции, которая характерна для очерковых циклов, а также для некоторых художественных произведений, структурно тяготеющих к цикличности. Эта тенденция наметилась уже в ранней прозе писателя, о чём свидетельствует название одного из первых его произведений – «Эпизоды из жизни искателя». И. И. Московкина отмечает в художественной системе Короленко такие композиционные приёмы, как «объединение микрорассказов внутри одного произведения и циклизация рассказов в художественной системе» [155, с. 74]. Примером подобной структурной организации могут служить полижанровые произведения, объединившие в себе элементы эпических и документально-публицистических жанров, в частности, жанра путевого очерка.

Рассказ «Убивец», не имеющий авторского жанрового подзаголовка, в композиционном плане представляет собой несколько микрорассказов (глав), объединённых в одно целое образом главного персонажа Фёдора Силина, рассказчика, выражающего авторскую позицию, и основной сюжетной линией, в центре которой – судьба главного героя. Некоторые из этих микрорассказов являются очерками из сибирской жизни. Композиционно они отделены друг от друга (эпизодическая композиция). Каждый из них имеет своего центрального персонажа. Сам рассказчик чаще всего выступает в роли наблюдателя. В произведении трудно выделить единый кульминационный центр, поскольку каждая глава представляет собой своеобразный микросюжет, со своей завязкой, развитием, кульминацией и развязкой. Но при этом во всех главах так или иначе прослеживается главная сюжетная линия.

Первая глава рассказа «Убивец» – «Бакланы» – выполняет роль экспозиции ко всему произведению. Здесь главным действующим лицом выступает герой-рассказчик. Он обращает внимание на подозрительных людей, постоянно следующих за ним, и узнает от ямщика, что это так называемые «бакланы» – воры, грабители, разбойники. В жанровом отношении эта глава ближе к очерку. Здесь нет чётко выраженной событийной линии. Автор сосредотачивает внимание на характеристике определённого социального слоя – среды преступников.

Вторая глава – «Лог под чёртовым пальцем» – имеет свой микросюжет: знакомство рассказчика с главным героем повествования («убивцем» Фёдором Силиным) и эпизод их столкновения с разбойниками. Третья глава представляет собой «рассказ в рассказе». В центре микросюжета данной главы – рассказ Фёдора Силина о своей судьбе. Таким образом, в данной главе присутствуют два рассказчика и

соответственно выделяются два жанрово-стилевых пласта – очерковый и эпически-повествовательный.

Затем развитие основной сюжетной линии прерывается. В четвёртой главе – «Сибирский вольтеррианец» – автор представляет новое действующее лицо – почтового смотрителя Василия Ивановича. Здесь также присутствуют два рассказчика, и глава состоит из двух микросюжетов: рассказа Василия Ивановича об «искоренителе» Проскурове и рассказа о самом Василии Ивановиче. В последующем разговоре собеседников речь идёт о разбойниках и упоминается имя Фёдора Силина (таким образом автор не позволяет отвлечься от основной сюжетной линии произведения). В дальнейшем повествование ведётся от лица героя-рассказчика.

В пятой главе – «Искоренитель» – главным действующим лицом выступает следователь Проскуров, который сообщает об убийстве Фёдора.

В следующих главах – «Евсеич» и «Заседатель» – развивается главная сюжетная линия, а именно – расследование убийства Фёдора Силина. При этом автор параллельно знакомит читателя с новыми действующими лицами – сотским Евсеичем и полицейским заседателем Безрыловым, используя очерковую манеру письма. Эти герои представлены как определённые социальные типы.

Главный герой восьмой главы – «Иван тридцати восьми лет» – бродяга, арестованный за убийство Фёдора, отчасти выступает и в роли рассказчика, рассказывая на допросе о совершённом им убийстве. Однако, в отличие от Фёдора Силина, этот персонаж изображён статично. Автор не стремится раскрыть динамику его характера, подчеркнуть индивидуальные черты. В образе бродяги Ивана он показывает типичного представителя преступной среды. На примере умышленно типизированных, собирательных образов полицейских Евсеича и Безрылова, бродяг Ивана, Костюшки автор вскрывает конкретную социальную «язву», с которой пытается бороться «искоренитель» Проскуров, – коррумпированность власти, сотрудничество представителей закона с представителями преступного мира. Социальная проблематика, выступающая на первый план в данных главах, связана с очерковой повествовательной манерой, в которой они написаны.

В заключительной главе рассказа «Убивец» даны две развязки: одна, связанная с историей Фёдора Силина, и другая, – с деятельностью Проскурова, которого снимают с должности следователя и отправляют казначеем в Н-ск. Таким образом, обе сюжетные линии рассказа (эпическая и очерковая) получают логическое завершение.

Путем нанизывания эпизодов строится и композиция рассказа «Марусина заимка». Сюжет произведения представляет собой описание отдельных эпизодов из жизни главных героев. Возможно, этим объясняется и авторский жанровый подзаголовок произведения –

«Очерки из жизни в далёкой стороне». Каждая из его глав отличается относительной логической и структурной завершённостью. В первой главе, написанной в жанре путевого очерка, происходит знакомство автора-повествователя и его спутника с главными героями рассказа – Степаном и Марусей. В последующих главах повествование ведётся эпически, в основном от лица автора, за исключением главы «Бродяжий брак» (вторая глава). Здесь на первый план выступает герой-рассказчик – Степан. Данная глава имеет свой микросюжет, в котором представлена история знакомства Степана и Маруси во время побега с каторги. Однако эпическое повествование прерывается главой «Белая ночь» (четвёртая глава), в которой доминирует лирическое начало. В последующих двух главах основная сюжетная линия представлена эпизодически. Автор уделяет много внимания социальной и нравоописательной проблематике – описанию обычаев и нравов местного населения (в частности, «войны» между татарами и якутами). Последняя глава – «Заключение» – включает в себя одновременно и эпилог к сюжетной линии, связанной с историей главных героев, и философско-лирические рассуждения автора-повествователя об их судьбе. Таким образом, в рассказе «Марусина заимка» заметную роль играет характерная для короленковских произведений кольцевая композиция, так как повествование в нём предваряется и завершается лирическим авторским отступлением.

Разорванность сюжета, тенденция к эпизодичности свойственна и некоторым другим произведениям В. Г. Короленко, в частности, повести «С двух сторон». Однако здесь фрагментарность композиции обусловлена влиянием импрессионистической повествовательной манеры. В данном произведении внимание автора сосредоточено на внутреннем мире героя, на процессе его душевного прозрения. Основу сюжетного повествования составляют размышления, переживания, саморефлексия главного героя, а событийная сторона представлена наиболее значимыми, кризисными моментами его жизни.

Рассмотренные нами композиционные приёмы, наиболее типичные для художественной прозы Короленко, свидетельствуют о значительном влиянии очерковой повествовательной манеры на структурное построение его произведений. А соединение эпических, лирических и очерковых элементов в значительной степени определяет их жанровое своеобразие.

2.3. Типология жанров и специфика жанровой природы очерков, рассказов и повестей В. Г. Короленко

Как уже отмечалось, писательская деятельность Короленко приходится на переломную эпоху в истории развития литературы, когда чрезвычайно обострилась проблема традиций и новаторства. Для русской литературы конца XIX – начала XX века характерны напряжённые

жанрово-стилевые поиски и эксперименты. Н. Ф. Копыстьянская справедливо заметила, что на изменение жанров и жанровых систем в немалой степени повлияли изменения в пространственно-временном мышлении [102, с. 249], что, в свою очередь, определило своеобразие хронотопии литературных произведений. Существенное влияние на литературный процесс оказали демократические тенденции, активно проявившие себя не только в общественной жизни, но и в искусстве. Перемены, происходившие в окружающей действительности, требовали от художника поиска новых средств выражения, в связи с чем традиционные жанры подверглись модернизации.

Рассматривая проблематику и поэтику жанра русского рассказа конца XIX – начала XX века, В. Я. Гречнев отмечает такие свойственные ему черты, как краткость и содержательность, доведённые почти до схематизма, так называемый «аскетизм», в творчестве Г. Н. Успенского; сгущённость повествования, интерес к индивидуальной психологии личности, оценочную позицию художника (экспрессию) в рассказах В. М. Гаршина [63]. В 1870-е годы новатором в жанре рассказа выступил Гаршин, который разработал такие его формы, как философско-психологический рассказ, аллегорически-сказочный этюд или их «скрещение». Психологизм в его произведениях передаётся не через внутренние монологи, как в предыдущие периоды литературного развития, а в косвенной форме – через «наложение» голоса героя на пейзажные зарисовки, портрет, интерьер, диалог и т.п. Исследователь отмечает, что особое внимание в рассказах Гаршина уделяется передаче «настроения» (эмоционального состояния) персонажа. В этом же направлении осуществляет свои художественные поиски и В. Г. Короленко. Название его повести «С двух сторон» в первой редакции имело другой заголовок – «Настроение». Впоследствии автор меняет название, но принцип изображения действительности остаётся тот же: все события, персонажи, пейзажные зарисовки даны в ней сквозь призму эмоционального восприятия главного героя.

Характерной особенностью рассказа конца XIX века является усиление лирико-философского начала, что нашло выражение в лирических описаниях и размышлениях, философско-публицистических отступлениях. Т. П. Маевская и В. Я. Гречнев отмечают интерес писателей к фольклорным жанрам (легендам, сказкам, библейским сюжетам, притчам, аллегии), а также появление жанра полубеллетристического, полупублицистического очерка [137; 63]. Этот жанр, по мнению В. Я. Гречнева, позволял писателям рассматривать «нравственные проблемы философски углублённо и обобщённо и в то же время на уровне почти молекулярном» [63, с. 199].

Очерк был одним из наиболее популярных жанров в литературе этого периода. Под его влиянием происходит трансформация таких традиционных эпических жанров, как рассказ и повесть. Наличие черт

документалистики, приоритет факта над вымыслом, аналитическое начало становятся отличительными чертами художественной прозы стыка веков. Все эти тенденции нашли отражение и в художественной прозе Короленко.

В творчестве писателя выделяются два прозаических пласта – проза художественная, представленная жанрами повести и рассказа (с широким диапазоном их разновидностей), и очерковая проза. Это, по замечанию самого автора, своего рода эскизы, зарисовки с натуры, «наблюдения и заметки». Однако в некоторых произведениях, которые В. Г. Короленко называет очерками, значительное место отводится и вымыслу, и художественной обработке материала. Автор не просто делится своими впечатлениями и размышлениями об увиденном (как, например, в очерке «Ненасящий город»), а более тщательно выстраивает композицию, детализирует образы героев, использует чисто художественные приёмы изображения действительности. На эту особенность произведений Короленко указывал Е. Балабанович: «Писатель как бы сближает жанры рассказа и очерка в своём творчестве, <...> даёт подзаголовок – «очерк» – произведениям, разнообразным по жанровому строю и никак не укладывающимся в рамки очерка в обычном для нас смысле слова» [12, с. 95]. Следовательно, авторские подзаголовки далеко не всегда надо рассматривать в качестве жанрового определения.

Характерное для творчества Короленко «размывание» жанровых границ, взаимопроникновение различных жанров, ранее существовавших обособленно, находит выражение в сочетании черт лирики, эпоса и драмы в рамках одного произведения. Возникают синтетические формы, которые трудно отнести к какому-либо традиционному жанру. Художественной прозе писателя свойственен синтез элементов нескольких жанров – научных, публицистических и собственно литературных, но имеющих различную родовую принадлежность. Такая жанровая синтетичность вытекает из самой сути авторского замысла.

Вопрос о разграничении жанров очерка и рассказа в малой прозе Короленко представляется достаточно спорным. Авторские жанровые определения часто не совпадают с мнением исследователей. Предложенная нами типология художественной прозы писателя основывается на литературоведческих принципах жанровой классификации, но при этом не остаётся без внимания и авторская позиция в определении жанровой природы рассматриваемых произведений.

В качестве основных критериев для разграничения таких малых жанров, как очерк и рассказ, исследователи берут за основу характер сюжета и предмет изображения [133; 134]. Рассказу свойственна конфликтность сюжета, а очерку – описательность. В связи с этим, очерк отличается от рассказа более свободной композицией. Предметом изображения в очерке является «среда» и её типичные представители, а в

рассказе – личность, её судьба, становление характера, поэтому герои очерков, как правило, статичны, а герои рассказов даны в развитии. Принципы изображения, в свою очередь, являются ведущим фактором, определяющим тип повествования: для очерка характерна субъективно-лирическая, описательная манера повествования, а для рассказа – более объективное изложение событий, причинно-следственных связей, детализация характеров персонажей (доминирует эпическое повествование).

Рассмотрим жанр очерка в творчестве писателя. В теоретической науке различают две основных его разновидности: очерк документально-публицистический и очерк беллетристический (или художественный). В прозе В. Г. Короленко представлены оба типа очерка, причём отличительной особенностью документальных очерков является объединение их в циклы. Тенденция к циклизации, как уже отмечалось, была характерна для малой прозы конца XIX – начала XX веков. Г. А. Киричок в работе «Эпический цикл Глеба Успенского. (Поэтика и динамика жанра)» [96] разграничивает циклы эпические и тематические. Тематические циклы, как правило, объединяют произведения различных жанров на основе общей тематики или доминирующей идеи (к тематическому циклу можно отнести «сибирские рассказы» В. Г. Короленко, включающие произведения, различные по своей жанровой природе).

Отличительными чертами эпического цикла, по определению Г. А. Киричка, являются единый образ автора, единство проблематики, общность сюжетных конфликтов и коллизий, мотивов, образной системы и композиции, лейтмотивность повествования, концепция личности и действительности, заглавие и его жанрово-детерминирующая роль [96, с. 36-37]. Все перечисленные приметы характерны для таких очерковых циклов Короленко, как «Государевы ямщики», «Павловские очерки», «Феодалы», «На Волге», «У казаков» и др. Однако их можно назвать эпическими циклами лишь с некоторой оговоркой, поскольку названные произведения больше тяготеют к документальной прозе, чем к художественной.

Документальные очерки Короленко имеют свою специфику. Он выступил новатором и в этих жанрах, включая в документальное повествование художественные элементы. Е. Балабанович отмечал, что писатель «с большой смелостью сочетает элементы «чистой» публицистики с высокохудожественными картинами и портретами. Логическое рассуждение, эпически спокойный рассказ переходят в лирический пейзаж или сменяются словами публициста» [12, с. 99]. Примером такого синтеза является символический образ надтреснутого колокола в «Павловских очерках»: «Чугунное сердце завизжало и заскрипело в гнезде... Я со страхом ждал первого удара, думая о том, какая масса звона хлынет сейчас на меня из-под этой громады. И вдруг какой-то

дребезжащий стук, а за ним жалкий, надтреснутый хрип пронёсся над моею головой, упал с кручи и замер в лугах, за Окой. <...> Тяжело было слушать эти разбитые стоны и выкрикивания меди; казалось, вот-вот с последним ударом большой колокол издаст последний глухой хрип и оборвётся» [111, с. 10]. Тем не менее, в очерковых циклах В. Г. Короленко преобладает документальное начало.

Беллетристический тип очерка представлен произведениями, не объединёнными в циклы, хотя и в них писатель стремится к синтезу документально-публицистического и художественного начал. Общеизвестно, что в начале своего творческого пути Короленко использовал и развивал традиции очеркистов-народников [12; 15; 28; 35]. Соединение в одном произведении беллетристических и публицистических элементов, статистических и экономических данных, социально-бытовых и географических подробностей, характерное для очерковой прозы писателей-народников, свойственны и его произведениям.

Первые литературные произведения Короленко, вышедшие в печати в начале 80-х годов XIX века («Эпизоды из жизни искателя», «Ненастоящий город»), были написаны в традициях народнического очерка и имели подражательный характер. В частности, как признавался сам писатель, в очерке «Ненастоящий город» он ориентировался на произведения Г. Н. Успенского. Исходя из классификации, предложенной Г. Н. Пospelовым (исследователь, независимо от жанровой формы, делит все произведения на две группы – романическую и нравоописательную), рассказы Г. Н. Успенского принадлежат к нравоописательной группе. Писатель стремится показать не отдельную личность, а определённый социальный тип, в котором нашли выражение нравы той или иной общественной среды. Об этом свидетельствуют даже некоторые названия его произведений, например, «Нравы Растеряевой улицы».

В очерке В. Г. Короленко «Ненастоящий город» (1880) также изображаются нравы глухого провинциального городка. Стиль повествования близок к документальному: «Типичный городок северо-востока. Два, три каменных здания, остальное все деревянное. В центре полукруглая площадь, лавки, навесы, старенькая церковка...» [107, с. 78]. Наблюдения и выводы автора имеют обобщающий характер. Но при этом писатель рисует колоритный образ городского пьяницы Карпа, наделяя его индивидуальными чертами. Таким образом, в данном произведении Короленко включает в документально-публицистическое повествование элементы художественного очерка.

Классическими примерами беллетристического очерка в творчестве писателя являются очерки «Река играет», «В облачный день», «Птицы небесные», «Художник Алымов». Эти произведения написаны в традициях жанра путевого очерка. Их сюжеты построены на хронотопе дороги и дорожных встреч. В них нет чётко выраженной фабулы, единого

конфликта, произведение объединяет образ автора или лирического героя, значительное место отводится описаниям, рассуждениям, передаче впечатлений. Автор использует субъективно-описательный тип повествования. Подзаголовки в данных произведениях, на наш взгляд, носят условный характер. Так, произведения «Птицы небесные» и «Художник Алымов», которые имеют все характерные приметы художественного очерка, сам писатель в подзаголовках называет рассказами. Очерк «Река играет» носит довольно нетипичный для произведений литературы подзаголовок «Эскизы из дорожного альбома».

На основе доминанты жанрового содержания выделяют такие типы художественного очерка, как лирический, психологический, философский очерк. В очерках В. Г. Короленко зачастую наблюдается «скрещивание» этих разновидностей. К жанру лирического очерка принадлежит его произведение «Последний луч», так как в нём доминирует лирическое начало. Все изображаемые события даются в восприятии субъекта повествования – героя-рассказчика. Благодаря этому повествование имеет ярко выраженный субъективный характер и отличается подчёркнутой эмоциональностью. В описаниях и характеристиках окружающих предметов и явлений неизменно ощущается авторское отношение к ним. Центральное место в произведении занимает лирическое описание восхода солнца. Лиризм находит выражение и в размышлениях героя о жизни людей, населяющих Нюйский станок (селение в ущелье реки Лены), о судьбе мальчика, потомка ссыльных, наблюдающего вместе с ним сцену восхода солнца. Автор называет его «последним лучом» какого-то угасающего дворянского рода, в результате чего название очерка приобретает символический смысл.

Лирико-психологический очерк в творчестве Короленко представлен произведениями «Старый звонарь», «Ночью». В этих очерках, написанных в импрессионистической манере, внимание автора сосредоточено на передаче психологического состояния («настроения») героев. Очерк «Старый звонарь» практически бессюжетен. В его художественной структуре важную роль играют воспоминания главного героя – звонаря Михеича, которые имеют хаотичный, ассоциативный характер. В его памяти всплывают отдельные картины из прошлой жизни. Все описания отличаются подчёркнутым лиризмом и психологизмом. Даже звон колокола передан через призму ощущений героя: «Никогда ещё так не звонил старый Михеич. Казалось, его переполненное старческое сердце перешло в мертвую медь, и звуки точно пели, трепетали, смеялись и плакали и, сплетаясь чудною вереницей, неслись вверх, к самому звёздному небу. <...> Он слушает, как эти звуки поют и плачут, летят к горнему небу и припадают к земле, и кажется ему, что он окружен сыновьями и внуками, что это их радостные голоса <...> сливаются в один хор и поют ему про счастье и радость, которых он не видал в своей жизни...» [115, с. 143].

В очерке «Ночью» писателю с удивительной точностью удалось передать детскую психологию, воспроизвести окружающий мир таким, каким он предстаёт в детском воображении. В. Г. Короленко рисует детские ночные страхи, фантазии, наивные представления о тайне рождения и смерти. В детском восприятии реальная действительность приобретает сказочно-мифологический характер, свойственный первобытному сознанию. Интересно описание дождя в представлении ребенка. Сначала Васе, главному герою, кажется, что «бормочет кто-то вяло и неразборчиво. Что-то струится и каплет, точно кто плачет под стеной, и чьи-то вздохи проносятся по деревьям сада...». Когда поднимается ветер и шелестят деревья, Вася представляет себе, что это «гигантский лист бумаги кто-то ворочает на дворе, отчего и слышен шелест. <...> Потом он опять менял предположение: это среди ночи кто-то сыплет зерно из громадного мешка в гигантскую бочку» [112, с. 557]. Существенной особенностью лирических описаний в рассмотренных очерках являются элементы «потока сознания».

В творчестве Короленко есть отдельные произведения, находящиеся на стыке жанров очерка и рассказа, так называемые «очерково-рассказовые гибриды» (по определению Н. И. Глушкова) [59]. Это «Эпизоды из жизни искателя» и «Яшка». В них, наряду с описаниями очеркового плана, имеет место характерный для рассказа конфликтный сюжет. В «Эпизодах из жизни искателя», несмотря на свободную (эпизодическую) композицию, чётко прослеживается фабула, включающая две сюжетные линии: одну, связанную с образом героя-рассказчика, и другую, – с историей любви помещиков Голубевых. Обе они имеют общий кульминационный центр – смерть «Голубки», жены Голубева. В финале произведения жизненные пути героев – студента-искателя (героя-рассказчика) и помещика Голубева, как и их жизненные приоритеты, кардинально расходятся. В произведении «Яшка» изображена тюремная «среда» с её порядками и обычаями, представлены также определённые типы этой среды (надзиратели, заключённые), но при этом сюжет строится на конфликте между тюремной администрацией и главным персонажем – «стукальщиком» Яшкой (образ протестанта-правдоискателя). Однако тип повествования в данных произведениях преимущественно очерково-описательный, включающий элементы документального, публицистического, лирико-философского и лирико-психологического характера.

Рассказ, в свою очередь, также испытал значительное влияние очерковой прозы. Модернизация жанра рассказа обусловила его специфику в творчестве В. Г. Короленко, что несколько усложняет жанровую классификацию рассказов писателя.

Рассказы «Соколинец» и «Фёдор Бесприютный» сам автор объединил в своеобразный мини-цикл, дав им подзаголовки «рассказы о бродягах». В данном случае можно согласиться с позицией автора в определении

жанровой принадлежности указанных произведений. В рассказе «Соколинец» Короленко вводит образ рассказчика, используя сказовую манеру повествования.

Примечательно, что Короленко не включил в цикл «рассказы о бродягах» такие произведения, как «Убивец» и «Марусина заимка», в которых также представлены образы бродяг. Автор не случайно оставил рассказ «Убивец» без жанрового подзаголовка, поскольку этому произведению присущи черты новеллистического рассказа, художественного очерка и эпического цикла. Из-за сложности и нестандартности формы его трудно отнести к какому-либо традиционному жанру. Кроме того, полижанризм рассматриваемого произведения обусловлен ещё и многосубъектностью повествования, вследствие чего очерковая повествовательная манера (от лица автора) сменяется художественной (от лица других персонажей). При этом Короленко часто прибегает к приёму сказа, индивидуализируя речь рассказчиков.

Возникают трудности и в определении жанровой природы рассказа «Марусина заимка» (1899). М. П. Гушин в статье «О двух редакциях «Марусиной заимки» В. Г. Короленко» прослеживает этапы работы писателя над произведением. В первом издании, опубликованном в 1899 году, рассказ назывался «Маруся». Во втором издании (1903 г.) Короленко изменил название и дал ему подзаголовок «Очерки из жизни в далёкой стороне». Он значительно сократил объём текста (вместо двенадцати глав стало семь) и дал главам названия. Существенно был изменён и стиль повествования. «От рассуждений, столь характерных для народнической очеркистской беллетристики, – пишет исследователь, – В. Г. Короленко стремится в максимальной степени освободиться, благодаря чему рассказ, заключающий в своей композиции все элементы очерка, всё же не является таковым. Проведённая во второй редакции индивидуализация образов придавала очерку характер рассказа» [69, с. 195].

И всё же авторское жанровое определение кажется нам заслуживающим внимания, так как Короленко дал его уже во второй редакции рассказа. Если рассматривать каждую главу в отдельности, можно заметить, что они не однородны в жанровом отношении. Одни главы больше тяготеют к жанру рассказа, поскольку в них значительное место отводится эпическому повествованию («Бродяжий брак», «Пахарь Тимоха»), другие – к жанру лирического или нравоописательного очерка («Уголок», «Белая ночь», «Война», «Степан»).

В произведениях «Черкес», «Чудная», «Парадокс», «Мгновение», которые сам автор называет очерками, доминирует эпическое повествование, чётко прослеживается центральный конфликт, представлена динамика образов главных персонажей. Сложность в определении жанровой природы данных произведений обусловлена их полижанровым характером. В этой связи представляет интерес

классификация Г. Н. Пospelова, который подразделяет рассказы на два типа – очерковый и новеллистический и характеризует каждый из них следующим образом: «Очеркового типа рассказы обычно включают «нравоописательное» содержание, раскрывают нравственно-бытовое и нравственно-гражданское состояние какой-то социальной среды <...>. В основе рассказа новеллистического типа обычно – случай, раскрывающий становление характера главного героя. <...> Именно «романического» типа содержание и порождает в рассказах новеллистического типа их острую конфликтность и быстрые развязки» [133, с. 318]. Данная классификация позволяет дифференцировать рассказы Короленко с учётом их полижанровой природы на основе доминирующих признаков.

К очерковому типу рассказа относится произведение «Черкес», в котором, наряду с характерными признаками рассказа (конфликтной ситуацией, чёткой сюжетно-композиционной структурой), присутствуют элементы нравоописательного и путевого очерка. Кульминационным эпизодом данного произведения является столкновение жандармских унтер-офицеров, сопровождающих ссыльного (героя-рассказчика), с черкесом. При этом главный герой повествования – черкес – представлен как эпизодический персонаж. В рассказе ни разу не упоминается его собственное имя. Благодаря такому приёму Короленко создаёт собирательный образ сибирского «хищника» – типичного представителя преступной среды (герой-рассказчик сравнивает манеру его поведения с повадками тигра). Таким образом, нравоописательная проблематика в произведении выносится на первый план, а конфликт между конкретными персонажами приобретает обобщающий характер. На их примере писатель демонстрирует господствующие в Сибири неписанные законы – власть сильных и ловких «хищников».

Произведение «Проход и студенты» (авторский подзаголовок «Повесть из студенческой жизни 70-х годов») по объёму содержания (количеству действующих лиц, сюжетных линий, композиционной структуре) ближе к рассказу, чем к повести. Повествование в нём представлено одной сюжетной линией, связанной с образом главного героя – Прошки-жулика. Действие разворачивается в хроникальной последовательности. Значительное место отводится авторским описаниям, в том числе и характеристике главного персонажа. Центральное место в композиционной структуре произведения занимает эпизод встречи Прохора со студентами, в лице которых писатель изобразил представителей двух различных общественных классов – интеллигенции и народа.

Здесь, как и в рассмотренном выше произведении, встречаются элементы очерка – в описании нравов подмосковной деревни Выселки, в характеристике некоторых социальных типов, как, например, «мушкатеров» и «бутарей» (будочников): «Распущенная фигура, рыжий мундир, кепи с изорванным козырьком, красный нос – таковы были

главнейшие внешние признаки этого вида, – пишет Короленко. – Любовь к выпивке, пристрастие к хорошей понюшке табаку и чрезвычайная беззаботность относительно внешних событий – таковы были главные особенности его характера» [112, с. 397]. Данное произведение также принадлежит к очерковому типу рассказа, поскольку изображение конфликтной ситуации и динамика образа главного героя сочетаются в нём с очерковыми зарисовками и нравоописательной проблематикой – темой взаимоотношений интеллигенции и народа.

Жанр произведения «Чудная» сам писатель определяет как очерк, однако исследователи часто называют его рассказом. Подобное расхождение между авторскими и исследовательскими определениями жанра обусловлено полижанровым характером произведения, которому присущи черты и очерка, и рассказа, так как наряду с социальной проблематикой (темой «народнического» движения), развивается эпическая сюжетная линия, в центре которой – конфликт между двумя главными персонажами – ссыльной революционеркой Морозовой и унтер-офицером Гавриловым. Композиция произведения строится по принципу жанра путевого очерка. Однако эпическому повествованию и внутреннему конфликту героя-рассказчика (конфликту «прозрения») отводится центральное место. В связи с этим данное произведение (несмотря на авторский подзаголовок) следует отнести к жанру рассказа, причём рассказа, объединяющего черты обоих типов – и очеркового, и новеллистического.

Новеллистический тип рассказа в малой прозе В. Г. Короленко представлен произведениями «Парадокс» и «Мгновение», имеющими авторские подзаголовки «очерк». Их отличает, помимо доминирующей конфликтной ситуации, характерная для жанра новеллы асимметричная сюжетная структура – финальное событие по своей значимости равно всей предшествующей цепи событий [194, с. 389]. В подзаголовке к произведению «Парадокс» указывается, что это «очерк». Таким образом Короленко стремился подчеркнуть достоверность описываемых событий. Однако по своей структуре «Парадокс» ближе к рассказу, чем к очерку, так как его текст имеет чётко выраженный сюжетный конфликт – конкретное событие, эпизод из жизни главных героев, кардинально меняющий их мировоззрение. В «Пардоксе» детально обрисованы образы персонажей. Рассказ имеет неожиданную развязку – «афоризм» безрукого калеки о том, что человек создан для счастья, звучит неожиданно как для героев, так и для читателей. Идеино-содержательный аспект произведения также представляется чрезвычайно важным. По своему жанровому содержанию «Парадокс» – философский рассказ, в котором поставлена и решается одна из важнейших философских проблем – проблема человеческого счастья.

Согласно авторскому жанровому определению рассказ «Мгновение» – тоже очерк. Однако, на наш взгляд, в данном произведении Короленко синтезирует элементы рассказа, очерка и новеллы. В композиционной

«рамке» (разговоре офицеров, охраняющих тюрьму) преобладает очерковый тип повествования. Описания чувств, переживаний, эмоций главного персонажа переданы в импрессионистической манере, что также сближает произведение с жанром психологического очерка. Но художественное время в рассказе и его сюжет в большей степени тяготеют к эпическим жанрам. Очерк, как правило, сиюминутен, а временной промежуток в данном произведении охватывает несколько лет. Напряжённый, драматичный, отчасти авантюрный сюжет с неожиданным финалом близок к новеллистическому. Следует заметить, что и центральная идея произведения – идея свободы как величайшей общечеловеческой ценности – выходит за рамки очерковой проблематики, так как рассматривается под философским, а не социальным углом зрения.

К новеллистическому типу следует отнести также рассказы «Мороз» и «Ат-Даван», хотя в них и присутствуют элементы путевого очерка. Сквозными мотивами в данных произведениях являются мотивы дороги и дорожных встреч, но ведущая роль принадлежит эпическому повествованию, в центре которого находится личностный конфликт главных героев. В рассказах «Ат-Даван» и «Мороз» большое значение имеют пейзажные и портретные зарисовки, авторские характеристики и рассуждения. Характеры персонажей раскрываются не только в их поступках, но и в диалогах, в описании душевных переживаний, настроений, чувств, эмоций. Психологический портрет героев, как правило, даётся в ситуациях, связанных с проблемой нравственного выбора и его личностной мотивации и является доминантой жанрового содержания данных произведений.

Для художественной прозы В. Г. Короленко характерно обращение к архаическим жанровым формам, а также аллегорический, притчеобразный характер сюжетов. Наиболее часто писатель использует элементы фольклорных жанров. Особый интерес в данном плане представляет жанровая природа рассказа «Сон Макара». Сам автор называет своё произведение «святочным рассказом». Некоторые исследователи рассматривают святочный рассказ как отдельный жанр, традиции которого восходят к произведениям В. Ирвинга, Ч. Диккенса [188]. В русской литературе классическим образцом данного жанра является «Ночь перед Рождеством» Н. В. Гоголя. В конце XIX века с развитием периодической печати этот жанр становится особенно популярным. К нему обращаются М. Е. Салтыков-Щедрин, Г. Н. Успенский, А. П. Чехов и другие писатели. «По своим жанровым канонам, – отмечает Н. Н. Старыгина, – короткий святочный рассказ соответствовал художественным формам, наиболее распространённым в журналистике: очерку, очерковой зарисовке, рассказу, эссе, новелле и пр.» [188, с. 116].

Центральным композиционным элементом святочного рассказа становится «чудо», которое в дальнейшем получает реалистическое толкование (сон героя, большое или богатое воображение, мистификация).

Действие чаще всего разворачивается в течение одной ночи. С героем происходят невероятные приключения, результатом которых становится его духовное перерождение, отказ от ложных ценностей. Доминантой жанрового содержания святочного рассказа, как правило, является нравственно-христианская идея, которая находит выражение в проповедническом пафосе, свойственном повествованию. Примером традиционного святочного рассказа являются «Рождественские сказки» Ч. Диккенса, в которых встречаются все перечисленные выше характерные приметы данного жанра. В отличие от диккенсовских сказок «Сон Макара» представляет собой пародию на традиционный жанр святочного рассказа, так как В. Г. Короленко придерживается лишь внешних его атрибутов. При этом он смещает идейные акценты. На первый план в произведении выдвигается не нравственный, а социальный конфликт. Короленко отказывается и от традиционного «чуда» в финале произведения – его герой умирает.

Но, несмотря на реалистическую направленность данного произведения, в нём всё же присутствуют фантастические элементы, в частности, в изображении потустороннего мира, образов Тойона и умерших. Однако фантастика в рассказе Короленко лишена традиционномистической смысловой нагрузки, в данном случае она является средством аллегории. Истории умерших, которых встречает Макар на пути к Тойону, имеют назидательный характер: татарин, когда-то укравший у Макара коня, не может обогнать на этом коне Макара и попка Ивана, идущих пешком. Понесённое персонажем наказание подтверждает пословицу: «На краденом коне далеко не уедешь». Старик, который бросил жену и ушёл «спасаться», на суд к Тойону должен нести её на своих плечах. В отличие от грешников, несущих на себе тяжесть совершённых грехов, души умерших детей «мелькают» в воздухе, словно птички.

В обрисовке фантастических образов иногда ощущается авторская ирония, как, например, в описании «нехорошей смерти» попка Ивана. Пьяный поп, пытаясь закурить у камелька трубку, упал в огонь. «Когда пришли домочадцы, от попа остались лишь ноги. <...> Вылечить его не мог уже ни один доктор в мире. Ноги похоронили...» [112, с. 188]. Бог (Тойон) и ангелы изображены остранинно – такими, какими их видит Макар. Войдя в «хорошую, просторную избу», где должен состояться суд, Макар встретил людей в длинных белых рубахах, которых принял за работников Тойона: «Ему казалось, что он где-то их уже видел, но не мог вспомнить, где именно. Немало удивляло его то обстоятельство, что у каждого работника на спине болтались большие белые крылья...». Сам Тойон изображён как старик, одетый в богатые меха, а на ногах у него – «тёплые сапоги, обшитые плисом, какие Макар видел на старом иконописце» [112, с. 197, 198]. Иронически снижая тему божьего суда, автор акцентирует внимание на социальной проблематике. К концу произведения ирония уступает место обличительному и сентиментальному пафосу. В аллегорической

сказочно-притчевой форме писатель освещает актуальные проблемы социального характера – показывает жалкое, нищенское существование крестьян в отдалённых уголках Сибири, унижения и издевательства, которые им приходится терпеть от власть имущих.

В. Г. Короленко неоднократно обращался и к сказочным жанрам. Это произведения «Судный день (Иом-кипур)», «Необходимость», «Стой, солнце, и не движись, луна!». Каждое из названных произведений отличается своей жанровой спецификой. Так, сказка «Судный день (Иом-кипур)» продолжает традиции гоголевских «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Писатель, по примеру Гоголя, ведёт повествование от лица рассказчика, стилизуя его речь в духе устного народного творчества. Его речь имитирует форму рассказа, обращённого к предполагаемым слушателям: «Вот с знакомым моим, новокаменским мельником, тоже раз приключилась история... Если вам ещё никто не рассказывал, так я, пожалуй, расскажу, только уж вы не требуйте, чтобы я побожился, что это всё правда. Ни за что не побожусь, потому что хоть слышал я её от самого мельника, а всё-таки и до сих пор не знаю, было это на самом деле или не было...» [113, с. 69-70].

В «Судном дне» Короленко объединил элементы сказки и легенды, хотя и дал произведению подзаголовок «Малорусская сказка». Рисуя фантастический образ Хапуна (еврейского чёрта) и описывая обряд похищения им людей, писатель обращается к украинским и еврейским фольклорным источникам – легендам, преданиям, поверьям. Л. В. Дереза отмечает, что в основу повествования здесь положен видоизменённый сказочный сюжет о хитром солдате, победившем чёрта [72]. Следует заметить, что сюжет о похищении героя или героини злым волшебником (колдуном, чудовищем, нечистой силой и т.п.) и последующем его (её) освобождении архетипичен. Он встречается во многих мифах, произведениях фольклора (сказках, легендах, былинах). В фольклорных традициях существует множество интерпретаций данного сюжета, в частности, похищение Василисы Прекрасной Кощеем Бессмертным в русских народных сказках и т.п.

В сказке Короленко переплетаются фантастический план, связанный с образом чёрта, и социально-бытовой, связанный с образом жадного мельника. В целом она носит поучительный и вместе с тем авантюрный характер. Её сюжет отчасти перекликается и с традициями жанра святочного рассказа, поскольку центральной идеей произведения является история духовного перерождения героя: побывав в лапах чёрта-Хапуна, мельник становится порядочным человеком.

Сказка «Стой, солнце, и не движись, луна!» написана в традициях жанра сатирической сказки. В ней ощутимо влияние произведений М. Е. Салтыкова-Щедрина. Её композиция и стиль выдержаны в духе классических сказочных канонов. Сказка начинается традиционным зачином: «В некотором царстве, в некотором государстве, за тридевять

земель, в тридесятom царстве стоял, а может, и теперь ещё стоит, город Восток со пригороды и со деревнями» [113, с. 450]. Далее в ходе повествования встречаются троекратные повторы («Пошёл звездочет на свою вышку, сидел ночь, да ещё ночь, и ещё ночь. Всего три ночи»), традиционные сказочные сравнения и метафоры («куда ворон и костей не занашивал»; «зверь не прорыщет, птица не пролетит»), народные пословицы, поговорки, песни («Придёт, придёт весна-красна»). «Сказочный» конфликт подчёркивает абсурдность изображённой ситуации – правитель города Востока воевода Устаревший собрался остановить приход весны. Примечательно, что в качестве заглавия произведения Короленко взял фрагмент из Библии, в котором описывается битва израильтян с Аморрейскими царями: «И остановилось солнце, и луна стояла, доколе народ мстил врагам своим» (Книга Иисуса Навина, X. 12–13). Этот элемент придает сатирическому повествованию оттенок философской притчи.

В данном произведении нет сказочно-фантастических образов. Основные приёмы, к которым прибегает писатель, – сатира и аллегория. Герои изображаются аллегорически, автор даёт им «говорящие» фамилии: Устаревший, Негодяев, Невинномыские, Держиморда, Мрак-Могильный. Но за вымышленными персонажами легко угадываются реальные прототипы. Некоторые авторские намеки на реальные события свидетельствуют о том, что речь идёт о России. Так, в тексте упоминается «календарь господина Суворина» («Русский календарь», издаваемый А. С. Сувориным, выходил в Петербурге с 1812 года). Рассказывая о том, как заточили книжного торговца Сосноборского, «поелику оный оказался польского происхождения», автор намекает на преследования поляков в Российской империи. Используя внешние атрибуты сказочного жанра, В. Г. Короленко пишет сатиру на современную ему Россию. Известно, что жанр сатиры был особенно популярен в XVIII веке не только в русской, но и в европейской литературе. В данном произведении Короленко, продолжая традиции Дж. Свифта, М. Е. Салтыкова-Щедрина, «скрещивает» элементы жанров сказки и сатиры.

Сказка «Необходимость» композиционно построена на основе архетипичной модели странствий в поисках счастья. В. Б. Мусий в статье «О композиции сказки В. Г. Короленко «Необходимость» выделяет следующие приёмы, свойственные жанру сказки: приём обрамления, характерный для «Тысячи и одной ночи»; использование масок (мудрец, сын раджи, пастухи). Исследовательница отмечает, что Короленко выходит за пределы художественно-риторического или параболического жанра, поскольку в его «сказке», наряду с традиционным поучением, определяющую роль играет изображение, психологизм, разработка характеров [156, с. 132]. Психологизм в данном случае служит раскрытию динамики мышления героя (Дарну), раскрытию диалектики его сознания, что обуславливает ведущую роль анализа. Объективная форма

повествования, при которой трудно определить доминирующую точку зрения, создаёт впечатление скрытой полемики. Композиция данного произведения подчинена одной задаче: показать процесс обретения героем истины.

По своему содержанию сказка «Необходимость» ближе к философской притче. История двух мудрецов, пытающихся постичь закон необходимости, имеет иносказательно-назидательный характер. Размышляя над сущностью этого явления, один из них приходит к выводу: «...Это божество признает своими законами всё то, что решит наш выбор. Необходимость – не хозяин, а только бездушный счётчик наших движений. Счётчик отмечает лишь то, что было. А то, что ещё должно быть, – будет только через нашу волю...» [113, с. 449]. Притча выполняет роль идейного ядра произведения, а сказка – роль жанровой доминанты. В целом данное произведение в жанровом отношении можно классифицировать как философскую сказку-притчу.

Таким образом, в жанре сказки В. Г. Короленко также выступает новатором, объединяя традиции фольклорной и литературной сказки с широким диапазоном их жанровых разновидностей (волшебной, сатирической, социально-бытовой) и включая в сказочное повествование элементы других фольклорных и литературных жанров (легенды, сатиры, аллегории, притчи).

В рассказе «Лес шумит», имеющем подзаголовок «Полесская легенда», писатель использует близкий к сказочному жанр народной легенды. Здесь реальные события в устах героя-рассказчика приобретают фантастическую окраску, так как в его рассказе присутствуют сказочно-мифологические образы хозяина леса, птички-души умершего ребенка. В повествовании также имеют место элементы героического эпоса (романтизированный образ казака-бандуриста Опанаса), разбойничьего фольклора (убийство пана, рассказ о последующей судьбе Опанаса, который «в лесу жил, ходил с хлопцами по большим дорогам да по панским усадьбам» [112, с. 387]).

Писатель неоднократно обращается и к жанру притчи. Этот жанр имеет многовековую историю. Его истоки восходят ко временам античности и христианства. Значительная роль в его возрождении принадлежит романтикам. В произведениях В. Г. Короленко притча часто выполняет функцию жанра-вставки. Как правило, она композиционно локализована в структуре произведения (в «Братьях Мендель» – притча о Баве-бен-Буте, в «Сказании о Флоре» – притча об ангеле Неведение, в «Тенях» – притча о мальчике, потерявшем отца). Современные исследователи считают, что жанр-вставка является довольно распространенным явлением для произведений, тяготеющих к полижанровости. Как отмечает Т. Михед, «притчи-фрагменты, вклиниваясь в нарративное плетение, часто создают эффект конфликтной взаимодополняемости <...>, выполняют ключевую роль в нарративном

дискурсе, выступая в качестве основополагающих блоков, удерживающих глубинное имплицитное единство произведения» [153, с. 107].

Подобную функцию выполняет притча об ангеле Неведение в «Сказании о Флоре, Агриппе и Менахеме, сыне Иегуды» (1886). Благодаря ей произведение приобретает притчевый характер, на что указывали Г. А. Бялый [36], В. И. Мацапура [144]. Несмотря на то, что в «Сказании о Флоре...» описаны реальные события – восстание иудеев против римлян, а действующими лицами выступают исторические персонажи (Флор, Катулл), иносказательный элемент представляется очень важным в рассказе.

В. И. Мацапура отмечает структурообразующую роль притчи в контексте произведения: «Данная притча составляет основу рассказа Короленко. Она имеет аллегорический, философский, религиозный характер <...>. В ней писатель сталкивает две противоположные точки зрения на насилие: смирение перед насилием и борьба с насилием» [144, с. 121]. В истории о превращении ангела Неведение в ангела Великая скорбь, как и в сказке «Необходимость», показан путь героя к обретению истины. Этот путь лежит через страдание. Символом познания становятся алые пятна крови на белоснежных одеждах ангела.

Философская проблематика, положенная в основу произведения, определяет содержательную характеристику его жанра. Таким образом, для «Сказания о Флоре...» удачным будет такое жанровое наименование, как «философская притча», потому что притча с её традиционной христианской символикой выполняет в произведении роль жанровой доминанты. При этом в структуре повествования можно выделить элементы других жанров. В частности, Л. В. Дереза указывает, что в нём есть такая примета сказочного жанра, как приём троекратности (трижды священники Иудеи склоняют народ к покорности, трижды римляне избивают беззащитных иудеев) [72]. В «Сказании о Флоре...» присутствует также исторический контекст, что сближает его с жанром исторической повести.

Легенда-притча «с ярко выраженной христианской тенденциозностью» (В. М. Логинов) используется писателем и в рассказе «Тени». Главный герой произведения, философ Сократ, рассказывает историю юноши из Милета, которого ребёнком варвары забрали в плен, а потом в беспомощности бросили на дороге. Всю последующую жизнь он скитался в поисках своего отца, о котором сохранил лишь смутные воспоминания. Как и следует притче, эта история носит аллегорический, иносказательный характер. «Не находишь ли ты, что судьба этого юноши напоминает судьбу всего человечества?» – спрашивает Сократ своего собеседника. История скитаний милетского юноши – это история поисков человечеством истинной веры. Её символический смысл раскрывается в последующих рассуждениях философа: «Не так же ли род людской заменяет детскую веру испытанием и сомнением? Не так же ли творит он

сам образ Неведомого из дерева, камня, из обряда и предания, из вдохновенной песни поэта и из догадок мудреца?.. И потом находит этот образ несовершенным и разбивает его, чтобы опять удалиться в пустыню сомнений... И всё для того, чтобы искать лучшей веры, всё выше и выше... И не суждено ли роду земному искать, всё возвышаясь бесконечно, потому что и Неведомый есть бесконечность!..» [113, с. 62]. Трактовка образа юноши отличается многозначностью, которая свойственна притче. Эта многозначность проецируется также на образы Сократа и самого писателя – вечных «искателей» истины.

Думается, что В. Г. Короленко не случайно дал произведению подзаголовок «фантазия». Очевидно, писатель не хотел связывать себя какими бы то ни было жанровыми канонами. Не вызывает сомнения и то, что данное произведение является полижанровым. Помимо рассмотренной выше притчи-вставки, в историко-фантастическом повествовании отчетливо прослеживается лирическая струя (личностное начало). Влияние жанра публицистического очерка находит выражение в тенденциозности авторской позиции, в патетическом пафосе произведения. Ни одно традиционное жанровое наименование, например, «сказка-притча», «легенда-притча», «историко-философская притча», «лирико-философская притча», «философско-публицистическая притча», в данном случае не будет исчерпывающим. Поэтому авторское жанровое определение – «фантазия» – представляется нам наиболее удачным.

В художественной прозе писателя наибольшие затруднения вызывает разграничение жанров повести и рассказа. Концепция жанра повести является одной из наименее разработанных проблем поэтики В. Г. Короленко. Судя по авторским подзаголовкам, жанр повести в его творчестве практически отсутствует. Сам писатель назвал повестью только одно произведение – «Проход и студенты». Такое жанровое определение предложил редактор В. А. Гольцев, и Короленко с ним согласился. В 1914 году, работая над подготовкой к печати полного собрания сочинений, писатель частично переработал произведение и дал ему подзаголовок «Повесть из студенческой жизни 70-х годов». Подобное уточнение, как и подзаголовок «Рассказ моего знакомого», вряд ли следует считать жанровым определением.

Основным признаком, по которому в литературоведческой науке разграничивают структурные инварианты жанров повести и рассказа, является объём содержания. На этом основании рассказ относят к малым жанрам, а повесть – к средним. Принято считать, что повесть – это средний по объёму текста или сюжета эпический прозаический жанр, который занимает промежуточное место между рассказом и романом [134, с. 752]. Однако сам по себе объём текста не может служить исчерпывающей характеристикой жанра. Более основательным критерием в данном плане представляется объём сюжета, т.е. количество событий и эпизодов, положенных в его основу. Сюжет рассказа, как правило, разворачивается

вокруг одного события, а в повести в представлен ряд событий. К объёму содержания относят также количество действующих лиц и, соответственно, различных точек зрения на рассматриваемую проблему. «...В рамках одного произведения «малой формы» используется лишь один из вариантов противоположности внешней и внутренней точек зрения», – отмечает Н. Д. Тмарченко, а в повести представлена «смена доминирующих точек зрения действующих лиц» [194, с. 403].

Иногда специфику жанра определяют такие жанрообразующие факторы, как тип повествования, сюжетно-композиционная структура, жанровое содержание. Однако ни один из них не может быть признан универсальным критерием для разграничения жанров повести и рассказа в творчестве Короленко, так как писатель объединяет в одном произведении разножанровые принципы изображения действительности. Следует отметить, что традиционная поэтика рассказа, изначально ориентированного на устную речь («сказ»), к концу XIX века существенно изменилась под влиянием жанров новеллы, повести и романа, в то время как большие и средние эпические формы (роман, повесть) могли включать в свою структуру сказовые элементы. Таким образом, тип повествования в рассказе и в повести утратил принципиальные различия – в обоих жанрах мог быть представлен либо «рассказ» о событиях, либо их «изображение». Отметим, что для повестей В. Г. Короленко, в отличие от его рассказов, содержащих элементы очерка, характерен эпический тип повествования.

Как правило, повесть отличается от рассказа более сложной сюжетно-композиционной структурой (композиционно это выражается в делении произведения на главы). Однако надо заметить, что деление на главы свойственно также некоторым рассказам и даже очеркам Короленко, следовательно, структурный принцип не всегда может служить критерием жанровой дифференциации повести и рассказа в его художественной прозе. В обоих жанрах доминирует романическое начало (в отличие от нравоописательной проблематики очерка).

Одним из критериев, определяющих специфику жанров повести и рассказа, является хронотоп произведения. По замечанию М. М. Бахтина, «хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом...» [18, с. 235]. Для рассказа характерен линейный хронотоп – события развиваются в хронологической последовательности, охватывая незначительный промежуток времени и локальное пространство. В повести, вследствие более развёрнутой пространственно-временной разработки содержания, может быть представлено несколько хронотопов. Кроме того, повести свойственна своя жанровая концепция времени – так называемая «эпическая дистанция» (событие, о котором идёт речь, всегда мыслится в прошлом).

В творчестве В. Г. Короленко повести имеют, как правило, полижанровый характер, в них наблюдается слияние признаков жанров

повести и рассказа. Произведение «Не страшное», которому сам автор дал жанровое наименование «этюд», одни исследователи называют рассказом, другие – повестью. Так, Н. Э. Бакиров в статье «О жанровых традициях в повести В. Г. Короленко «Не страшное» (К проблеме «Короленко и Достоевский»)» указывает на неоднозначность его жанровой природы [9]. Мнение исследователя представляется нам вполне обоснованным. С одной стороны, композиционный приём «рассказа в рассказе» и введение образа героя-рассказчика предполагает ориентацию писателя на «рассказовую» манеру повествования. Однако сложность сюжетно-композиционной организации произведения не позволяет безоговорочно отнести его к жанру рассказа.

В 20-30-е годы XIX века сложилась концепция жанра повести, согласно которой повесть представляла собой «роман в миниатюре» или «эпизод романа». Для неё была характерна романная сюжетно-композиционная структура, а именно: обширная система образов и несколько сюжетных линий, связанных с образами [88, с. 67]. В произведении «Не страшное» наблюдаются все признаки романной сюжетно-композиционной структуры. В романическом сюжете (любимый «треугольник» с элементами детектива) представлены две сюжетные линии, герои которых впоследствии станут главными действующими лицами «бытовой» драмы. Одна сюжетная линия раскрывает историю взаимоотношений Будникова, Елены и Гаврилы, в другой прослеживается процесс деградации личности Рогова.

В идейно-содержательном плане произведения, несмотря на запутанный, отчасти детективный сюжет, доминирует нравственно-философский аспект. Герой-рассказчик пытается понять смысл собственной жизни «в общей экономии природы», ищет «разгадки всех вопросов и большой правды». Рассуждая о причинно-следственных связях человеческих поступков («Один по неаккуратности бросит апельсиновую корку... другой споткнулся и, глядишь – сломал ногу» [113, с. 604]), он приходит к выводу о «взаимной связи и общей ответственности». В ночь убийства Будникова ему вспоминается случай, произошедший много лет назад. Тогда он предал своего ученика Рогова, искавшего у него моральной поддержки: «...У меня в голове всё стоял тот момент из прошлого, когда в мою квартиру такой же светлой ночью прибежали два гимназиста, а я стоял перед ними, охваченный стыдом и бессилием... И как у одного впервые вспыхнул в глазах огонь... злой и насмешливый...» [113, с. 614]. Падорин казнит себя за когда-то проявленное равнодушие и считает виновником нравственного падения Рогова.

В композиционной структуре произведения обращает на себя внимание наличие двух «рамок», обрамляющих основное повествование (рассказ о «бытовой» драме, которая случилась в провинциальном городке), и, соответственно, двух рассказчиков. Одному из них – репортеру, который едет в Н-ск, чтобы присутствовать на сессии

окружного суда, отводится роль слушателя. Основным же рассказчиком является учитель Павел Семёнович Падорин, непосредственно наблюдавший за развитием событий. В основном повествовании также выделяется жанр-вставка – диалог Алкивиада с Периклом: Перикл, «почтенный человек, окружённый общим почётом», и Алкивиад, «повеса, безобразник, кутила», спорят о добродетели. В античных персонажах угадываются учитель Падорин и его бывший ученик Рогов. На примере героев притчи Рогов высмеивает ханжескую мораль, воплощением которой является «добродетельный» господин Будников, который «помогает ближнему дворнику трудами рук своих», предлагает нищим вместо милостыни «трудовую помощь» и призывает «отбросить гордость и слиться <...> в смиренной общей вере». В то же время он бросает соблазнённую им женщину и утаивает подаренный ей выигранный лотерейный билет. Чтобы «законным» путём прибрать к рукам причитающийся Елене выигрыш, Будников намеревается развести Елену с мужем, дворником Гаврилой, и жениться на ней.

Пространственно-временная организация произведения характеризуется сложностью. Так, хронотоп провинциального городка Тиходола, где происходят описываемые события, помещён внутри хронотопа дороги (рассказ об этих событиях происходит в пути, в купе вагона). Хронотоп дороги выполняет в данном случае роль «рамки». Эти хронотопы, олицетворяющие замкнутое и открытое пространство, контрастируют между собой. Открытое пространство также представлено «космическим» хронотопом звёздного неба. Таким образом, локальный хронотоп Тиходола расположен на «перекрёстке» двух открытых хронотопов: «горизонтального» хронотопа – дороги и «вертикального» – космического. Здесь, как и в других произведениях В. Г. Короленко, символичен образ поезда. Он представляет собой метафору человеческой жизни. «Жизнь, – говорит герой-рассказчик, – это ведь поезд... Отлучился со станции на время, глядь – поезда уже и не видно...» [113, с. 578].

Н. Э. Бакиров обращает внимание на роль хронотопа порога в произведении: «Основные сцены и диалоги происходят на крыльце, у калитки <...> и на прилегающей улице, что органически связано с кризисной ситуацией «на пороге», переживаемой всеми героями повести...» [9, с. 145]. Данный хронотоп, наиболее часто встречающийся в произведениях Достоевского, М. М. Бахтин определяет как хронотоп кризиса и жизненного перелома: «...Порог и смежные с ним хронотопы лестницы, передней и коридора, а также и продолжающие их хронотопы улицы и площади являются <...> местами, где совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, прозрений, решений, определяющих всю жизнь человека» [19, с. 397].

Влияние полифонических романов Достоевского сказывается и на других уровнях произведения: в наличии прямых авторских реминисценций, в обрисовке образов главных героев («чудаковатого»

Падорина, человека «с вывертом» Рогова), в сложности сюжетных перипетий (множество эпизодических персонажей со своими «историями» и мировоззрением).

Жанровая природа произведения «В дурном обществе» не вызывает сомнения. В нём представлена характерная для жанра повести «эпическая дистанция», заданная в подзаголовке «Из детских воспоминаний моего приятеля». Повесть состоит из девяти глав, каждая из которых имеет заголовок, определяющий тему микросюжета. В первых двух главах – «Развалины» и «Проблематические натуры», представляющих экспозицию произведения, описаны заброшенный замок и старая униатская часовня, а также их обитатели – городские нищие. Замок населяло «аристократическое» общество – бывшие графские слуги и их потомки: «Все они составляли однородный, тесно сплочённый аристократический кружок, взявший как бы монополию признанного нищенства. <...> Обыватель охотно признавал их право на существование, находя совершенно основательным, чтобы кто-нибудь получал милостыню по субботам, а обитатели старого замка получали её вполне уважительно» [112, с. 208, 211]. Изгнанные из замка «тёмные личности» нашли пристанище в полуразрушенной часовне и составляли «дурное общество»: «Эти фигуры нисколько не походили на аристократических нищих из замка – город их не признавал, да они и не просили признания; <...> они предпочитали ругать обывателя, чем льстить ему, брать самим, чем выпрашивать» [112, с. 211]. В некоторых главах можно выделить конфликтную ситуацию (важное событие) со своим кульминационным центром: в четвёртой главе – знакомство героя-рассказчика Васи с «детьми подземелья» Валеком и Марусей, в седьмой главе – его встреча с Тыбурцием Драбом, отцом Валека и Маруси, в девятой главе – разговор Васи с отцом.

Помимо детальной разработки художественного пространства в повести «В дурном обществе» представлена довольно обширная система образов. Писатель даёт развёрнутые характеристики не только главным действующим лицам (самому герою-рассказчику, его отцу, Тыбурцию и его детям), но и некоторым эпизодическим персонажам, в частности, рассказывает «истории» наиболее «ярких» представителей «дурного общества» – сумасшедшего Профессора, спившегося чиновника Лавровского, «генерала» Туркевича.

Аналогичное сюжетно-композиционное построение имеет и неоконченное произведение В. Г. Короленко «Братья Мендель» (авторский подзаголовок «Рассказ моего знакомого»). Ему также присущи характерные признаки повести: «эпическая дистанция», развёрнутый сюжет, деление на главы, детализация пространственно-временной организации и образной системы. В основном повествовании выделяется жанр-вставка – притча о Баве-бен-Буте. Ведущей темой, определяющей жанровое содержание обеих повестей, является тема семьи, но при этом

писатель затрагивает вопросы социального характера, в частности, проблему социальной и национальной дискриминации. Таким образом, рассмотренные произведения можно отнести к жанру социально-бытовой повести.

Повесть «Без языка» (авторский подзаголовок «рассказ») отличается сложной системой хронотопов, включающей провинциальные хронотопы украинского села Лозищи и американского городка Дэблтоуна, хронотоп большого города (Нью-Йорк), открытого пространства (океан), а также хронотоп дороги в нескольких вариациях (путешествие героев на пароходе, поездка Матвея в поезде). Некоторые из перечисленных хронотопов совпадают в какой-либо одной плоскости – пространственной или временной. Так, сельский хронотоп с тихой речкой во временном плане отчасти перекликается с хронотопом океана, размеренно несущего свои волны. Хронотопы Нью-Йорка и Дэблтоуна, совпадающие в пространственном пласте, отличаются временными характеристиками. В изображении Нью-Йорка время сжато и динамично, наполнено событиями, а в провинциальном Дэблтоуне протекает более замедленно, напоминая Матвею родные Лозищи. Матвей Лозинский, главный герой повести, едущий в поезде, остро ощущает это изменение ритма жизни. Из шумного, светлого Нью-Йорка он словно попадает в другой мир, более близкий ему. Автор подчёркивает схожесть провинциального и сельского хронотопов. Иногда же пространственно-временные характеристики резко контрастируют друг с другом, как, например, в хронотопах Нью-Йорка и села Лозищи. Таким образом, время и пространство в повести представляют собой сложную, многослойную структуру. В. И. Силантьева называет её спиралевидной, поскольку различные хронотопы периодически пересекаются между собой, а иногда накладываются друг на друга. В статье «Концепция творчества В. Г. Короленко: современное видение проблемы» исследовательница отмечает, что писатель, как и многие его современники, отказывается от линейного хронотопирования событий, предпочитая воронкообразную (спиралевидную) структуру сюжетного действия и создавая тем самым «атмосферу хаотического событийного ряда» [183, с. 61].

Кроме того, в повести представлено множество действующих лиц и, соответственно, различных точек зрения на проблему, которая волнует автора и героев. В частности, тема свободы освещена в произведении многогранно: с позиции крестьянина Матвея Лозинского, еврея-эмигранта Борка, русского интеллигента Нилова, представлены точки зрения эпизодических персонажей. Благодаря многосубъектному повествованию, включающему исторический контекст, в повести «Без языка» социальная тема приобретает философский характер.

Повести «Слепой музыкант» В. Г. Короленко даёт подзаголовок «этюд». Такое жанровое определение мотивировано стремлением автора подчеркнуть содержащееся в нём научно-исследовательское,

аналитическое начало. Однако эмоциональный тип повествования с частыми лирическими пейзажными зарисовками далёк от научного. Доминантой жанрового содержания повести «Слепой музыкант» является романический конфликт, в центре которого находится проблема становления характера главного героя. Внимание автора сосредоточено не столько на физиологической и социальной проблеме слепых, сколько на судьбе отдельной личности. Центральным конфликтом повести, как и большинства произведений Короленко, является поиск главным героем, Петром Попельским, своего предназначения. Писатель стремится с максимальной точностью воспроизвести психологический портрет персонажа, подробно описывая все кризисные моменты переживаемой им душевной драмы: осознание своей физической ущербности, отчаяние, апатию и, наконец, обретение смысла жизни в музыке. Данное произведение следует классифицировать как психологическую повесть, поскольку в нём преобладает внутренний конфликт.

К жанру психологической повести принадлежит и произведение «С двух сторон», где также доминирует психологический аспект. В центре внимания автора – переживаемый главным героем душевный кризис.

Т. В. Филат отмечает своеобразие художественной трактовки категорий пространства и времени в повести. Она считает, что в этом произведении Короленко предлагает свою хронотопию, которая соответствует новым тенденциям художественного пространственно-временного мышления конца XIX века и перекликается с темпоральной теорией памяти А. Бергсона. Исследовательница приходит к выводу, что категория художественного времени в повести В. Г. Короленко многофункциональна. Она «воссоздаёт эпоху, время действия, входит в сферу создания психологизма, важна для обрисовки эволюции героя-рассказчика, динамизации сюжета» [209, с. 324].

Основным принципом темпоральной организации повести является создание временной дистанции между «историей» и временем «рассказа» о ней. Благодаря данному приёму писатель соблюдает характерную для жанра повести «эпическую дистанцию». Центральным эпизодом конфликта (как внешнего, так и внутреннего) становится самоубийство студента Урманова, друга героя-рассказчика, в связи с чем произведение композиционно делится на две части. В первой части описаны события, предшествовавшие трагедии. Вторая часть повести преимущественно посвящена саморефлексии героя-рассказчика. Сюжет перемещается из внешнего, событийного плана, во внутренний – в сферу сознания и подсознания героя.

После смерти товарища в его мировосприятии происходит временной сбой: «Мне казалось, что в моём времени произошёл какой-то перерыв или, наоборот, оно прокатилось слишком быстро, как развернувшаяся пружина» [114, с. 55]. Он пытается оградить себя от внешнего мира и погружается в мир собственных ощущений. Но время в

его сознании движется по замкнутому кругу, так как мысленно он постоянно возвращается к воспоминаниям о смерти Урманова. Психологический кризис, переживаемый героем-рассказчиком, отмечен смещением пространственно-временных отношений, что характерно для хронотопа порога, который М. М. Бахтин определяет следующим образом: «Время в этом хронотопе, в сущности, является мгновением, как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения биографического времени» [19, с. 397].

Символический образ смерти в повести отражает остановившееся, застывшее время, а движение времени становится символом непрекращающейся жизни. В финале произведения, когда герой выздоравливает и к нему возвращается привычное восприятие окружающего мира, время также сдвигается с «мёртвой» точки. Таким образом, хронотоп в данном произведении является основным средством психологической характеристики главного персонажа, так как его «болезнь» и «выздоровление» непосредственно связаны с пространственно-временными ощущениями.

Примером сочетания эпического и лирического начал – одним из важных признаков полижанризма – могут служить короленковские «стихотворения в прозе». Наиболее известным среди них является «Огоньки». С одной стороны, данное произведение имеет отчётливо выраженный сюжет, в нём есть даже диалог попутчиков. Однако эпическое повествование плавно перетекает в лирические размышления автора. Лирическая тональность, поэтичность языка и его ритмическая организация позволяют отнести это произведение к лиро-эпическому жанру, каким и является стихотворение в прозе.

Проведённое нами исследование жанровой природы произведений В. Г. Короленко свидетельствует о том, что отличительной чертой жанровой системы его художественной прозы является отчётливая тенденция к полижанризму, которая находит выражение в модернизации традиционных жанров и создании синтетических жанровых форм.

Глава 3.

ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ В. Г. КОРОЛЕНКО

3.1. Синтез реалистических и неоромантических тенденций в образной структуре произведений В. Г. Короленко

Проблема стиля в целом, как и индивидуального авторского стиля в частности, является одной из наиболее актуальных в литературоведческой науке. Ю. Б. Боров подчёркивает, что данная категория охватывает все уровни художественного целого: «Стиль – представитель целого в каждой части, гарант осуществления в каждой клетке «генерального плана» построения организма и подчинения каждой детали общему конструктивному «замыслу». Стиль изначально, ещё на «порождающем уровне» до последней детали конструкции обуславливает структуру произведения. *Стиль – представитель целого в любой клетке произведения...*» [33, с. 77]. Таким образом, для исследования стиля представляет интерес каждая составляющая произведения: его жанровая природа, композиция, идейно-образная система, художественные приёмы и языковые средства.

Цель данной главы состоит в том, чтобы отметить соотношение общего и индивидуального в стилевой манере В. Г. Короленко, а именно: проследить взаимодействие различных стилевых пластов в его художественных произведениях и выявить особенности индивидуального стиля писателя с учётом его стилевых доминант. Данная проблема – одна из наименее изученных в современном короленковедении. Основным тезисом нашей концепции является синтез элементов различных жанровых и стилевых систем, который прослеживается на всех уровнях художественной прозы Короленко. В стилевой манере писателя, кроме синтеза традиционных литературных стилей, присутствуют элементы документалистики, публицистики, этнографии. В цветовом оформлении пейзажных зарисовок, в создании «звуковых» пейзажей, в мелодичности языка сказывается также влияние живописи и музыки, что позволяет говорить о синкретизме различных видов искусства в его художественной прозе. При этом не следует забывать, что одним из основных критериев, определяющих неповторимость стиля каждого великого мастера, является личность писателя, его человеческие качества, особенности мировосприятия. Владимир Галактионович Короленко был настоящим интеллигентом, великим гуманистом, известным правозащитником, талантливым публицистом, непримиримым борцом за справедливость. Современники не случайно называли его «совестью эпохи». Личностные качества писателя и его мировоззренческая позиция стали ведущими факторами его художественного творчества и нашли выражение в актуальности тематики и проблематики, в освещении социальных и

философских проблем, в выборе героев и изобразительных средств, в идейном пафосе его произведений, что, в свою очередь, определило стилевое своеобразие его художественной прозы.

В. И. Силантьева в статье «Концепция творчества В. Г. Короленко: современное видение проблемы» пишет: «Художественное направление или течение, с которым можно было бы соотнести художественно-эстетическую платформу Короленко, попросту не существует» [183, с. 57]. Исследовательница предлагает новый подход к изучению творчества писателя, учитывающий такие моменты, характерные для литературы рубежа веков, как разнообразные попытки синтеза различных художественных систем, концентрация содержания и предпочтение малых жанровых форм, конвергентность (сближение художественных систем по ряду отдаленных признаков), отказ от дидактизма и ориентирование на смысловую и образную многозначность (диалогичность) произведения [183, с. 59].

Творчеству Короленко в целом свойственна реалистическая направленность, он продолжал и развивал традиции русского классического реализма. Однако в его художественной прозе нашёл яркое воплощение исповедуемый писателем синтез романтизма и реализма. В литературоведении существует термин «неоромантизм», которым обозначают ряд эстетических явлений, характерных для литературы конца XIX – начала XX веков, преимущественно западноевропейской. «Не сложившись в самостоятельное, обособленное течение, неоромантизм в качестве идейных и стилевых тенденций повсюду переплетается и взаимодействует как с реалистическими, так и с декадентскими направлениями», – отмечает Г. Е. Бен в «Краткой литературной энциклопедии» [120, с. 233].

Неоромантизм, генетически восходящий к классическому романтизму, стал типологическим продолжением и развитием романтических принципов изображения действительности, который вобрал в себя опыт предшествующих ему реализма и натурализма на новом этапе развития литературы. Это явление было стилистически неоднородным: одни писатели тяготели к патетике, к импрессионизму, другие – к реалистической манере письма. Однако можно выделить некоторые общие особенности эстетики неоромантизма, позволяющие рассматривать данный феномен как стилевую тенденцию модернизма. Для произведений неоромантиков характерны острота конфликта, напряжённость и динамизм сюжета, в центре которого – борьба, риск, опасные приключения. Существенную трансформацию испытал и образ главного героя, сформировавшийся, с одной стороны, в русле романтических традиций, а с другой, – под влиянием теории Ф. Ницше о «сверхчеловеке». Герой в произведениях неоромантиков – сильная, волевая, незаурядная личность, иногда это изгой, противостоящий социальной среде, стихии, фатуму. В отличие от традиционных героев

романтической литературы начала XIX века, новый герой жизненно реален. Неоромантики «воспевали мужество, подвиг и героику приключений в необычайной, часто экзотической обстановке» [120, с.233], но при этом придерживались принципа достоверности в описании различных регионов, исторических эпох. Представителями данного направления в европейской и американской литературе были Р. Киплинг, Р. Л. Стивенсон, Р. Хаггард, А. Конан-Дойль, Дж. Лондон. Черты неоромантизма встречаются в произведениях Г. Ибсена и К. Гамсуна. В России неоромантические мотивы свойственны ранним рассказам М. Горького («Макар Чудра», «Старуха Изергиль»), стихотворениям К. Д. Бальмонта, З. Н. Гиппиус, Н. С. Гумилёва. В украинской литературе неоромантические тенденции наиболее ярко проявились в творчестве Л. Украинки, М. Коцюбинского.

Творчество В. Г. Короленко нельзя однозначно причислить к неоромантическому направлению. К тому же, не все его произведения написаны в неоромантическом ключе: в одних преобладает реалистическое начало, в частности, в очерках, «сибирских рассказах», повестях «Не страшное», «Без языка»; в других – романтическое (в сказках, легендах, в «Сказании о Флоре...», в фантазии «Тени»). Чаще всего в художественной прозе писателя романтические принципы изображения переплетаются с реалистическими. Характерными приметам поэтики неоромантизма в произведениях Короленко являются образы романтических героев, изображённых реалистически, пейзаж (часто экзотический), исторический контекст, символика (образы-символы мороза, ветра, огня и др.), лирико-субъективная манера повествования и экспрессивно-эмоциональная приподнятость, наличие авторских отступлений, лирических прелюдий и концовок, использование «масок», а также выбор жанров, популярных среди писателей-неоромантиков (сказки, легенды, притчи).

Важной составляющей неоромантической эстетики в произведениях Короленко являются характеры героев. Неоромантический пафос характерен для изображения героев «рассказов о бродягах». Писатель создаёт личности яркие, по-своему романтические, но, в отличие от традиционных героев романтической литературы, он рисует их в реалистической манере. Короленко не стремится создать определённый социальный тип «протестующего униженного», наоборот, его герои нетипичны даже для своей среды – среды преступников, бродяг, грабителей и убийц, «бакланов» и «жиганов», как называют их местные обыватели. Принцип изображения главных персонажей в «рассказах о бродягах» другой: это нетипичные герои в типичных обстоятельствах. Короленковские бродяги – это скорее не романтические герои в привычном понимании данного концепта, а герои-романтики: авантюристы и искатели приключений, как герой рассказа «Соколинец», или искатели правды и справедливости, как «убивец» Фёдор Силин. Все

они не похожи друг на друга, каждый из них – индивидуальность, но их роднит общее для всех стремление к «вольной волюшке», нежелание приспособливаться к обывательской среде, принадлежать к «серой» массе.

Писателя не привлекают заурядные личности. Каждый из созданных им образов по-своему романтичен. Это касается и студента-«искателя» из «Эпизодов из жизни «искателя», и молодых героев повести «Братья Мендель», считающих себя «зародышами» новой национальности и верящих, что они могут разрушить «мир хедеров и ешиботов» с его вековыми устоями, и простого крестьянина Матвея Лозинского («Без языка»), отправляющегося за океан в поисках лучшей жизни. В образах Менахема («Сказание о Флоре...»), предводителя восстания иудеев, и Мигуэля Диаца («Мгновение»), инсургента и флибустьера, писатель рисует тип революционера-романтика, посвятившего жизнь борьбе за свободу своего народа. Романтиками являются и короленковский Сократ («Тени») с его неутомимой верой в торжество истины, идущий на смерть во имя этой веры; и безрукий калека Ян Залуский («Парадокс»), утверждающий, вопреки всему, что человек создан для счастья.

Романтизм короленковских героев заключается в их «выстраданном оптимизме», созвучном мировоззрению самого писателя. «Как бы ни была тяжела окружающая жизнь, – писал Л. Войтоловский, – в творческой памяти Короленко всегда остаётся лишь тихое воспоминание о том, как «лес шумит», как «река играет», как радостно мечтают «в ночь под светлый праздник», как грезит «старый звонарь», как светло и лучезарно проходят по земле полузабытые «тени» [44, с. 77]. Оптимизм, вера в человека, в возможность преодоления разрыва между идеалом и действительностью были важнейшими составляющими неоромантического пафоса и тем самым отличали его от классического романтизма.

Одним из основных принципов поэтики В. Г. Короленко является пантеизм, что неоднократно отмечалось многими исследователями, в частности, Ф. Д. Батюшковым [16], Н. Э. Бакировым [10], В. М. Логиновым [136], П. Э. Лионом [132]. Поэтому пейзаж в его произведениях выступает не в качестве фона описываемых событий (хотя эту функцию также не следует исключать). Он выполняет функцию дополнительного средства характеристики персонажей. «Своеобразие позиции Короленко в русской литературе, – писал М. А. Азадовский, – в том и заключается, что к человеку он каждый раз подходит через природу. <...> У него самые человеческие переживания проясняются ему, когда он воспринимает их через призму того или иного образа природы» [4, с. 150]. В короленковских пейзажных зарисовках, чувствуется влияние тургеневской традиции, но вместе с тем они отличаются оригинальностью.

Короленковские пейзажи жизненны, они не заслоняются излишними деталями, а описываемая в его произведениях обстановка сливается с общим настроением автора или героя, создавая целостность картины и

впечатления. Таковы пейзажи в рассказах «Соколинец», «Марусина заимка», очерках «Река играет», «Последний луч», «В облачный день», повестях «Слепой музыкант», «Без языка», «С двух сторон» и др. Некоторые пейзажные описания имеют романтический характер, как, например, картины бури и шторма в рассказе «Соколинец». Эти картины созвучны душевному состоянию героя-рассказчика. «Пуще всего нашему брату от моря тоска», – говорит бродяга Василий, – оно «будто говорит что-то, песню поёт али так бормочет» [112, с. 288, 295]. Краткие пейзажные зарисовки, которые писатель включает в рассказ бродяги, позволяют полнее обрисовать характер героя, такой же мятущийся и непостоянный, как море.

В повести «Без языка» и в рассказе «Мгновение» морской пейзаж несёт значительную психологическую нагрузку, так как является основным способом передачи внутреннего мира героев: их мыслей, чувств, переживаний. Душевное состояние Матвея Лозинского в повести «Без языка» писатель сравнивает с морской стихией: «Душа у него колыхалась, как море, и в сердце ходили чувства, как волны», а мысли, которые Матвей не мог выразить словами, были такие же глубокие и непонятные, как это море и, как морские огни, «плыли одна за другой, вспыхивали и гасли, лаская душу и сердце» [113, с. 225]. В данном писании встречается и излюбленный писателем образ-символ – огни.

Бывший инсургент Мигуэль Диац (рассказ «Мгновение»), заключённый в башню на острове, поначалу страстно мечтает о побеге и настойчиво долбит камень около ржавой решётки. Но со временем герой отказывается от попытки бежать: «Он знал, что его держит здесь не решётка... Его держало это <...> сонное спокойствие отдаленного берега, лениво и тупо дремавшего в своих туманах» [113, с. 537]. Спокойное море и берег, дремлющий в золотистом тумане, вызывают у героя апатию. Когда же на море поднимались волны, «в глубине его души <...> начинала глухо шевелиться тоска, неясная и тупая. <...> Порой в такие ночи он опять царапал стену около решётки. Но в первое же утро, когда море, успокоившись, ласково лизало каменные уступы острова, он также успокаивался и забывал минуты исступления...» [113, с. 536-537.] Разразившийся шторм толкает героя на безумный поступок – он решается на побег по бушующему морю, так как в шуме моря ему слышится неясный зов – «точно кто назвал его по имени». Он «почувствовал, что всё внутри его дрожит и волнуется, как море. Душа просыпается от долгого сна, проясняется сознание, оживают давно угасшие желания...» [113, с. 540].

Пейзажные зарисовки в повести «Слепой музыкант» отличаются тонким психологизмом. Они даны в восприятии слепого мальчика, который обострённо воспринимает мир звуков: «Он слышал, как бегут потоки весенней воды, <...> прорезаясь в глубину размякшей земли; ветки буков шептались за окнами, сталкиваясь и звеня лёгкими ударами по

стёклам. А торопливая весенняя капля <...> стучала тысячью звонких ударов» [112, с. 437]. В восприятии мальчика природа предстаёт на уровне ощущений: не видя солнца, ребёнок чувствует, «как что-то материальное, ласкающее и тёплое касается его лица нежным, согревающим прикосновением. Потом кто-то прохладный и лёгкий <...> снимает с его лица эту негу и пробегает по нём ощущением свежей прохлады» [112, с. 439]. В этих описаниях особенно ощутимо мастерство Короленко-художника, его умение нарисовать картины природы, используя не «краски», а только лишь звуковые и осязательные образы и ассоциации.

Одна из функций пейзажа заключается в том, чтобы передать особенности колорита времени и места действия, что было характерно для поэтики неоромантических произведений. Поэтому большинство короленковских пейзажей отличается экзотичностью, насыщенностью характерными приметами той или иной конкретной местности и конкретизацией места действия. Такими характерными приметами местного колорита насыщены детали в изображении тайги, северного сияния в рассказе «Сон Макара», дубов и сосен в «полесской легенде» «Лес шумит», пальм в «Сказании о Флоре...». Повествовательная манера данного произведения стилизована в духе жанра легенды-притчи, поэтому в описаниях природы преобладают метафоры и символы: «...Луна, склонясь к земле, краснела, как будто погружаясь в кровавые волны; и стены храма отсвечивали багряным светом, как будто кровь убитых разлилась по земле и по небу ... <...> Грозная звезда, как пламенный меч ангела, каждую ночь тихо плыла в беспредельных пространствах, и люди чувствовали, что так же неуклонно идут в мир великие события и великое горе...» [112, с. 358, 359]. Символические метафоры и образы выполняют в данном фрагменте текста не только стилистическую, но и смысловую функцию. Образы-символы кровавой луны и карающего меча-звезды являются предвестниками грядущих кровавых событий. Примечательно, что в «Сказании...», где речь идет о событиях, происходящих в Иудее, автор обращается к библейской символике.

В фантазии «Тени», действие которой разворачивается в Древней Греции, Короленко использует в пейзажных описаниях стилистические обороты и образы, заимствованные из греческой мифологии: когда крепчал ветер, дующий с моря, казалось, что «Эринии заводили свои мрачные песни», а волны металась и бились о берег, словно «опечаленные дочери Нерее» оплакивали смерть «лучшего из афинян и самый город, ослеплённый безумием» [113, с. 46, 48].

Пейзажи северной природы отличаются особой спецификой в «сибирских рассказах». Сибирские пейзажи чаще всего даны в реалистической манере. Характерной их особенностью является этнографическая точность деталей. По словам М. А. Азадовского, свою художественную задачу Короленко видел в необходимости «уловления и определения того специфического, что составляет особую, неповторимую

сущность именно сибирской природы и сибирского быта» [4, с. 140]. Подчёркивая характерные приметы пейзажа, писатель стремился передать неповторимый местный колорит. Так, в рассказе «Марусина заимка» деталью, солнце является той деталью, которая наиболее точно характеризует короткое северное лето: «...Летом оно стоит в этих местах невысоко, но светит своими косыми лучами почти целые сутки, восходя и заходя почти в одном месте» [113, с. 472].

В «сибирских рассказах» природа чаще всего отчуждена от человека, враждебна ему. В очерке «Последний луч» Короленко описывает селение Ньюский станок, расположившееся в ущелье на берегу Лены и получившее название «проклятой щели». Оно напоминает «гигантскую трещину», по дну которой «клубится тёмная река, обставленная угрюмыми скалами, обрывами, ущельями. В ней надолго останавливаются туманы, стоит холодная сырость и почти непрерывные сумерки. Угрюмый гул лиственниц на горных хребтах составляет вечный аккомпанемент к этому печальному существованию...» [108, с. 380].

В. Г. Короленко использует романтическую символику – образы ветра, мороза, солнца, огня – даже в реалистических описаниях. М. А. Азадовский обращает внимание на символический образ камня, который встречается во многих произведениях, связанных с сибирской тематикой. Используя этот образ, писатель стремится передать «каменное бытие и каменное мироощущение и мирозерцание» сибиряков [4, с. 156]. В цикле очерков «Государевы ямщики» Короленко описывает жизнь станков (местных селений), которые располагались в местах, совершенно непригодных для земледелия, на каменистой почве. Само существование станочников зависело от «жалованья» за почтовую службу («гоньбу»). Писатель замечает, что если лишить их этого скудного «жалованья», они будут умирать среди этих «равнодушных камней». Всю свою жизнь станочники обречены «караулить на диких берегах полосатые казённые столбы и холодные камни» [108, с. 417, 445].

Образ камня дополняется в цикле «Государевы ямщики» другим символическим образом – мороза, а в рассказе «Мороз» Короленко развивает мотив «замёрзшей совести». Один из героев рассказа замечает, что зимой даже «слова замерзают и лежат мёрзлыми льдинами до тепла. А потом оттаивают и опять становятся словами...» [113, с. 559].

Однако и среди этих мрачных, безрадостных картин взгляд художника способен уловить суровую, дикую прелесть северной природы. В очерке «Ленские столбы» (цикл «Государевы ямщики») В. Г. Короленко описывает ущелье реки Лены в духе романтической поэтики: «Огромные базальтовые скалы стояли у самой воды, возвышаясь вершинами вровень с хребтом... Столбы, арки, крепостные стены с зубцами, башни, мосты, пещеры, фасады причудливых зданий, разбросанных по гигантскому склону, – всё это, опущенное по выступам белыми каймами снега, облитое лучами заходящего солнца, полное покоя, величия и невообразимой

первобытной красоты...» [108, с. 444-445]. В созданных писателем пейзажных зарисовках существенную роль играет активное лирическое начало. Одни и те же картины природы воспринимаются по-разному и вызывают различные ассоциации, потому что они даны сквозь призму настроения автора-повествователя или героя-рассказчика.

В рассказе «Сон Макара» пейзажные зарисовки также носят романтический характер, что обусловлено спецификой жанра святочного рассказа. Здесь Короленко часто прибегает к сказочной образности, приёму олицетворения: «Большая Медведица стала опускать хвост книзу. Мороз крепчал. По временам на севере, из-за тёмного полукруглого облака, вставали, слабо играя, огненные столбы начинавшегося северного сияния. <...> Снега ярко блестели, облитые лунным сиянием. Временами свет луны как будто таял, снега темнели, и тотчас же на них переливался отблеск северного сияния» [112, с. 182]. Эта картина, несмотря на разницу географических широт, перекликается с украинскими пейзажами в гоголевских сборниках «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород». В романтических пейзажных зарисовках Короленко, в его стилевой манере довольно отчётливо ощущается влияние поэтики Гоголя.

Как и повести Гоголя, стиль короленковского рассказа отличается народно-поэтической образностью, что особенно заметно в описании сна героя: «Туманы <...> стали кругом равнины, как почётная стража, <...> точно воины, одетые в золото. И потом туманы заколыхались, золотые воины наклонились долу. И из-за них вышло солнце и стало на их золотистых хребтах и оглянуло равнину» [112, с. 196].

Отличительной чертой короленковского пейзажа является приём анимизации (одушевления природы). Пейзаж в его произведениях очень часто выступает субъектом действия. Еще Ф. Д. Батюшков указывал на то, что «природа в его изображении наделена особой жизнью, как органическое существо» [16, с. 117]. Герой повести «Не страшное» Павел Семёнович Падорин слышит, как шепчутся деревья и звёзды, а Матвей Лозинский (повесть «Без языка») чувствует, как море поёт свою песню, и ему кажется, что «кто-то неизвестный, кто-то удивлённый, кто-то испуганный и недовольный» смотрит на него из глубины [113, с. 590, 224]. Анимистическое начало наиболее ощутимо в рассказах «Лес шумит», «Мороз», в очерке «Река играет». В этих произведениях природа предстает как живое существо. Олицетворению картин природы способствует мифопоэтический образ хозяина леса в рассказе «Лес шумит». В очерке «Река играет» В. Г. Короленко сравнивает реку с резвящимся животным: «...Порой игривая волна вскакивала на берег и бежала к нам, сверкая в темноте пеной, точно животное, которое резвится, пробегая мимо человека...» [113, с. 152].

Рассмотренные нами примеры свидетельствуют о том, что писатель использует художественные приёмы и стилистические средства, свойственные поэтике романтизма, в частности, приёмы анимизации,

стилизации, символические, мифологические, народно-поэтические образы, удачно сочетая их с реалистическими описаниями и этнографическими деталями, что было свойственно неоромантической эстетике. Выбор тех или иных способов изображения обусловлен, как правило, жанровой спецификой произведения, однако для прозы Короленко характерен синтез романтических принципов изображения наряду с реалистическими вне зависимости от жанра. В его документальных очерках и рассказах часто встречаются символические поэтические образы: образы мороза, камня в сибирских рассказах и очерках, образ солнца в очерке «Последний луч», моря – в рассказе «Мгновение», бури – в рассказе «Соколинец». И в то же время в произведениях, где доминирует романтическое начало, где используются элементы сказки, легенды, романтического пейзажа, писатель «вкрапливает» реалистические детали, позволяющие соотнести описываемые события с определённым временем и местом действия.

3.2. Влияние импрессионизма на формирование творческой манеры В. Г. Короленко

Стык XIX–XX веков, как уже отмечалось, стал переходным периодом в искусстве и в литературе. На смену традиционным пришли принципиально новые способы отображения действительности. В этот период возникло множество модернистских направлений и течений. Одним из таких течений был импрессионизм. Все современники В. Г. Короленко (А. П. Чехов, В. М. Гаршин, И. А. Бунин и др.) в той или иной мере испытали на себе влияние импрессионизма. По мнению В. И. Силантьевой, «импрессионизм как мировидение был органичен времени. <...> Импрессионизм соответствовал желанию человека расширить горизонты видения и предложил ему «распахнутый мир». <...> Он вступил в жизнь с предложением сместить ракурс восприятия уже знакомого мира...» [183, с. 95]. Вместо провозглашаемой натуралистами «голой правды», импрессионисты стремились отразить поэзию жизни, передавая личные впечатления, наблюдения, изменчивые оттенки чувств и переживаний. Их целью было изобразить мир таким, каким он виделся в данный момент через призму личностного восприятия. Поэтому импрессионистическим описаниям свойственна эпизодичность, фрагментарность. Л. Войтоловский так охарактеризовал писательскую манеру В. М. Гаршина: «Гаршин скуп на описания внешности. Он мало места уделяет пейзажу, приключению, занимательности событий. Он весь – в глубине и тонкости настроений, в эмоциональном импрессионизме» [44, с. 54].

О новом видении мира упоминает и сам Короленко в переписке: «...Мы не просто отражаем явления, как они есть, – писал он В. А. Гольцеву, – и не творим по капризу иллюзию несуществующего мира. Мы создаём

или проявляем рождающееся в нас новое отношение человеческого духа к окружающему миру» [106, с. 78]. Принцип нового мировосприятия писатель стремится реализовать и своём творчестве. Опираясь на классические каноны, используя опыт предшественников и современников, он ищет новые способы выражения авторской мысли, прибегает к синтезу существовавших ранее форм. В некоторых его произведениях встречаются отдельные элементы модернизма, такие, например, как «поток сознания», нашедший выражение в стремлении передать «настроение». Под «настроением» писатель подразумевает ощущения, эмоции, ассоциации, часто не контролируемые рассудком.

П. Э. Лион относит «настроение» к ключевым особенностям поэтики Короленко: «Положительное настроение» даёт ощущение причастности «мировой тайне», «дурное» – образ расколотого страшного мира. Короленко последовательно выбирает первое настроение» [132, с. 4]. Примером «положительного настроения» в творчестве писателя может послужить лирико-психологический очерк «Старый звонарь», имеющий подзаголовок «Весенняя идиллия». Герой очерка, старик Михеич, проживший полную невзгод жизнь, несмотря ни на что, сохранил в душе ощущение гармонии с окружающим миром. Когда он поднимался в сумерках на колокольню, его фонарик мерцал в ночи, «точно взлетевшая на воздух звезда», а когда начинал звонить, казалось, что в ответ на звуки колокола звёзды вспыхивали ярче и разгорались. Автор подчеркивает органическую связь старого звонаря с миром природы: «Ему не нужно часов: Божьи звёзды скажут ему, когда придёт время...» [115, с. 140].

Похожие ощущения испытывает и учитель Падорин, герой повести «Не страшное». Ему кажется, что звёзды «шевелиются и шепчут» и говорят что-то его душе: «Вот прямо слышишь таинственный шопот, только разобрать не можешь... Не то какая-то далёкая тревога, не то спокойное и близкое участие» [109, с. 397].

В очерке «Последний луч» писатель показал смену «настроений» с помощью лирического пейзажа. В ущелье, куда не проникали солнечные лучи, было «сумрачно, серо и печально» (здесь и далее курсив мой – О.Н. Вечерок). В самом начале произведения лирический герой видит лишь «угрюмые скалы», слышит «унылый гул лиственниц». «Молчаливая печаль этого места начинала захватывать меня...» – пишет он о своих ощущениях [108, с. 380, 381, 383]. Но с восходом солнца его ощущения, а соответственно и настроение, резко меняются. Теперь он уже замечает, что деревья в лучах восходящего солнца «тихо сияли, радуясь первой ласке утра», «берег радовался и светился, сверкая, искрясь и переливаясь разноцветными слоями сланцевых пород и зеленью пушистых сосен» [108, с. 384, 385]. Лицо мальчика, наблюдавшего эту картину, «засветилось восторгом»: «Глаза сверкали, губы улыбались, на бледножёлтых щеках, казалось, проступал румянец» [108, с. 384]. Когда же солнце скрылось за скалами, а леса сомкнулись «траурной каймой», глаза у мальчика стали

«печальные и померкшие» [108, с. 386]. Как видим, автор стремится передать не только своё настроение и настроение своих героев, но даже «настроение» окружающей природы, подмечая, как «радуются» солнцу деревья и берег. Важной составляющей стилиевой манеры Короленко является мастерски переданная им игра красок, оттенков, светотени (наглядно продемонстрированная в рассмотренном тексте), что также свойственно поэтике импрессионизма.

Наиболее подробно моменты и «положительного», и «дурного» «настроения» обрисованы в повести «С двух сторон». Поначалу она так и называлась – «Настроение», что свидетельствовало о первоначальном замысле автора сосредоточить внимание на смене «настроений» главного героя. Г. А. Бялый справедливо отмечает прозвучавшую в этом произведении критику натурализма: «...Короленко стремился уберечь реализм от «ошибок натурализма». <...> Он хотел, чтобы современное искусство нашло такие формы, которые с наглядной убедительностью показали бы отличие задач высокого реализма с его сложным пониманием художественной правды от узко понятого принципа жизненной «правды» как единственной задачи искусства» [35, с. 149].

Об этом писал и сам В. Г. Короленко, подразумевая под «крайним реализмом» натуралистическое направление. В письме к В. С. Козловскому он так охарактеризовал свой творческий метод: «...Едва ли я вполне могу примкнуть к романтизму, по крайней мере сознательно. Однако и крайний реализм, например французский, нашедший у нас столько подражателей, – мне органически противен» [106, с. 19].

Однако позже писатель решил сместить акценты, очевидно, полагая, что крайний субъективизм уже изжил себя в литературе и не имеет перспектив для дальнейшего развития. В письме, адресованном начинающей писательнице, В. Г. Короленко советует ей больше внимания уделять жизни в разнообразных её проявлениях, а не своему «настроению». «Собственное настроение, – пишет он, – только соус. Настоящее блюдо – изображение жизни. <...> Потуги разного рода «модернистов» перенести центр тяжести творчества в неопределённые субъективные ощущения <...> уже выдохлись даже в отношении новизны...» [106, с. 167].

И тем не менее в повести «С двух сторон» внимание автора в большей степени сосредоточено как раз на субъективных ощущениях и переживаниях героя. Причём здесь имеет место психологизм особого рода, близкий к психоанализу. Т. В. Филат называет его «аналитической саморефлексией» [209, с. 315]. Это не «диалектика души», а стремление передать «настроение»: смену впечатлений, ассоциаций. Подробно описывая, как герой «прислушивается» к тому, что происходит в его душе, Короленко стремится запечатлеть состояние человеческой психики в момент кризиса: «Всё было опять так же, как за полчаса перед тем, но я не узнавал того же самого дня. Мне казалось, что в моём времени произошёл

какой-то перерыв или, наоборот, оно прокатилось слишком быстро, как развернувшаяся пружина. Тот ли это день, та ли комната? Где я и кто я?.. И тот маленький человечек, который ещё недавно ложился в мою постель, – я ли это, или кто-то другой, о котором я только помню?..» [110, с. 331].

Важным стилевым приёмом, играющим ключевую роль в обрисовке «настроения», в передаче разных психологических состояний героя, является символическое использование образа поезда. Т. В. Филат обращает внимание на многоплановость этого образа, который предстает и как жизненная реальность, и как символ движения, и как зловещий способ самоубийства, и как метафора человеческой жизни, и как эстетический объект в «ночном пейзаже с поездом» [209, с. 309]. Надо заметить, что в произведениях В. Г. Короленко образ поезда встречается довольно часто. Он выступает своеобразной метафорой новой жизни, цивилизации, символом перехода патриархальной России к новым индустриальным отношениям. Этот период ознаменовался кардинальной ломкой не только социально-политических, но и нравственных устоев, что привело к пессимистическим настроениям в обществе. В литературе кризис духовного сознания личности нашёл выражение в возникновении нового течения – декаданса. В отличие от представителей этого направления, которые воспевали смерть как единственно возможный выход из сложившейся ситуации, Короленко, как и его герой, смотрит в будущее с оптимизмом.

М. Зуенко отмечает «импрессионистические вкрапления» в созданный писателем образ главного героя в рассказе «Мгновение», который изображён как «органическая часть мира природы» [90, с. 112]. Символический образ морской стихии также служит способом передачи различных «настроений» героя – апатии (спокойное море), волнения (волны), протеста (буря и шторм).

В стилевой манере В. Г. Короленко, помимо рассмотренных неоромантических и импрессионистических тенденций, прослеживаются отдельные элементы сентиментального, натуралистического и дидактического стилей.

«Большинство произведений писателя трогательно, поскольку в его стиле чуть ли не осязаема сентиментальная тенденция...», – пишет В. М. Логинов [136, с. 31]. Сентиментальный пафос короленковских произведений, с одной стороны, является продолжением традиций Ч. Диккенса, а с другой, объясняется общей гуманистической направленностью его творчества, отмеченной всеми без исключения критиками и исследователями. Человек для Короленко является главным мерилом всех ценностей, поэтому творческое кредо писателя можно сформулировать, процитировав известный афоризм из его рассказа «Парадокс»: «Человек создан для счастья, как птица для полёта» [113, с. 208]. И, хотя в контексте рассказа этот афоризм звучит как парадокс, Короленко отстаивает право каждого человека на счастье. Все его

произведения пронизаны состраданием к героям, лишённым этого права. Вызывают сострадание и бедный Макар, и «маленький человечек» Кругликов, и калека-«феномен», и «дети подземелья» Валек и Маруся, и многие другие. Сентиментальные ноты звучат иногда и в произведениях документального характера, и в публицистике: в описаниях картин нищеты, горя, безысходной жизни рабочих-кустарей в «Павловских очерках», в сценах смертной казни в статье «Бытовое явление» и т.п.

Натуралистическую тенденцию в стиле В. Г. Короленко, по мнению В. М. Логинова, подчёркивает «ярко выраженная лирико-автобиографическая струя» [136, с. 32]. Стихотворение в прозе «Огоньки» Короленко не случайно назвал очерком, подчёркивая тем самым преобладание в нём документального и автобиографического начала. Однако влияние натурализма этим и ограничивается. Как уже было отмечено, сам писатель не был сторонником натуралистического направления, напротив, он резко негативно отзывался о «крайнем реализме».

Некоторый оттенок дидактизма свойственен таким произведениям, как «Сказание о Флоре», сказкам-притчам «Необходимость», «Стой, солнце, и не движись, луна!», что обусловлено спецификой жанра притчи.

3.3. Стилиевые доминанты и приёмы

Важнейшим стилиевым приёмом, характеризующим повествовательную манеру произведений В. Г. Короленко, является использование образа героя-рассказчика. Как отмечает И. И. Московкина, Короленко «отказался от традиционного для русской малой прозы (с повествованием от 1-го лица) изложения рассказчиком обобщённых итогов прежних впечатлений и заменил его непосредственным изображением людей и событий, совмещённых с рассказчиком во времени и пространстве» [155, с. 72]. Этот приём, являющийся одной из ведущих стилиевых доминант литературы конца XIX века, придаёт повествованию оттенок «диалогичности».

В произведениях Короленко зачастую присутствуют два рассказчика, один из которых представляет авторскую позицию и выступает, как правило, в роли наблюдателя (назовём его повествователем). Другой, собственно рассказчик, чаще всего сам является непосредственным участником описываемых событий. В качестве примера рассмотрим рассказ «Соколинец», где автору-повествователю отводится роль слушателя «бродяжьей эпопеи». Его собеседник – бродяга Василий (поместному Багылай) является одновременно и рассказчиком, и главным действующим лицом. Авторскую позицию по отношению к герою-рассказчику можно охарактеризовать как объективную и равноправную. По замечанию Л. Войтоловского, «Короленко никогда не берёт на себя в рассказах обязанности судьи и карателя» [44, с. 71]. Он воздерживается от

каких-либо прямых комментариев оценочного характера – явной симпатии или осуждения.

В. А. Гусев обращает внимание на то, что образ героя-рассказчика в рассказе «Соколинец» позволяет соединить в структуре повествования очерковую фактографичность с ярко выраженным субъективным началом: «Изображаемые события как бы пропущены через восприятие героя-рассказчика, даны в его оценках, окрашены его эмоциями, он – лицо, активно ведущее нить повествования, оценивающее и комментирующее изображаемые события» [68, с. 117]. Однако в произведении находит выражение субъективизм двоякого рода – авторский и героя-рассказчика. Субъективность авторской позиции выражается в передаче собственных впечатлений от героя и рассказанной им истории: «Всю кровь взбудоражил во мне своими рассказами молодой бродяга. Я думал о том, какое впечатление должна производить эта бродяжья эпопея, рассказанная в душной каторжной казарме, в четырех стенах крепко запертой тюрьмы. И почему, спрашивал я себя, этот рассказ запечатлевается даже в моём уме – не трудностью пути, не страданием, даже не лютой бродяжьей тоской, а только поэзией вольной-волюшки?» [112, с. 302]. Отношение автора-повествователя к герою-рассказчику является не объективно-оценочным (рациональным), а субъективно-эмоциональным, в нём ощущается активное лирическое начало.

Подобным же образом распределены роли и в рассказе «Ат-Даван». Автор-повествователь описывает героя-рассказчика Кругликова с мягким юмором и состраданием. Он называет его «маленьким человечком» в «кургузом сюртучке». После столкновения Кругликова с грозным Арабын-тойоном, свидетелем которого стал герой-повествователь, он делится своими впечатлениями от увиденного: «Я невольно отвернулся. Во взгляде Кругликова было что-то до такой степени жалкое, что у меня сжалось сердце...» [113, с. 190].

Для объективизации повествования В. Г. Короленко вводит образ ещё одного персонажа – купца Копыленкова, который считает Кругликова человеком «вредным» и «опасным», потому что тот не «уважил» начальника. Таким образом, в рассказе представлен объективный «диалог» двух различных жизненных позиций, двух мировоззрений: обывательского – в лице Копыленкова и романтического в образе Кругликова, хотя этот персонаж и далек от привычных романтических героев.

Авторская позиция при этом выражается в описаниях и характеристиках героев. Если в описании Кругликова отчётливо уловимы сентиментальные ноты, то Копыленкова писатель изображает с иронией и даже с оттенком презрения, называя его «купчиной». Главным занятием Копыленкова, которое тот «совершал тщательно, с любовью, почти с благоговением» и «в размерах поистине изумительных», было есть, «полоскаться» чаем и спать. Его суждения о людях отличаются крайним

цинизмом. «Народ здесь <...> на копейку до чрезвычайности <...> жаден», – говорит он о сибиряках [113, с. 157]. Эта оценка дает чёткое представление о жизненных приоритетах Копыленкова, что подтверждается и авторской характеристикой купца: «Он знал только одно: здесь, если «пофартит», можно скоро и крупно разжиться... В этом отношении он напоминал человека, которому за известное вознаграждение предложили пробежать голым по сильному морозу» [113, с. 158]. Однако в заключительных строках произведения писатель переходит к объективной манере повествования, приглашая и читателя к участию в «диалоге», к собственной оценке описанных событий и героев.

Приём совмещения двух рассказчиков характерен не только для «сибирских рассказов» В. Г. Короленко. Он встречается и в других произведениях – в рассказе «Лес шумит», в повести «Не страшное». Кроме того, писатель часто прибегает к приёму сказа, индивидуализируя речь рассказчика (в рассказах «Соколинец», «Лес шумит», в сказке «Судный день (Иом-кипур)»). В. М. Логинов отмечает следующие отличительные особенности короленковского сказа: «В сказе Короленко всегда есть сюжет, характер и авторское отношение к нему. Уже этим он отличается от сказа других авторов. Кроме того, сказ Короленко несёт и портретно-образную нагрузку рассказчика, мы как бы присутствуем вместе с писателем рядом с его героем-рассказчиком и даже слышим его дыхание» [136, с. 40]. На эту особенность указывает и А. К. Котов: «Когда читаешь Короленко, то видишь перед собой не только лицо, о котором идёт речь, но и лицо, которое ведёт речь» [116, с. 76].

Индивидуализация речи рассказчика в значительной мере определяет стилевое своеобразие прозы Короленко, так как благодаря ей в повествовательной структуре произведения присутствуют два речевых пласта – автора и рассказчика, каждый из которых отличается специфическим подбором языковых и стилистических средств.

Установка на диалогизм свойственна и тем произведениям писателя, в которых образ героя-рассказчика отсутствует. В повести «Без языка» повествование ведётся от третьего лица, и для передачи мыслей героев автор часто использует несобственно-прямую речь. Таким образом, помимо описательной, автор даёт и речевую характеристику своим героям, поскольку язык персонажей существенно отличается от авторского. В качестве примера можно привести размышления Матвея Лозинского об Америке в повести «Без языка»: «в этом пекле, где люди летят куда-то, как бешеные, по земле и под землёй и даже – прости им, господи, – по воздуху... где всё кажется не таким, как наше, где не различишь человека, какого он может быть звания, где не схватишь ни слова в человеческой речи, где за крещёным человеком бегают мальчишки так, как в нашей стороне бегали бы разве за турком...» [113, с. 243].

Л. Л. Пильд в статье, посвящённой проблемам коммуникации в повести «Без языка», пишет о формировании у героев тех или иных

целостных «картин мира», содержание которых у разных героев связано не только с объективными свойствами внешнего мира («среды»), но и с типом восприятия, присущим тому или иному персонажу, или с определённым психологическим состоянием – «настроением» [166, с. 48, 49]. Эти «картины мира» выражаются в создании неких кодов (языков), при помощи которых герои «читают мир». С языком непосредственно связаны определённые стереотипы мышления. Незнание языка ведёт к неправильному истолкованию тех или иных понятий. Герои повести, не владеющие чужим языком, чувствуют себя беспомощными, так как не могут «прочитать» и, следовательно, понять новый для них мир. В отличие от Дымы, сумевшего быстро освоить чужой язык и адаптироваться в новой обстановке, Матвей Лозинский сталкивается с проблемой непонимания, оказавшись «без языка» в незнакомом мире.

Исследователь выделяет и такие понятия, как «язык города», чуждый и непонятный деревенским жителям, «язык прессы», представленный набором языковых штампов. Каждый из этих «языков» отличается своими лексическими и стилистическими особенностями. Таким образом, стиль повести, включающий в себя все языковое многообразие, полифоничен.

Л. И. Крупица в статье «О психологизме художественной речи в повести Короленко «В дурном обществе» также выделяет в языковом потоке произведения два речевых пласта – повествователя и персонажей. Речь повествователя может включать в себя «голоса» других персонажей, но при этом последнее оценочное слово повествователь оставляет за собой. Авторская концепция речи повествователя заключается в сочетании объективного изложения и лиризма, аналитических рассуждений и иронии [123], что позволяет говорить о синтезе разностилевых элементов в художественной прозе писателя.

Эта особенность короленковского стиля характерна и для других его произведений. Так, в «сибирских рассказах» и «рассказах о бродягах» объективность изложения чередуется с лирическими описаниями и аналитическими рассуждениями. Соединение иронического и лирического пафоса отличает повествовательную манеру рассказа «Парадокс», повестей «Без языка», «Братья Мендель».

Довольно комично и даже с иронией описан в повести «Братья Мендель» приезд реба Акивы – знаменитого цадика (проповедника, чудотворца и ясновидца) из Львова, которого местные евреи считали почти святым: «...Показалась странная колымага архаической наружности... Она была запряжена тройкой худых почтовых лошадей и вся покрыта густым слоем пыли, которая лениво моталась над кузовом, подымаемая ногами кляч. Седоки, очевидно, были «почётные»... Ямщик был в «параде» [114, с. 192].

В повести «Без языка» Короленко иронизирует по поводу «свободной» американской прессы. Со смешанным чувством иронии и

сострадания он описывает злоключения Матвея Лозинского, оказавшегося жертвой погони за сенсациями. Насмешливо отзывается автор и об американских «учёных джентльменах», которые за «разрушительные тенденции» и «беспредельную ненависть к цивилизации и культуре» причислили Матвея к славянскому племени, к которому относили также «кавказских черкесов и самоедов, живущих в глубинах снежной Сибири» [113, с. 106].

В некоторых произведениях писатель прибегает к приёму авторской маски. О. Е. Осовский характеризует данный стилистический приём как «способ сокрытия писателем собственного лица с целью создания у читателя иного (отличного от реального) образа автора...» [134, с. 511]. Использование авторской маски имеет давнюю традицию, восходящую к XIII веку. В древнерусской литературе под «маской» выступали автор «Моления Даниила Заточника», Иван Грозный. Позднее к приёму маски обращались Н. М. Карамзин в «Письмах русского путешественника», А. С. Пушкин в «Повестях Белкина», Н. В. Гоголь в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Данный приём был особо популярен у писателей «серебряного века» – у Н. С. Гумилёва, М. А. Кузмина, Е. А. Дмитриевой (Черубина де Габриак), в позднем творчестве В. В. Набокова. Используется он и современными авторами, в частности, Н. Глазковым, Вен. Ерофеевым, В. Пелевиным.

Короленко, как правило, создаёт колоритные «маски» рассказчиков в произведениях, тяготеющих к фольклору – в сказках «Судный день (Иом-кипур)», «Необходимость», «Стой, солнце, и не движись, луна!», а также в «Сказании о Флоре...». Специфика повествовательной манеры в указанных текстах определяется их жанровой природой. В произведениях, стилизованных под фольклор, язык рассказчика имитирует народную разговорную речь. В сказках «Судный день (Иом-кипур)» и «Стой, солнце, и не движись, луна!» для стилизации речи повествователя и других персонажей писатель использует просторечную лексику (*мол, ежели, больно, ваше воеводство, народишко* и т.д.), просторечные выражения и обороты («Конечно, *который крепкий человек, слушает да ухмыляется. Ладно, мол! Было бы нам солнце красное, да дождик, да ведро во благовремени. Будет, мол, и хлебушко*» [113, с. 451]) (здесь и далее курсив мой – О.Н. Вечерок).

В сказке-притче «Необходимость», где повествование объективировано, можно выделить несколько «масок» – сына раджи Кассапы, мудрецов Пураны и Дарну. Но при этом, ориентируясь на жанровый канон, Короленко, хоть и в иронической форме, воспроизводит притчевую манеру повествования: «Вот передо мною на дереве зрелый плод, а мой желудок пуст... Но разве закон необходимости не гласит: где есть голодный желудок и где есть плод – последний необходимо влечётся к желудку...» [113, с. 445].

В повествовательной манере «Сказания о Флоре, Агриппе и Менахеме, сыне Иегуды» писатель наследует книжный стиль средневековых сказаний. Об этом свидетельствует метафоричность рассматриваемого текста, встречающиеся в нём причастные обороты, развёрнутые сравнения: «и гордый Рим питался плодами рабства, как орёл-стервятник питается падалью»; «и Рим в безмолвии общего рабства рычал на вселенную, как хищный лев ночью среди ливийской пустыни» [112, с. 350]); сложные синтаксические конструкции: «В то время Рим вознёсся могуществом над всеми народами, а его владычество простёрлось от края и до края земли. В Европе римляне победили галлов и крепких телом германцев и бриттов, ограждённых, кроме океана, ещё стеною, и горную Испанию, охваченную морями. А также Греция, и народы, живущие около Понта, и многие другие признали власть орла» [112, с. 349]. С целью воссоздания исторического колорита автор вводит в текст повествования древние названия народов, географических мест (галлы, бритты, Понт).

Анализируя поэтику «Сказания о Флоре...», В. И. Мацапура отмечает значимую роль таких художественных приёмов, как гипербола, символика, антитеза, при помощи которых писатель подчеркивает силу и могущество Рима [144, с. 119]: «Над затихшим в ужасе миром взвился римский орёл» [112, с. 49]. В целом стилю «Сказания...» присущ героический и проповеднический пафос, свойственный притче, которая выступает в роли жанровой доминанты произведения. Рассмотренные примеры свидетельствуют о том, что писатель использовал также элементы архаических литературных стилей, свойственных как фольклорным жанрам (сказке, легенде), так и «книжным» – притче, сказанию.

Примечательно, что произведения, разноплановые в жанровом отношении, как, например, «Убивец», «Марусина заимка», не отличаются стиливым единством. Для одних глав характерна объективность повествования, аналитичность рассуждений, в других преобладает лирическое начало, эмоциональность и экспрессия рассказчика.

В контексте стилового анализа художественной прозы В. Г. Короленко необходимо также отметить некоторые поэтические приёмы, наиболее часто используемые писателем, так как поэтика и стиль составляют «бинарную оппозицию», что даёт возможность рассматривать основные элементы поэтики и в качестве составляющих стиля.

В рассказе «Парадокс» писатель использует приём ретроспекции, поскольку речь идёт о значительной временной дистанции, отделяющей события от момента рассказа о них. Этот приём встречается также в повестях «С двух сторон» (восстановление прошлого в настоящем), «Братья Мендель», «В дурном обществе».

Немаловажную роль в рассказе «Парадокс» играет приём контраста, придающий афоризму, прозвучавшему из уст калеки, оттенок парадоксальности. По этому же принципу изображён момент крушения

детских иллюзий, когда привычный мир, ранее казавшийся таинственным и волшебным, становится тем, чем он есть на самом деле – кучей мусора и старой ненужной рухляди. К приёму контраста Короленко прибегает довольно часто (в характеристике персонажей, в «диалоге» хронотопов, в передаче «положительного» и «дурного» настроения и т.д.).

Одним из основных принципов построения образной системы в произведениях В. Г. Короленко является сопоставление героев, имеющих различные мировоззрения и судьбы. Так, в рассказе «Ат-Даван» «романтику» Кругликову противопоставляется прагматик Копыленков. В «Марусиной заимке» антиподом бродяги Степана выступает «пахарь» Тимоха. В рассказе «Фёдор Бесприютный» автор сравнивает «карьеру» арестанта Фёдора Панова и жандармского полковника, инспектирующего партию заключённых: «Когда он (полковник – прим. О.Н. Вечерок) начинал свою карьеру молодым урядником конвойной команды – Бесприютный начинал карьеру бродяги...» [112, с. 335]. За двадцать лет, прошедших со времени их первой встречи, Фёдор тринадцать раз пытался бежать с каторги и всё неудачно, он навсегда утратил связь с родными и не знал, живы ли они. Полковник же, напротив, сделал успешную карьеру и обзавёлся семьёй, о чём рассказывает с нескрываемым самодовольством бродяге, которого решил «удостоить благосклонным разговором». В повести «В дурном обществе» сопоставляются «дурное» и «благопристойное» общество. В произведении «Не страшное» «добродетельному» господину Будникову противостоит пьяница и дебошир Рогов – «изболевшая и одичавшая душа» и т.п.

В очерке «Последний луч» представлен «диалог» замкнутого и открытого пространства – глухое ущелье контрастирует с открытой равниной. Ярким образом, подчёркивающим контраст, становится солнце. Его лучи, заливающие равнину, едва проникают в тёмное ущелье и тут же скрываются за высокими хребтами гор. Автор замечает, что даже время суток здесь определить порой невозможно – «не то тусклый рассвет, не то поздний вечер, – что-то заполненное бесформенной и сумеречной мглой» [108, с. 380].

Описание восхода солнца резко контрастирует с предыдущей картиной: сначала небо «расцвечалось золотом», и казалось, что совершается что-то «ликующее и радостное». Затем «брызнули» яркзолотистые лучи, посыпались «огненные искры». «Под ними всё задвигалось и засуетилось. Группы деревьев, казалось, перебежали с места на место, скалы выступали вперед и опять тонули во мгле, полянки светились и гасли...». Даже тёмная река на несколько мгновений «засветилась»: «Вспыхнули верхушки зыбких волн, засверкал береговой песок», и весь берег «радовался и светился, сверкая, искрясь и переливаясь» [108, с. 385].

Приведённые отрывки наглядно демонстрируют «диалог» двух хронотопов – замкнутого и открытого. Движение и простор

ассоциируются со светом, а теснота – с его отсутствием или недостатком. В. М. Логинов отмечает, что «во всём творчестве Короленко есть постоянная потребность показать «свет наряду с тенью». Исследователь объясняет это особенностью творческого мироощущения писателя, корни которого кроются в его дуалистическом сознании: «разделение мира на свет и тьму, жизнь и нежизнь» [136, с. 30].

Приём игры светотени, контрастирующих между собой света и тьмы функционально важен в повести «В дурном обществе», где серые камни подземелья «высасывают жизнь» из маленькой Маруси. Наверху же девочка «как будто оживала, <...> на щеках её загорался румянец; казалось, что ветер, обдававший её своими свежими взмахами, возвращал ей частицы жизни, похищенные серыми камнями подземелья» [112, с. 251]. Символом открытого пространства, движения, жизни – в противовес мертвым камням – выступает в повести образ ветра.

В очерке «Яшка» в описании тюремной камеры преобладают мрачные тона: «Углы камеры тонули в каком-то неопределённом полумраке. Карнизы оттенены траурной каймой многолетней пыли...». На стенах были видны «следы борьбы какого-нибудь страдальца с клопами и тараканами». Ощущение затхлости усиливают врывавшиеся в окно «волны миазмов», от которых некуда было скрыться. Карцер писатель называет могилой, атмосферу которой составляло «что-то холодное, пронизывающее насквозь, затхлое, склизкое и гадкое...» [112, с. 37]. Условия жизни наложили отпечаток и на обитателей тюрьмы, лица которых, как подчёркивает автор, были «тюремного цвета», а надзиратель имел наружность «старой тюремной крысы».

Ещё одним распространённым приёмом является приём «зеркального отражения». В рассказе «Парадокс» писатель передаёт чувства героев при помощи описания окружающего их предметного мира: обломки кареты, ранее вызывавшие у мальчиков фантазии о романтических приключениях, после встречи с калеккой «феноменом» предстают перед ними в виде кучи мусора. В повести «С двух сторон» предметом «зеркального отражения» является образ облака, которое в период «восторженного настроения» кажется герою сотканным из золота, отблесков и «глубокой, мечтательной синевы», а в момент душевного кризиса воспринимается им как «бесчисленное множество водяных пузырьков, холодная, пронизывающая, слякотная сырость, покрывающая огромные пространства, мёртвая, невыразительная, бесцветная» [110, с. 352].

В произведениях писателя большое значение имеет поэтика цвета. «Пейзажи Короленко создают зрительное ощущение – словно они написаны красками на полотне», – отмечает А. К. Котов [116, с. 85]. По замечанию Н. А. Атамановской, «в цвете наглядно выражается особенность эстетического восприятия и отображения мира художником, вся неповторимость его творческой манеры. <...> Цвет, сочетание красок,

света и тени <...> определяют авторское отношение к изображаемому и создают определённый эмоциональный настрой всего произведения» [7, с. 143-144].

Цветовая гамма в прозе В. Г. Короленко передаётся не только при помощи «цветовых эпитетов», но и посредством предметов и явлений, с которыми связаны привычные цветовые представления. Так, снежные равнины ассоциируются с белым цветом, каменистые горы и ущелья – с тёмными тонами. Большинство рассказов, посвящённых сибирской тематике, представлено чёрно-белой цветовой гаммой. В них преобладают холодные, мрачные тона, за исключением рассказов «Сон Макара» и «Марусина заимка».

В «Сне Макара» тёмный фон ночного пейзажа расцвечен сиянием луны, звёзд и мерцающими отблесками северного сияния, благодаря чему кажется не мрачным, а таинственным. Ощущение нереальности происходящего подчёркивают гиперболизированные сравнения: «Звёзды, величиною каждая с яблоко, так и сверкали, а луна, точно дно большой золотой бочки, сияла, как солнце, освещая равнину от края и до края», отчего «снега ярко блестели», и снежная пыль, летевшая из-под копыт коня, сверкала «разноцветными переливами звёздных лучей» [112, с. 190-192]. В данном случае Короленко чаще прибегает не к цветовым, а к световым эффектам.

В рассказе «Марусина заимка» писатель рисует буйные, густые травы, «пестревшие разноцветными ирисами, кашкой и какими-то ещё бесчисленными жёлтыми и белыми головками», «небольшие озёрки, точно клочки синего неба, упавшие на землю и оправленные в изумрудную зелень» [105, с. 472]. Одна из глав рассказа, которая называется «Белая ночь», начинается словами: «Матово-белая, свежая ночь лежала над лугами...» [113, с. 499].

«Настроение» героев писатель зачастую передаёт также посредством описания игры красок, светотени. По мнению А. В. Труханенко, «цветовую палитру художественного произведения организует у Короленко цветовой облик главного персонажа», который, в свою очередь, определяет цвета главенствующей идеи [198, с. 115]. Колористическая атмосфера произведения способствует передаче чувств и переживаний как героев, так и самого автора, влияет на восприятие читателей, создавая нужное «настроение», и в том самом определяет своеобразие художественного стиля писателя.

Стилевую манеру В. Г. Короленко отличает не только богатство цветовой палитры, но и звуковая наполненность. Практически во всех его произведениях ощущается звуковой фон. Наиболее отчётливо он прослеживается в рассказе «Лес шумит», где шум леса является ведущим лейтмотивом произведения. «Шумит лес, шумит и днём и ночью, зимою шумит и летом...», – говорит герой-рассказчик [112, с. 371]. Рассказ начинается и заканчивается описанием лесного шума, разноголосый шум

леса (то тихий, ласковый шёпот, то радостный звон, то грозный гул) постоянно сопровождает все описываемые события, привнося дополнительную эмоционально-экспрессивную характеристику.

Звуковые пейзажи встречаются и в других произведениях писателя. Очень часто Короленко передаёт звуки при помощи всевозможных, порой неожиданных, ассоциаций: «...По временам по реке ухнет вдруг тяжёлым стоном треснувший лед, зашипит, как пролетающее ядро, отдастся эхом, как пушечный выстрел, пронесётся куда-то далеко назад <...> и долго ещё звенит отголосками и умирает, пугая воображение причудливыми, внезапно воскресающими дальними стонами» [113, с. 156]. Иногда эти ассоциации характеризуются субъективностью восприятия, как в рассказе «Марусина заимка»: «Из-под тихого шелеста тайги чуть внятно проступал какой-то протяжный далёкий звон... По мере того как чуткое ухо ловило его яснее, он принимал всё более определённые, хотя и призрачные формы: то будто мерно звенел знакомый с детства колокол в родном городе, то гудел фабричный свисток, который я слышал из своей студенческой квартиры в Петербурге...» [113, с. 500].

Ведущая роль принадлежит звуковым описаниям и характеристикам в повести «Слепой музыкант». Здесь, по словам С. Голованенко, «звуки и шумы не фон, не прелюдия, а орган мирочувствия и миропонимания» [60, с. 8]. В повести есть интересный эпизод, когда мать при помощи звуков фортепьяно пытается объяснить слепому сыну окраску аиста: когда мальчик касался рукой белых перьев, она ударяла по клавишам высоких тонов, когда же он переводил руку на черные перья, мать ударяла по низким, басовым нотам. «Теперь, – пишет Короленко, – впечатления слуха окончательно получили в жизни слепого преобладающее значение, звуковые формы стали главными формами его мысли, центром умственной работы» [112, с. 464].

Колоритное звуковое оформление многих произведений писателя даёт основание исследователям называть его прозу «музыкальной». Л. Войтоловский назвал В. Г. Короленко одним из самых «мелодичных» русских писателей, «писателем-музыкантом»: «Мир рисовался ему погружённым в какую-то музыкальную прозрачность, и когда он брался за перо, он точно прислушивался к звону далёких, чудесных колоколов» [44, с. 54–55].

3.4. Функциональная роль лексико-синтаксических средств в произведениях В. Г. Короленко

Анализируя стиль писателя, нельзя обойти вниманием вопросы, касающиеся лексико-синтаксических средств, наиболее часто используемых в его произведениях. Как правило, их относят к сфере лингвистики, однако Ю. Н. Тынянов подчёркивал, что «существуют явления стиля, которые приводят к лицу автора», указывая при этом на

«особенности лексики, синтаксиса, а главное, интонационный фразовой рисунок...» [202, с. 260].

Стиль короленковской прозы, ориентированной на широкую читательскую аудиторию, отличается простотой и искренностью. В. Г. Короленко видел в этом стремлении к простоте главную задачу словесного искусства. «Главные свойства, которые мы ценим в художественном произведении, – простота, искренность, чувство меры и формы», – сообщает он в одном из писем [106, с. 172]. Писатель, по его мнению, должен «инстинктивно чувствовать свою читательскую аудиторию» и «оглядываться <...> на то, – может ли его мысль, чувство, образ – встать перед читателем и сделаться его мыслию, его образом и его чувством» [106, с. 223, 169]. Отсюда вытекает одна из важнейших составляющих стиля Короленко – лирическая тональность, присущая его произведениям. Лиризм короленковской прозы прослеживается на всех уровнях жанрово-стилевой системы писателя, находит выражение в подборе определённых лексических средств. Прежде всего, это относится к стилистически маркированной лексике. Отметим наиболее характерные лексико-синтаксические приёмы, определяющие специфику стилевой манеры Короленко, а также их роль в идейно-образной структуре произведений.

Ведущая роль в создании ярких зрительных образов, на наш взгляд, принадлежит эмоционально-экспрессивной лексике. В прозе писателя даже в объективных описаниях, наряду с нейтральной лексикой, нередко присутствуют эмоционально окрашенные вкрапления, позволяющие не только нарисовать целостную картину, но и вызвать у читателя её чувственное восприятие. Этой цели служит семантическая многоаспектность используемых лексем, в частности, употребление их в переносном значении, переплетение прямых и переносных значений слова, семантическое сближение далёких по значению и привычному контексту предметов, благодаря чему расширяется семантический объём метафорического значения слова.

Рассмотрим, как в рассказе «Ат-Даван» Короленко рисует картину безжизненной ледяной и каменной пустыни, где гибнет всё живое: склоны гор были усеяны «густою *древесною падалью*», кругом виднелись «*трупы деревьев* <...> с вырванными из почвы *судорожно скрюченными корнями*...» [113, с. 155] (здесь и далее курсив мой – О.Н. Вечерок). Основную эмоциональную нагрузку в данном тексте несут такие образы, как «древесная падаль», «трупы деревьев» с «судорожно скрюченными корнями». При этом слова «падаль» и «трупы» употребляются в несвойственном им значении. Неожиданные семантические ассоциации отражают пантеистическое мировосприятие писателя, которому природа представлялась живым существом.

Приём анимизации также зачастую реализуется при помощи определённых лексических средств. В рассказе «Лес шумит» Короленко

включает в пейзажные описания, переданные от лица героя-рассказчика, глаголы действия, применимые к характеристике поведения человека, благодаря чему природа в его рассказе персонифицируется: «...Сначала сосна *застонет* на бору... То звенит, то *стонать* начнет: о-ох-хо-о... о-хо-о! – и затихнет, а потом опять, потом опять, да чаще, да жалостнее. <...> А потом дуб *заговорит*. А к вечеру всё больше, а ночью и *пойдет* крутить: *бегаёт* по лесу, *смеётся* и *плачет*, *вертится*, *пляшет* и всё на дуба налегает, всё хочется вырвать...» [112, с. 372]. Данный стилистический приём встречается и в рассказе «Мороз», где, помимо глаголов действия, использованы персонифицирующие эпитеты («сердито», «в бессилии»): «...Зима *догоняла* нас с севера. Однако могло показаться, что она *идёт* нам навстречу...»; «...река *сердито* кидала в сковывавшие её неподвижные ледяные укрепления свободно ещё двигавшимися по её стрежню льдинами, *пробивала* бреши, *крошила* лёд в куски, в иглы, в снег, но затем опять *в бессилии отступала*...» [113, с. 544, 546].

Необходимо также отметить значимость ключевых лексем, которые выполняют функцию «стержневого» образа в развёртывании повествования. Их повторение способствует актуализации отдельных слов в тексте. В роли ключевых слов могут выступать не только семантически значимые части речи, но и союзы. Этот стилистический приём встречается в повести «С двух сторон»: «На душе было тошно, хотелось *что-то* выкинуть, от *чего-то* избавиться... это скрежет железа и **то**, что было там, на платформе. Но мне уже от этого не освободиться. Этот знобящий скрежет проник мне глубоко в душу и раздавил в ней *что-то*. ... оборвалось *что-то* важное, без чего как будто нельзя жить...»; «воспоминание о скрежете железа пронизывало меня *каким-то* внутренним ознобом» [110, с. 335]. В приведённых фрагментах текста в роли ключевых слов выступают местоимения «что-то», «какой-то». С их помощью писатель акцентирует внимание на подсознательном страхе героя перед смертью, чья психика табуирует само это понятие, заменяя неопределёнными местоимениями.

Существенную роль в художественной прозе В. Г. Короленко играет иноязычная лексика. Писатель вводит в повествование заимствованные слова с целью воссоздания местного или национального колорита. Большой лексический пласт в его произведениях составляют украинизмы. Например, в рассказах и повестях на украинскую тему («Лес шумит», «Слепой музыкант», «В дурном обществе», «Без языка», «Парадокс») употребляются украинские наименования людей и животных (*батько*, *дитына*, *жинка*, *молодица*, *небога*, *хлопец*, *парубок*, *пан*, *жид*, *наймит*, *подсыпка* (слуга на мельнице), *громада*, *шуляк* (коршун), *пташина*), а также названия предметов и реалий быта: *хата*, *стреха*, *призьба*, *тын*, *став* (пруд), *шинок*, *корчма*, *горелка*, *свитка*, *рушница*, *рушники*, *каганец*, *люлька*, *гроши*, *карбованцы*, *вечеря*. Писатель использует также

подчёркнуто «украинские» эпитеты: *скаженная, сумный, рудая* и глаголы: *квилит, мандрует* и т.п.

Встречаются в его произведениях и заимствования из польского языка, поскольку местом действия «украинских» рассказов и повестей Короленко являются преимущественно западные регионы Украины, долгое время находившиеся под властью Польши, в частности, Волынская губерния – родина писателя. Н. Ф. Баландина выделяет в его художественной прозе несколько групп полонизмов. К наиболее распространённой группе относятся слова, обозначающие социальные явления и предметы быта, в частности, названия профессий и социального положения: *папеж, ксендз, шляхтич, жолнер, паненка, покоювка* и др. Писатель часто употребляет местные названия окружающих предметов: *костёл, капица, клейноды, кунтуш* и др. Реже встречаются названия абстрактных понятий: *глупство, гумор, вяра, звага, талант, ошуканство*. Собственные имена некоторых персонажей, например, *Агнешка, Кароль, Якуб, Януш*, также заимствованы из польского языка [13, с. 82]. В некоторых произведениях писатель употребляет специфические еврейские наименования, такие как *синагога, хедер, пейсы, лапсердак, патынки (обувь), цадик, раввин, бахори (дети), апикойрес, бебехи (пожитки), балагула (экипаж), гешефт*.

В повести «Без языка» важную стилистическую и смысловую функцию выполняют американизмы. К. В. Дегтярёва подразделяет данные лексические заимствования на экзотизмы («обозначения предметов или явлений чужого быта, не имеющие аналогов в русской культуре»): *клуб, авеню, мистер, миссис*, и варваризмы («иноязычные вкрапления в нетранслитерированной форме»): *Your name, Your nation, All right*. Такие вкрапления, по мнению исследовательницы, «подчёркивают отчуждённость главных героев повести в иноязычной языковой среде» [71, с. 85].

В произведениях, посвящённых сибирской тематике, колорит описываемой местности и реалий быта воссоздаётся благодаря использованию заимствований из якутского языка (*юрта, шаман, тойон, торбаса (обувь), сона (шуба)* и др.) и диалектной лексики северорусских говоров. Ярким примером этого может служить название одного из рассказов – «Соколинец» – производное от местного наименования острова Сахалин (Соколиный остров). С. А. Лебеденко и Н. И. Тарасова отмечают следующие диалектные формы в сибирских рассказах Короленко: *сивер, ветер сиверный, падь, сполохи, голицы, заимка, наслег, ушкан, закуржаветь, позобать, зимусь* и др. [130]. Заметим, что автор часто делает сноски и пояснения к специфическим словам, непонятным широкой аудитории.

Одним из характерных стилистических приёмов в художественных произведениях Короленко (а также в документальных очерках) является создание речевой маски персонажа, включающей социально или

эмоционально маркированное словоупотребление, диалектные особенности речи, особый фразовый рисунок. С целью создания речевой характеристики героев писатель использует разные социально-речевые слои, в частности, просторечные выражения (*дозвольте, ежели, пушай, боязно, мочи нет, помер* и т.п.), жаргонную лексику (в «рассказах о бродягах»: *бакланы, жиганы, шпанка, фарт, кобыла* (скамья, к которой привязывают наказываемого плетью), *сделать крышку* (убить)), а также фразеологизмы (*дело табак, моя хата с краю, спустить шкуру, с глузду съехать, «цур тобі, пек тобі»* (укр.), *пся вьяра* (польск.). Ненормативная лексика позволяет разграничить авторский текст и речь героя-рассказчика или персонажей (при включении в повествование несобственно-прямой речи).

Речь персонажей из простонародья, представленная преимущественно просторечной лексикой, включает ассимилировавшиеся в народной языковой среде элементы заговоров и заклинаний («чтобы твоей матери лихорадка», «ступай себе к чёртовой матери», «чтоб их всех взяла холера», «пусть меня разобьёт ясным громом» и др.). В рассказе «Лес шумит» речь рассказчика ассоциируется с фольклорными произведениями. Она насыщена эпитетами, фразеологизмами, пословицами и поговорками и имеет образно-притчевый характер. Например: «Посмотри ты, хлопче, на ястреба и на цыплёнка: оба из яйца вылупились, да ястреб сейчас вверх норовит, эге! Как крикнет в небе, так сейчас не то что цыплята – и старые петухи забегают... Вот же ястреб – панская птица, а курица – простая мужичка...» [112, с. 374].

В речи бродяг – «соколинца» Василия, Фёдора Бесприютного, Фёдора Силина – просторечные выражения пересыпаны жаргонными словечками, народные пословицы и поговорки («как у Христа за пазухой»), фразеологизмы, характерные для сказки («зверь не прорыщет, птица не пролетит») переплетаются с элементами бродяжьего, арестантского фольклора: «Нашему-то брату, бродяжке, темная ночь – родная матушка; на небе темнее – на сердце веселее» [112, с. 298].

Контекстуальное использование писателем фразеологических выражений в иронической интерпретации рассказчика создаёт комический эффект или является средством сатирического изображения, скрытой насмешки. В качестве примеров можно привести отрывки из диалогов в сказке «Судный день (Иом-кипур)»:

«– Прощайте-ка, – сказал поэтому мельник.

– Прощайте и вы! <...> Ну, пора уж и шинок запирать. Видно, кроме вас *никакая собака* уже не завернёт сегодня» [113, с. 77]. В рассказе «Лес шумит» лесничий Роман, обращаясь к пану, говорит: «Здесь, кроме зверя, *никакого чёрта* и нету, вот разве милостивый пан когда завернёт» [112, с. 380].

Совершенно иной речевой строй характерен для представителей интеллигенции. Отличительной чертой речевой маски интеллигента

является введение в речевой поток персонажа философского, культурологического или литературного контекста, как, например, упоминание произведений Толстого и Достоевского в рассуждениях учителя Падорина из повести «Не страшное»: «А помните у Толстого: Анне Карениной и Вронскому снится один и тот же сон: мужик, обыкновенный мастеровой человек «работает в железе» и говорит по-французски <...>. Или вот ещё у Достоевского в братьях Карамазовых... там есть наш городской чёрт...» [113, с. 570].

Речь исторических персонажей – Сократа («Тени»), Менахема («Сказание о Флоре...») – органически вплетается в общую притчеобразную повествовательную манеру произведений и отличается логическим построением, развёрнутыми сопоставлениями, включающими образные сравнения: «Солнечный луч падает на грязную лужу, и лёгкий пар, оставив на земле грязные части, тяжёлые и бранные, тянется к светлomu Гелиосу и тает, растворяясь в эфире. Ты тронул своим лучом мою грязную душу, и она устремилась к Тебе, Неведомый, чьё имя – Тайна...» [113, с. 66] («Тени»); «Сила руки не зло и не добро, а сила; зло же или добро в её применении. Сила руки – зло, когда она подымается для грабежа и обиды слабейшего; когда же она поднята для труда и защиты ближнего – она добро» [112, с. 363] («Сказание о Флоре...»).

Приём речевой маски выполняет в произведениях В. Г. Короленко также характерологическую функцию. В сочетании с другими приёмами – воссозданием речевого поведения персонажа (воспроизведением звуков, жестов, мимики, сопутствующих его речевому потоку), авторской оценкой – он позволяет читателю определить не только социальный статус персонажа, но и качественную доминанту его характера.

Рассмотрим данную функцию на примере героев рассказа «Ат-Даван». «Маленький человечек» Кругликов говорит «дребезжащим, слащавым и как будто робеющим» голосом, в его речи слышится «претензия на некоторую культурность», желание показать, что он «знает обращение». Характерными лексическими средствами в его речи являются формулы вежливости («милостивый государь», «почтенные господа», «покорнейше прошу»), уничижительное «с» на конце слов («так точно-с», «никогда-с»), употребление множественного числа в третьем лице («Они-с, Дмитрий Орестович, сочинили...»). «Купчина» Копыленков, привыкший к просторечным грубоватым выражениям («Куда, к шуту, торопиться-то? Чайком ополоснуть утробу-те, да на боковую» [113, с. 157]), обращается к Арабину с «подловатой любезностью»: «...Ничего-с. Почтение засвидетельствовать... Не изволили признать, видно... У Лев Степановича, у горного исправника, если изволите вспомнить, имели разговор и даже-с... дельце одно происходило..» [113, с. 191]. Сам Арабин – казацкий хорунжий, служащий курьером для «особых поручений». Незаметный и застенчивый в Иркутске, он на почтовых станциях, разбросанных среди бескрайних просторов Сибири, представляет себя могучим и грозным

«Арабын-тойоном», «с головой выше приленских сопок». Его речь состоит из коротких окриков-команд: «Самовар!», «Лошадей, живо!», «Молчать!».

Важной составляющей речевой характеристики героев является интонационный фразовый рисунок. Специфическим построением (вопреки литературным нормам) отличаются фразы персонажей-поляков («То есть удивительное дело»), евреев: «Что вы обо мне думаете?.. Пхе! Мистер Борк дурак, мистер Борк не знает людей... Ну, только и я вам скажу: это ваше большое счастье, что вы попали на мистера Борка. Я ведь не каждый день хожу на пристань, зачем я стал бы каждый день ходить на пристань?..» [113, с. 235]. Существенную роль в синтаксической организации речевого потока персонажа играет приём многоточия. Данный приём выступает как средство передачи индивидуального интонирования речи героев. Перебои речевого потока, сломы интонации, паузы колебания, выраженные посредством многоточия, способствуют воспроизведению интонационно-ритмического рисунка, свойственного непосредственной живой речи. Как отмечает Л. И. Ерёмина, «усиленная эмоциональность, интонационная и смысловая незавершённость реплики <...> выступают как приём обнаружения сиюминутности, неподготовленности речи» [78, с. 107].

Лирическая тональность короленковской прозы прослеживается и на синтаксическом уровне. Её музыкальность объясняется ритмической организацией текста. Писатель часто использует рефрены, аналогично построенные периоды, инверсии, звукопись. Эти приёмы способствуют созданию определённого ритмического рисунка художественной прозы писателя. В. М. Жирмунский указывал, что «ритмизация художественной прозы осуществляется средствами ритмико-синтаксического параллелизма и повторений вторичных признаков стихотворной речи, выступающих взамен первичных при отсутствии метрической организации поэтического языка» [84, с. 569]. К вторичным признакам стихотворной речи относятся метафоры, восклицания, антитезы, звуковые повторы (чаще всего аллитерации), лексический подхват (слово-лейтмотив), анафорические повторы в структуре абзацев. Наиболее «музыкальными» в этом отношении являются такие произведения Короленко, как «Лес шумит», «Сказание о Флоре...», «Стой, солнце, и не движись, луна!», «Огоньки».

Например, в рассказе «Лес шумит» и стихотворении «Огоньки» к лейтмотивным образам и лексемам следует отнести слова «лес шумит» и «огоньки». В рассказе «Лес шумит» лейтмотивом звучит обращение: «Оксано, голубонько...». В произведениях, написанных в соответствии с канонами устного народного творчества, в начале абзацев встречаются анафорические повторы, характерные для фольклорной повествовательной манеры. Так, в рассказе «Сон Макара» – повтор союза «и», в сказке «Стой, солнце, и не движись, луна!» несколько следующих друг за другом абзацев начинаются повтором одного и того же слова,

например: «Велит согнать обывателей...», «Велит опять людишек выпустить...», «Велит воевода звездочёта позвать». Повторы слов встречаются и в одном предложении: «Пошёл звездочёт на свою вышку, сидел ночь, да ещё ночь, и ещё ночь» [113, с. 451, 452]. В «Сказании о Флоре...» Короленко использует приём антитезы в сочетании с синтаксическим параллелизмом: «Не маслина цвела на ниве жизни, а волчец и тёрн, потому что нива жизни поливалась не благодатным дождём, а кровавым потом рабства...» [112, с. 350].

С. А. Кочетова рассматривает такие способы ритмической организации текста, как сложное предложение, состоящее из нескольких придаточных или употребление однородных членов в рамках одного предложения [118, с. 158]. Такой синтаксический строй создает интонацию перечисления. Этот приём наиболее часто используется писателем в «Сказании о Флоре...»: «Египет и Аравия, народы Индии, и мидяне, и парфяне, и гордые кирияне, ведущие свой род от лакедемонян, и мармидяне, и страшные сиртяне, и насамоны, и мавры, и нумидяне, и многие другие народы...» [104, с. 349]. В повести «Без языка» Короленко прибегает к такой повествовательной манере в описаниях картин путешествия: «Проходит день, проходит другой. <...> Плещет волна, ходят туманные облака, летают за кораблем чайки <...>, а корабль всё идёт и идёт; над кораблём светит солнце, над кораблём стоит тёмная ночь, над кораблём задумчиво висят тучи или гроза бушует и ревет на океане...» [113, с. 223].

Однако выявление особенностей индивидуального стиля писателя не сводится к лингвистическому анализу текстов его произведений. Г. О. Винокур в качестве основной определяющей авторского стиля называет «общую эстетику языка» – «то, что называлось когда-то «слогом» в отличие от «языка»...» [41, с. 49]. Ведущим критерием в оценке рассмотренных лексико-синтаксических средств является их функциональная роль в создании художественного целого – образа, идеи, картины мира и т.п. «Общую эстетику языка» произведений В. Г. Короленко отличают такие стилевые доминанты, как лиризм и романтический пафос, которые находят выражение в афористичности языка, в использовании субъективно-оценочных эпитетов и эмоционально-экспрессивной лексики. Эти особенности стилевой манеры писателя продиктованы его личностными качествами – неиссякающим оптимизмом, верой в человека и человечество, в его нравственный и духовный потенциал.

Творческая индивидуальность Короленко проявляется и в названиях его произведений. Как правило, в заголовке сконцентрирована центральная идея произведения. Авторский замысел отчётливо прослеживается в таких названиях, как «Парадокс», «Мгновение», «Огоньки», «Без языка», «Слепой музыкант». Однако часто писатель прибегает либо к парадоксу («Не страшное», «В дурном обществе»,

«Необходимость»), либо к аллегории («Тени», «Стой, солнце, и не движись, луна!») или символике («Последний луч»). В отдельных случаях в качестве названия взяты просторечные или диалектные лексемы («Чудная», «Убивец», «Соколинец»). Таким образом автор подчёркивает ведущую роль в повествовании героев-рассказчиков, которым принадлежат эти выражения. Некоторые заголовки отражают жанровую ориентацию произведения («Сказание о Флоре..»), его композиционную структуру («Эпизоды из жизни искателя») или стилевую направленность, как, например, названия очерков «Река играет», «Ночью», «В облачный день», написанных в импрессионистической манере.

ВЫВОДЫ

Историография творчества В. Г. Короленко свидетельствует о том, что проблема жанрово-стилевого своеобразия художественной прозы писателя не нашла полного освещения в научно-исследовательских работах, несмотря на то, что к ней обращались Н. Э. Бакиров, В. А. Гусев, И. И. Московкина, П. Э. Лион, Т. П. Маевская, В. И. Силантьева, Р. М. Белоус, С. Н. Бочарова и другие исследователи. В центре внимания литературоведов оказалась эстетическая концепция мира и человека в его творчестве, идейная направленность и гуманистический пафос его произведений. Ф. Д. Батюшков, Л. Козловский, П. Э. Лион обращают внимание на пантеистическое мировосприятие писателя, называя его основным принципом поэтики Короленко.

Специфика жанров очерка и повести в прозе Короленко исследуется в диссертационных работах Р. М. Белоус и С. Н. Бочаровой. Н. Э. Бакиров, И. И. Московкина, отмечают сложность жанровой дифференциации многих произведений писателя, их полижанровую природу. Характерные особенности стилевой манеры писателя (синтез романтического и реалистического начал, тенденция к лиризации) отмечены в статьях Т. П. Маевской, В. А. Гусева, В. И. Силантьевой. Однако, следует признать, что в настоящее время не существует отдельного исследования, в котором был бы осуществлён системный, многоаспектный анализ жанрово-стилевой системы художественной прозы В. Г. Короленко.

Проблемы изучения жанра и стиля не потеряли своей актуальности в современном литературоведении. Анализ теоретической литературы, посвящённой данным категориям, подтвердил гипотезу об их взаимосвязи и взаимообусловленности. В конкретном произведении жанр реализуется посредством художественной формы, носителем которой является стиль. При этом каждый элемент художественного целого несёт на себе отпечаток стиля.

Исследователи признают двойственную природу жанра, отмечая наличие в данной категории как постоянных, так и меняющихся признаков, которые, с одной стороны, обеспечивают жанру

относительную стабильность, а с другой, – способствуют его непрерывному обновлению. В жанровой системе XIX–XX веков происходят кардинальные преобразования – отказ от жанровых канонов, диффузия жанров и, как следствие этих процессов, возникновение «синтетических» полижанровых образований. Л. В. Чернец, В. А. Гусев, Г. А. Киричок отмечают доминирующее влияние жанра очерка на другие эпические жанры в литературе конца XIX – начала XX века.

В творчестве Короленко отразились процессы, характерные для литературы рубежа веков, в частности, разрушение традиционных жанровых границ и синтез жанровых структур. Своеобразие и неоднозначность жанровой природы большинства его произведений обусловлены их полижанровым характером.

В литературной традиции за каждым жанром исторически закрепились характерные темы и мотивы. Мотив является важным жанрообразующим фактором, определяющим жанровое содержание произведений. Анализ ведущих мотивов творчества писателя позволил выявить их функциональную роль в жанровой системе его художественной прозы.

Наиболее распространёнными в творчестве Короленко являются мотивы дороги и встречи. Чаще всего они выполняют структурообразующую и сюжетообразующую функцию, привнося в художественное повествование элементы жанра путевого очерка. Поэтика мотива свободы, выступающего в различных вариациях: «вольной волюшки» («рассказы о бродягах»), свободы по-американски («Без языка»), свободы нравственного выбора («Эпизоды из жизни искателя», «Братья Мендель», «Мгновение» и др.), существенно влияет на жанровое содержание произведений. Благодаря данному мотиву социально-бытовая проблематика рассказов и повестей писателя осложняется нравственно-философским аспектом. Кроме того, в творчестве Короленко нашли яркое воплощение национальные (украинские, якутские, еврейские), фольклорные и провинциальные мотивы, которые определяют жанровое своеобразие его произведений.

Рассмотренные мотивы не существуют обособленно, а так или иначе взаимодействуют между собой. Они могут сочетаться, противопоставляться друг другу, трансформироваться в другие, семантически близкие мотивы. Так, мотиву встречи чаще всего сопутствует мотив дороги, который в различных вариациях встречается во всех произведениях Короленко и находит художественное воплощение в образах железной дороги, реки, океана. Указанные мотивы, переплетаясь, трансформируются в мотив дорожных встреч. Данный мотив выполняет функцию сюжетной завязки в произведениях писателя. Мотив дороги может трансформироваться в мотив путешествия («Без языка») или в мотив странствий, скитаний, мученического пути («Слепой музыкант», «Соколинец», «Фёдор Бесприютный», «Чудная»).

Национальные мотивы, как правило, тесно переплетаются с фольклорными и сочетаются с темой провинции. В повестях «Без языка», «С двух сторон» провинциальные мотивы по принципу контраста противопоставлены урбанистическим.

В каждом произведении писателя сосуществует несколько мотивов, но при этом один из них является доминирующим, представляет собой идейное ядро произведения. Такими мотивами чаще всего выступают мотив свободы, мотив «душевного прозрения» («Чудная», «Парадокс», «С двух сторон» и др.), а также мотив дороги в его символической интерпретации. Данные мотивы определяют основные типы короленковских героев – бродяг, протестантов и «искателей».

В своих жанровых поисках В. Г. Короленко не только продолжил традиции русской литературы, но и выступил художником-новатором. Авторские жанровые подзаголовки далеко не всегда соответствуют литературоведческим критериям жанровой дифференциации. Такие жанровые формы, как очерк, рассказ, повесть, подверглись в его творчестве существенной модернизации. Наиболее широко в прозе писателя представлен жанр очерка. Можно выделить такие разновидности данного жанра, как документально-публицистический очерк («Ненастоящий город»), художественный очерк («Река играет», «Птицы небесные», «Художник Алымов»), лирический очерк («Последний луч»), лирико-психологический и лирико-философский очерк («Старый звонарь», «Ночью»). Элементы путевого и этнографического очерка встречаются в «сибирских рассказах», в повести «Без языка».

В художественной прозе писателя влияние очерка сказалось на трансформации жанра рассказа. Многим произведениям свойственно чередование объективированной манеры повествования с лирическими или аналитическими рассуждениями. В связи с этим, короленковские рассказы и очерки не всегда поддаются чёткому жанровому разграничению. На основе жанровых доминант конкретных произведений (типа повествования, проблематики, принципов изображения действительности, сюжетно-композиционной структуры) можно выделить рассказы очеркового и новеллистического типов. К первому типу относятся такие произведения, как «Черкес», «Проход и студенты», ко второму – «Чудная», «Парадокс», «Мгновение», «Мороз», «Ат-Даван».

Не всегда можно дифференцировать и жанры рассказа и повести в творчестве Короленко, что также обусловлено их полижанровым характером. В большинстве произведений писатель прибегает к рассказовой повествовательной манере, вводя образ героя-рассказчика. Однако повести отличаются от рассказов более развёрнутой сюжетно-композиционной структурой (наличием нескольких сюжетных линий) и обширной системой образов («В дурном обществе», «Братья Мендель», «Слепой музыкант»), а также сложностью пространственно-временной организации («Не страшное», «Без языка», «С двух сторон»). В его

художественной прозе можно выделить следующие жанровые разновидности повести: социально-бытовая («Без языка», «В дурном обществе», «Братья Мендель»), нравственно-философская («Не страшное»), психологическая повесть («Слепой музыкант», «С двух сторон»).

Наблюдается интерес писателя и к фольклорным жанрам – сказке и легенде. В частности, жанр сказки представлен широким диапазоном жанровых разновидностей: социально-бытовая («Судный день (Иомкипур)»), философская («Необходимость»), сатирическая («Стой, солнце, и не движись луна!»). Примером литературной интерпретации жанра легенды является рассказ «Лес шумит». Короленко также обращается к жанрам святочного рассказа («Сон Макара») и притчи, которая присутствует в качестве жанра-вставки в таких произведениях, как «Сказание о Флоре...», «Тени», «Братья Мендель». В указанных текстах вставки-притчи играют роль жанровой доминанты и определяют жанровую природу произведений в целом.

Как свидетельствует проведённое исследование, для творчества В. Г. Короленко характерна отчётливая тенденция к полижанризму – объединению различных жанровых систем и созданию синтетических жанровых форм. Синтезируя структурные элементы различных жанров, он создаёт полижанровые формы – очерково-рассказовые гибриды («Яшка», «Эпизоды из жизни искателя»), рассказы очеркового типа («Проخور и студенты», «Художник Алымов» и др.), сказки-притчи («Необходимость», «Стой, солнце, и не движись, луна!»), циклические структуры («Убивец», «Марусина заимка»), стихотворения в прозе («Огоньки»), а также произведения, не поддающиеся чёткому жанровому определению («фантазия» «Тени»).

Своеобразие жанровой природы произведений Короленко обусловило оригинальность их композиционного построения, в частности, сочетание эпической и очерковой повествовательной манеры, использование фактографического материала, жанров-вставок, аналитических и лирических отступлений, структурная разорванность, фрагментарность повествования в художественных текстах писателя связана с использованием таких композиционных приёмов, как приём обрамления и ретроспекции, введение образов героев-рассказчиков.

В стилевой манере В. Г. Короленко нашли отражение как традиции классической литературы (И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, Н. В. Гоголя), так и влияние современников (Г. Н. Успенского, В. М. Гаршина). Однако ведущим критерием, определившим специфику индивидуального стиля писателя, является синтез элементов различных стилевых тенденций, в частности, реалистических, неоромантических, импрессионистических, а также элементов сентиментального, натуралистического и дидактического стилей. При этом доминирующую роль в стилевом многообразии художественной прозы писателя играют реалистические

тенденции. Для поэтики Короленко, наряду с использованием романтических принципов изображения действительности, характерно включение в художественное повествование фактографического материала, исторических и этнографических деталей.

Импрессионистские тенденции в его творчестве нашли выражение в стремлении передать «настроение» героев, в частности, их эмоциональное состояние, сиюминутные впечатления, ассоциативность мышления. В отдельных произведениях писателя встречаются элементы «потока сознания» и аналитической саморефлексии.

Отличительной особенностью стилевой манеры писателя является диалогизм повествования, который достигается путём совмещения в произведении двух рассказчиков. В большинстве его произведений присутствуют два отличающихся друг от друга речевых пласта – речь автора-повествователя и героя-рассказчика, при этом авторская позиция не всегда выступает в качестве доминирующей. Авторская речь характеризуется соединением объективности и лиризма, аналитических рассуждений и иронии.

Писатель довольно часто использует приём авторской «маски», скрываясь за образами вымышленных рассказчиков. Индивидуализируя речь героя-рассказчика, Короленко воспроизводит сказовую манеру повествования, вводит специфическую лексику и языковые обороты (просторечия, диалектизмы, жаргонизмы и т.п.), использует элементы фольклора (пословицы, поговорки, афоризмы). Данный стилистический приём позволяет сопоставить в произведении разные мировоззренческие позиции – «картины мира», каждая из которых имеет свои «языковые коды». Некоторым произведениям («Не страшное», «Без языка»), отличающимся более сложной структурной организацией, свойственен полифонизм повествования, так как в них представлено более двух «картин мира» и соответствующих им языковых пластов.

Доминирующими художественными приёмами в творчестве писателя являются приёмы ретроспекции (воссоздание прошлого в настоящем), контраста (между светом и тьмой, замкнутым и открытым пространством), анимизации (одушевление природы), «зеркального отражения» (сопоставление схожих персонажей, жизненных ситуаций, предметного мира). Значительную роль в воссоздании общего фона произведений играют цветовые, световые и звуковые ассоциации.

В своих произведениях В. Г. Короленко часто использует приёмы исторической или фольклорной стилизации, которые находят конкретное выражение в наследовании или пародировании определённого стиля («Сказание о Флоре...», «Тени», «Судный день (Иом-кипур)», «Стой, солнце, и не движись, луна!», «Необходимость»). Обращаясь к архаическим и фольклорным жанрам – сказке, легенде, притче – писатель активно варьирует их поэтические и стилевые компоненты: композиционную структуру, повествовательную манеру, языковые (эпитеты, метафоры,

фразеологизмы, историзмы, символику и т.п.) и синтаксические особенности (анафору, параллелизм); вводит в повествование мифологические, народно-поэтические, архетипические образы.

Активное лирическое начало, свойственное прозе Короленко, на структурном уровне прослеживается в ритмизации текста. Ритмический рисунок его произведений создаётся при помощи звуковых и лексических повторов, анафоры, антитезы, синтаксических параллелизмов. Простота и образность стиля писателя достигается благодаря богатству используемого им языкового материала, охватывающего такие пласты, как стилистически маркированная и эмоционально-экспрессивная лексика, фразеология, заимствования, диалектизмы, жаргонизмы и просторечия.

В данной работе осуществлён комплексный анализ жанрово-стилевых поисков В. Г. Короленко в контексте развития русской литературы конца XIX – начала XX века, в частности, дана характеристика жанровой системы художественной прозы писателя, а также выявлена специфика его индивидуальной стилиевой манеры с учётом стилиевых доминант. Новаторство Короленко проявилось в синтезе разножанровых и разностилевых элементов, который нашёл выражение на всех уровнях жанрово-стилевой системы его художественной прозы, а именно: в создании им новых, полижанровых форм, в соединении реалистических, неоромантических, импрессионистических принципов изображения действительности, в привнесении в эпическое повествование активного лирического начала. Сделанные в работе наблюдения и выводы могут быть использованы в дальнейшем изучении жанрово-стилевого своеобразия как русской, так и мировой литературы конца XIX – начала XX века.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аверин Б. В. Владимир Короленко // История русской литературы : в 4 т. / Б. В. Аверин. – М. : Худож. лит., 1983 – Т. 4. – 1983. – С. 143–176.
2. Аверин Б. В. Личность и творчество В. Г. Короленко // В. Г. Короленко. Собрание сочинений: в 5 т. / Б. Аверин. – М. : Худож. лит., 1989 – Т. 1. 1989. – С. 5–22.
3. Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанр как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости / С. С. Аверинцев // Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М. : Наследие, 1996. – С. 191–219.
4. Азадовский М. Поэтика гиблого места (К пятилетию со дня смерти В. Г. Короленко) / Марк Азадовский. – Фонды Полтавского музея В. Г. Короленко. – А-1. – № 2096. – С. 138–158.
5. Айхенвальд Ю. Короленко / Ю. Айхенвальд // Силуэты русских писателей. – М. : Научное слово, 1906. – С. 203–215.
6. Атамановская Н. А. В. Г. Короленко, Н. А. Добролюбов // Проблемы формирования реализма в русской и зарубежной литературе 19–20 вв. / Н. А. Атамановская. – Вып. 2. – Саратов, 1975. – С. 3–36.
7. Атамановская Н. А. Поэтика цвета в сибирских рассказах В. Г. Короленко // Проблемы развития лирической поэзии XVIII–XIX вв. и ее взаимодействия с прозой / Н. А. Атамановская. – М., 1985. – С. 143–151.
8. Бакиров Н. Э. Автор и герой в прозе Короленко, Достоевского и Л. Н. Толстого // Типологический анализ литературного произведения / Н. Э. Бакиров. – Кемерово, 1982. – С. 81–93.
9. Бакиров Н. Э. О жанровых традициях в повести В. Г. Короленко «Не страшное» (К проблеме «Короленко и Достоевский») // Природа художественного целого и литературный процесс / Н. Э. Бакиров. – Кемерово, 1980. – С. 143–153.
10. Бакиров Н. Э. Основные принципы поэтики Короленко: автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.02 «Русская литература» / Н. Э. Бакиров. – Томск, 1979. – 18 с.
11. Бакиров Н. Э. Поэтика рассказов Короленко. Традиции и новаторство // Русская литература последней трети 19 века / Н. Э. Бакиров. – Казань, 1980. – С. 121–128.
12. Балабанович Е. В. Г. Короленко. 1853–1921 / [под ред. доктора ист. наук В. Бонч-Бруевича] / Е. Балабанович. – М. : Гослитмузей, 1947. – 166 с.
13. Баландіна Н. Ф. Полонізми у творах В. Г. Короленка // В. Г. Короленко – людина, громадянин, письменник : IV Короленківські читання: [зб. наук. праць ПДПУ] / Н. Ф. Баландіна. – Полтава, 2002. – С. 82–83.
14. Баранов И. Т. Особенности и функции пейзажа в создании народного характера в сибирских очерках и рассказах В. Г. Короленко // Поэтика изображения народного характера в русской литературе второй

- половины XIX в. : [сб. науч. трудов] / И. Т. Баранов. – Хабаровск, 1983. – С. 81–93.
15. Баранов И. Т. Портрет и его функции в создании народного характера в сибирских очерках и рассказах В. Г. Короленко // Поэтика изображения народного характера в русской литературе второй половины XIX в. : [сб. науч. трудов] / И. Т. Баранов. – Хабаровск, 1983. – С. 40–59.
 16. Батюшков Ф. Д. В. Г. Короленко как человек и писатель / Ф. Д. Батюшков. – М. : Задруга, 1922. – 122 с.
 17. Батюшков Ф. Д. На расстоянии полувека (Бальзак, Чехов и Короленко о «крестьянах») / Ф. Д. Батюшков // Критические очерки и заметки о современниках. – С.-Петербург, 1902. – 300 с.
 18. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 502 с.
 19. Бахтин М. М. Жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского / М. М. Бахтин // Проблемы поэтики Достоевского. – М. : Худож. лит., 1972. – С. 170–230.
 20. Бахтин М. М. Формальный метод в литературоведении / [комментарии В. Махлина]. / П. Н. Медведев (М. М. Бахтин). – М. : Лабиринт, 1993. – 208 с.
 21. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
 22. Белая Г. А. Историческая продуктивность художественного открытия и стиль // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения / Г. А. Белая. – М. : Наука, 1982. – С. 377–400.
 23. Белая Г. А. Слово в языке и слово в стиле // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения / Г. А. Белая. – М. : Наука, 1982. – С. 401–418.
 24. Белецкий А. И. В мастерской художника слова / А. И. Белецкий. – М. : Наука, 1989. – 158 с.
 25. Белоус Р. М. От факта к вымыслу. (Очерк-рассказ В. Г. Короленко) // Уч. записки Горьковского ун-та / Р. М. Белоус. – Вып. 132. – Горький, 1972. – С. 41–50.
 26. Белоус Р. М. Сюжетно-конфликтная система очерка-рассказа В. Г. Короленко // Вопросы сюжетосложения : [сб. статей] / Р. М. Белоус. – Рига : Звайгзне, 1974. – С. 34–40.
 27. Белоус Р. М. Сюжет путевого очерка В. Г. Короленко («В пустынных местах») // Русская литература 19 века. Вопросы сюжета и композиции. Уч. записки Горьковского ун-та : [II межвузовский сборник] / Р. М. Белоус. – Горький, 1975. – С. 36–39.
 28. Белоус Р. М. Художественный очерк В. Г. Короленко : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.02 «Русская литература» / Р. М. Белоус. – Горький, 1974. – 14 с.

29. Бем А. Л. К уяснению историко-литературных понятий / А. Л. Бем // Изв. Отд. рус. яз. и лит-ры АН. 1918. – Т. 23. – Кн. 1. – СПб., 1919. – С. 225–245.
30. Бернадська Н. Теорія роману як жанру в українському літературознавстві : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Н. Бернадська. – К., 2005. – 36 с.
31. Білик Г. М. Модернізація жанру оповідання у творчості Володимира Короленка // В. Г. Короленко – людина, громадянин, письменник : IV Короленківські читання: [зб. наук. праць ПДПУ] / Г. М. Білик. – Полтава, 2002. – С. 66–73.
32. Бирилев А. В. О художественной и реальной правде в повести Короленко «Слепой музыкант» / А. В. Бирилев. – Фонды Полтавского музея В. Г. Короленко. – А-1. – № 539.
33. Борев Ю. Б. Художественный стиль, метод и направление // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения / Ю. Б. Борев. – М. : Наука, 1982. – С. 76–90.
34. Бочарова С. Н. Жанр повести в творчестве В. Г. Короленко : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.02 «Русская литература» / С. Н. Бочарова. – М., 1994. – 25 с.
35. Бялый Г. А. В. Г. Короленко : [2-е изд., перераб. и доп.] / Григорий Абрамович Бялый. – Л. : Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1983. – 350 с.
36. Бялый Г. А. «Открыть значение личности на почве значения массы...» В. Г. Короленко и М. Горький / Бялый Г. // Русский реализм. От Тургенева к Чехову: [монография]. – Л. : Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1990. – С. 593–632.
37. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высш. шк., 1989. – 406 с.
38. Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы / В. В. Виноградов. – М. : Наука, 1976. – 511 с.
39. Виноградов В. В. О теории художественной речи : [уч. пособие] / В. В. Виноградов. – М. : Наука, 1971. – 240 с.
40. Виноградов В. В. О языке художественной литературы / В. В. Виноградов. – М. : Наука, 1959. – 653 с.
41. Винокур Г. О. О языке художественной литературы : [уч. пособие для филол. спец. вузов] / Г. О. Винокур. – М. : Высш. шк., 1991. – 448 с.
42. Владимир Галактионович Короленко // История русской литературы XIX века. 70-90-е годы / [под ред. В. Н. Аношкиной, Л. Д. Громовой, В. Б. Катаева]. – М. : Оникс, 2006. – С. 530–551.
43. Власова З. И. Фольклорные мотивы в рассказе В. Г. Короленко «Соколинец» // Из истории русских литературных отношений XVIII–XX веков / З. И. Власова. – М.–Л., 1959. – С. 279–285.
44. Войтоловский Л. Очерки истории русской литературы XIX–XX веков : ч. II. – В. Г. Короленко / Л. Войтоловский. – ГИЗ, 1928. – С. 54–77.

45. Волков А. Очерки русской литературы конца XIX и начала XX вв. / А. Волков. – М. : Худож. лит., 1952. – 574 с.
46. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века / Б. М. Гаспаров. – М. : Наука, 1994. – 303 с.
47. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр) / Г. Д. Гачев. – М. : Просвещение, 1968. – 302 с.
48. Гдовська Б. Ад'єктив як фактор формування тропів // Феномен В. Г. Короленка : погляд із III тисячоліття : [зб. наук. праць] / Б. Гдовська. – Полтава, 2004. – С. 156–158.
49. Гей Н. К. Некоторые неизученные аспекты стиля // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения / Н. К. Гей. – М. : Наука, 1982. – С. 419–437.
50. Гей Н. К. Об индивидуальной и типологической характеристике литературного стиля / Н. К. Гей // Русская литература. – 1970. – № 4. – С. 3–18.
51. Гизетти А. А. Светлый духом. В. Г. Короленко / А. А. Гизетти. – Петроград : изд. С. Нонина, 1918. – № 12. – 64 с.
52. Гиршман М. М. Диалектика жанра и стиля в художественной целостности // Жанр и проблема диалога : [межвузовский науч. сб.] / М. М. Гиршман. – Махачкала, 1982. – С. 27–37.
53. Гиршман М. М. Изучение диалектики общего и индивидуального в стиле // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения / М. М. Гиршман. – М. : Наука, 1982. – С. 7–18.
54. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа / М. М. Гиршман. – М. : Высш. шк., 1991. – 160 с.
55. Гиршман М. М. Проблемы целостного анализа художественной прозы / М. М. Гиршман. – Донецк, 1973. – 45 с.
56. Гиршман М. М. Стиль литературного произведения // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения / М. М. Гиршман. – М. : Наука, 1982. – С. 257–300.
57. Глинка А. С. (Волжский). Вл. Г. Короленко (Критический очерк) / Волжский // Міръ божій. – № 7, июль отд. 1.
58. Глинка А. С. (Волжский). Поэзия и правда человечности в творчестве Вл. Г. Короленко // Из мира литературных исканий : [сб. статей] / Волжский. – СПб : изд. Жуковского, 1906. – С. 21–69.
59. Глушков Н. И. Методология сравнительно-исторического исследования очерковой прозы в современной теории жанра // Жанрово-стилевые проблемы советской литературы / Н. И. Глушков. – Калинин, 1986. – С. 3–15.
60. Голованенко С. Памяти В. Г. Короленко (Общая схема художественного творчества) / С. Голованенко // Оттиск из еженедельного бюллетеня Яросл. С.-Х. И Куст.-Пром. Союза Коопер. «Кр. Кооперат.» – 1923. – № 16–19. – 32 с.

61. Гончаров Б. П. Проблема художественного целого и системность стилового анализа // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения / Б. П. Гончаров. – М. : Наука, 1982. – С. 228–256.
62. Гражис К. Тургенев и романтизм. О сочетании реалистического и романтического образного отражения / К. Гражис. – Казань, 1966. – 52 с.
63. Гречнев В. Я. Русский рассказ конца XIX–XX века (проблематика и поэтика жанра) / В. Я. Гречнев. – Л. : Наука, 1979. – 208 с.
64. Григорян А. П. Проблемы художественного стиля / А. П. Григорян. – Ереван : изд-во АН АрмССР, 1966. – 378 с.
65. Гудмен Н. Понятие стиля / Н. Гудмен // Способы создания миров. – М. : Праксис, 2001. – С. 140–157.
66. Гусев В. А. Взаимодействие жанров в русской прозе конца XIX века // Жанры русского реализма : [сб. науч. трудов] / В. А. Гусев. – Днепропетровск, 1983. – С. 92–109.
67. Гусев В. А. О стиле своеобразия прозы В. Г. Короленко 80-90-х годов / В. А. Гусев // Вопросы русской литературы. – Львов, 1982. – Вып. 1 (39). – С. 109–116.
68. Гусев В. А. Повествовательная структура рассказа В. Г. Короленко «Соколинец» // Феномен В. Г. Короленка : погляд із III тисячоліття : [зб. наук. праць] / В. А. Гусев. – Полтава, 2004. – С. 116–119.
69. Гуцин М. П. О двух редакциях «Марусиной заимки» В. Г. Короленко // Научные записки Харьковского гос. пед. ин-та / М. П. Гуцин. – Т. 3. – Харьков, 1940. – С. 187–197.
70. Данилевич А. В. Г. Короленко / А. Данилевич // Кооператор. Еженедельный бюллетень Курского Губсоюза. – 3 января 1922 г. – № 2–3. – С. 3–7.
71. Дегтярёва К. В. Американизмы в повести В. Г. Короленко «Без языка» (функциональный аспект // В. Г. Короленко – людина, громадянин, письменник : IV Короленківські читання: [зб. наук. праць ПДПУ] / К. В. Дегтярёва. – Полтава, 2002. – С. 83–85.
72. Дереза Л. В. Элементы фольклорной сказки у неказковой прозы В. Г. Короленка // Феномен В. Г. Короленка : погляд із III тисячоліття : [зб. наук. праць] / Л. В. Дереза. – Полтава, 2004. – С. 126–130.
73. Дереза Л. В. Элементы сатирической сказки в рассказе В. Г. Короленко «Сон Макара // В. Г. Короленко – людина, громадянин, письменник : IV Короленківські читання: [зб. наук. праць ПДПУ] / Л. В. Дереза. – Полтава, 2002. – С. 54–57.
74. Дерман А. Б. В. Г. Короленко / А. Дерман // Заветы. – 1913. – № 11. – С. 27–45.
75. Дорошенко В. Наративна структура «сибірських оповідань» // VI короленківські читання : [зб. наук. праць] / В. Дорошенко. – Полтава, 2007. – С. 115–121.

76. Драгомирецкая Н. В. Стилевая иерархия как принцип формы // Смена литературных стилей: На материале русской литературы XIX–XX вв. / Н. В. Драгомирецкая. – М.: Наука, 1974. – С. 251–288.
77. Драгомирецкая Н. В. Стилевой переход как закономерность творческого процесса // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения / Н. В. Драгомирецкая. – М.: Наука, 1982. – С. 320–342.
78. Ерёмина Л. И. О языке художественной прозы Н. В. Гоголя: (Искусство повествования) / Л. И. Ерёмина. – М.: Наука, 1987. – 176 с.
79. Ермушкин В. Г. Жанрово-композиционные особенности рассказа В. Г. Короленко «Река играет». (К проблеме традиций и новаторства) // Проблема традиций и новаторства в художественной литературе : [сб. науч. трудов] / В. Г. Ермушкин. – Горький : ГГПИ, 1978. – С. 51–59.
80. Ермушкин В. Г. О жанровом своеобразии рассказов и очерков Короленко 80-90 гг. / В. Г. Ермушкин // Ученые записки Курганского пед. ин-та. – Вып. 5. – Курган, 1963. – С. 257–268.
81. Ермушкин В. Г. Тургеневские традиции в сибирских рассказах В. Г. Короленко // Проблема традиций и новаторства русской и советской прозы / В. Г. Ермушкин. – Н. Новгород : Нижегородский пед. ин-т, 1990. – С. 139–145.
82. Есин А. Б. Стиль / А. Б. Есин // Введение в литературоведение. – М.: Высшая шк., 1999. – С. 350–363.
83. Ефремов А. Ф. Очерки по изучению языка и стиля писателей / А. Ф. Ефремов. – Саратов : изд-во Саратовского ун-та, 1966. – 166 с.
84. Жирмунский В. М. О ритмической прозе / В. М. Жирмунский // Теория стиха. – Л.: Наука. Ленингр. отд., 1975. – С. 569–586.
85. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. – Л.: Наука. Ленингр. отд., 1977. – 408 с.
86. Завельская Д. А. Коммуникативная функция метафоры в повести В. Г. Короленко «Слепой музыкант» / Д. А. Завельская // Литературный обзор. – 1998. – № 4. – С. 78–86.
87. Завельская Д. А. Роль парадокса в творчестве В. Г. Короленко / Д. А. Завельская // Филол. науки. – 1998. – № 2. – С. 42–50.
88. Захаров В. Н. Система жанров Достоевского (типология и поэтика) / В. Н. Захаров. – Л.: изд-во ЛГУ, 1985. – 208 с.
89. Зенкин С. Н. Литературные жанры / С. Н. Зенкин // Введение в литературоведение. Теория литературы : [уч. пособие]. – М.: РГГУ, 2000. – С. 26–35.
90. Зуенко М. Особливості поетики нарису „Мить” В. Г. Короленка // VI короленківські читання : [зб. наук. праць] / М. Зуенко. – Полтава, 2007. – С. 111–115.
91. Иссова Л. Н. «Огоньки» В. Г. Короленко. (Творческая история в связи с проблемой жанра) // Жанр и композиция литературного произведения / Л. Н. Иссова. – Вып. 2. – 1976. – С. 103–106.

92. Исупова Г. А. Решение проблемы героического в сибирских рассказах В. Г. Короленко // Вопросы эстетики и теории литературы : [уч. записки Казанского ГУ] / Г. А. Исупова. – Т. 183. – Кн. 8. – Казань, 1963. – С. 118–138.
93. Исупова Г. А. Проблема соотношения объективного и субъективного в эстетике Короленко // Вопросы романтизма в русской литературе : [уч. записки Казанского ГУ] / Г. А. Исупова. – Т. 23. – Вып. 9. – Казань, 1963. – С. 117–147.
94. Кадетова Л. И., Белоусова Л. М. Рассказ «Парадокс» в контексте идейно-эстетических поисков В. Г. Короленко (80-90-е годы XIX века // Феномен В. Г. Короленка : погляд із III тисячоліття : [зб. наук. праць] / Л. И. Кадетова, Л. М. Белоусова. – Полтава, 2004. – С. 144–149.
95. Каминский В. И. Короленко и Глеб Успенский (К вопросу о реализме «переходного времени») / В. И. Каминский // Русская литература. – 1972. – № 4. – С. 35–49.
96. Киричок Г. А. Эпический цикл Глеба Успенского. (Поэтика и динамика жанра) / Г. А. Киричок. – Нежин, 1999. – 190 с.
97. Киселёва Л. Ф. О стилевой доминанте // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения / Л. Ф. Киселёва. – М. : Наука, 1982. – С. 301–319.
98. Ковалёв В. А. Лев Толстой и Короленко // Проблема традиций и новаторства в художественной литературе : [сб. науч. трудов] / В. А. Ковалёв. – Горький : ГГПИ, 1978. – С. 35–45.
99. Ковалёв В. А. Проблемы стиля в современном литературоведении (обзор работ 1966–1969 гг.) / В. А. Ковалёв // Русская литература. – 1970. – № 1. – С. 197–213.
100. Кожинов В. В. Основы теории литературы (краткий очерк) / В. В. Кожинов. – М. : Просвещение, 1962. – 48 с.
101. Козловский Л. В. Г. Короленко: Опыт литературной характеристики / Л. Козловский. – М., 1922. – 63 с.
102. Копыстьянская Н. Ф. Понятие «жанр» в его устойчивости и изменчивости // Литературно-теоретические исследования / Н. Ф. Копыстьянская. – М. : Контекст, 1987. – С. 178–204.
103. Копыстьянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н. Х. Копыстьянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
104. Кормилов С. И. В. Г. Короленко и его современники. О противоречиях Л. Н. Толстого // Феномен В. Г. Короленка : погляд із III тисячоліття : [зб. наук. праць] / С. И. Кормилов. – Полтава, 2004. – С. 62–72.
105. Корниенко Н. Г. Черты романтического метода в «сибирских рассказах» В. Г. Короленко // В. Г. Короленко и русская литература : [сб. науч. трудов] / Н. Г. Корниенко. – Пермь, 1987. – С. 38–48.
106. Короленко В. Г. Избранные письма : в 3 т. / В. Г. Короленко. – М. : ГИХЛ, 1936 – Т. 3. – 1936. – 284 с.

107. Короленко В. Г. Ненастоящий город / В. Г. Короленко // Полн. собр. соч.: в 10 т. – С.-Петербург, 1914 – Т. 2. – 1914. – С. 78–98.
108. Короленко В. Г. Собр. соч.: в 10 т. / В. Г. Короленко. – М. : ГИХЛ, 1954 – Т. 1. – 1954. – 496 с.
109. Короленко В. Г. Собр. соч.: в 10 т. / В. Г. Короленко. – М. : ГИХЛ, 1954 – Т. 3. – 1954. – 468 с.
110. Короленко В. Г. Собр. соч.: в 10 т. / В. Г. Короленко.– М. : ГИХЛ, 1954 – Т. 4. – 1954. – 504 с.
111. Короленко В. Г. Собр. соч.: в 10 т. / В. Г. Короленко. – М. : ГИХЛ, 1955 – Т. 9. – 1955. – 772 с.
112. Короленко В. Г. Собр. соч.: в 5 т. / В. Г. Короленко. – Л. : Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1989 – Т. 1. – 1989. – 624 с.
113. Короленко В. Г. Собр. соч.: в 5 т. / В. Г. Короленко. – Л. : Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1989 – Т. 2. – 1989. – 632 с.
114. Короленко В. Г. Собр. соч.: в 5 т. / В. Г. Короленко. – Л. : Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1989 – Т. 3. – 1989. – 720 с.
115. Короленко В. Г. Старый звонарь / В. Г. Короленко // Полн. собр. соч.: в 10 т. – С.-Петербург, 1914 – Т. 3. – 1914. – С. 139–143.
116. Котов А. К. В. Г. Короленко. Очерк жизни и литературной деятельности / А. К. Котов. – М. Худож. лит., 1957. – 88 с.
117. Котух Н. В. Социокоммуникативный аспект рассказа В. Г. Короленко «Чудная» (проблема конфликта) // Феномен В. Г. Короленка : погляд із III тисячоліття : [зб. наук. праць] / Н. В. Котух. – Полтава, 2004. – С. 141–144.
118. Кочетова С. А. Литературно-критическое творчество русских писателей-модернистов: жанрология, композиция, ритм, стиль / С. А. Кочетова. – Донецк : Норд-Пресс, 2006. – 240 с.
119. Краснова Т. В. Реальное и фантастическое в сибирских рассказах В. Г. Короленко // Проблемы нравственно-психологического содержания в литературе и фольклоре Сибири / Т. В. Краснова. – Иркутск, 1986. – С. 102–110.
120. Краткая литературная энциклопедия / [гл. ред. А. А. Сурков]. – М. : Сов. Энциклопедия, 1968. – 976 стб.
121. Краткий словарь литературоведческих терминов / [под. ред. Л. И. Тимофеева]. – М. : Учпедгиз, 1955. – 179 с.
122. Кропивко І. В. Проблеми теорії жанру // Актуальні проблеми літературознавства : [зб. наук. праць] / І. В. Кропивко. – Дніпропетровськ, 1999. – Т. 5. – С. 99–102.
123. Крупица Л. И. О психологизме художественной речи в повести Короленко «В дурном обществе» / Л. И. Крупица // Вопросы литературы народов СССР. – К., 1984. – Вып. 10. – С. 100–111.
124. Кузьмичёв И. К. Литературные перекрестки: Типология жанров, их историческая судьба / И. К. Кузьмичёв. – Горький : Волго-Вятское книжн. изд-во, 1983. – 208 с.

125. Кулик Л. С. Сибирские рассказы В. Г. Короленко / Л. С. Кулик. – К., 1961. – 60 с.
126. Кургинян М. С. Природа стилевой выразительности // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения / М. С. Кургинян. – М. : Наука, 1982. – С. 91–136.
127. Курилов В. В. Проблема стиля в современном литературоведении // Литературные направления и стили / В. В. Курилов. – М. : изд-во МГУ, 1976. – С. 47–54.
128. Кучменко Є. М. Роль міфу у розвитку світової культури / Є. М. Кучменко. – К. : Знання, 1999. – 28 с.
129. Кушнірова Т. Деструктивні мотиви в оповіданні В. Г. Короленка «Парадокс» та А. Платонова «Котлован» // VI короленківські читання : [зб. наук. праць] Т. Кушнірова. – Полтава, 2007. – С. 146–150.
130. Лебеденко С. А., Тарасова Н. И. Диалектизмы в системе языковых средств В. Г. Короленко // В. Г. Короленко – людина, громадянин, письменник : IV Короленківські читання: [зб. наук. праць ПДПУ] / С. А. Лебеденко, Н. И. Тарасова. – Полтава, 2002. – С. 86–89.
131. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова]. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
132. Лион П. Э. Литературная позиция Короленко : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.02 «Русская литература» / П. Э. Лион. – М., 1997. – 25 с.
133. Литературный энциклопедический словарь / [под общей ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева]. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
134. Литературная энциклопедия терминов и понятий / [гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин]. – М. : НПК Интелвак, 2001. – 1600 стб.
135. Літературознавча енциклопедія: у 2-х томах / [авт.-укладач Ю. І. Ковалів]. – К.: ВЦ Академія, 2007. – Т. 2. – 2007. – 624 с.
136. Логинов В. М. О Короленко и литературе / В. М. Логинов. – М. : Мистикос, 1994. – 184 с.
137. Маевская Т. П. В. Г. Короленко как явление переходной эпохи // Феномен В. Г. Короленка : погляд із III тисячоліття : [зб. наук. праць] / Т. П. Маевская. – Полтава, 2004. – С. 72–76.
138. Маевская Т. П. Проза В. Г. Короленко в контексте развития реализма конца XIX – начала XX веков // Тезисы докладов третьих короленковских чтений, посвященных памяти писателя / Т. П. Маевская. – Полтава, 1993. – С. 6–7.
139. Маевская Т. П. Романтические тенденции в русской прозе конца XIX в. / Т. П. Маевская. – К. : Наукова думка, 1978. – 236 с.
140. Мазур Р. А. Идейно-художественное своеобразие очерков В. Г. Короленко 90 – нач. 900-х годов (диалектика метода и стиля) // Метод, мировоззрение и стиль в русской литературе XIX в. : [межвуз.

- сб. трудов Моск. гос. заоч. пед. ин-та] / Р. А. Мазур. – М., 1988. – С. 123–131.
141. Марченко Н. Г. Чеховские традиции в повести В. Г. Короленко «Не страшное» // В. Г. Короленко – людина, громадянин, письменник : IV Короленківські читання: [зб. наук. праць ПДПУ] / Н. Г. Марченко. – Полтава, 2002. – С. 57–59.
142. Мацапура В. Короленко знайомий і незнайомий (філософська проблематика у творчості письменника) // Рідний край: [науковий, публіцистичний, художньо-літературний альманах] / В. Мацапура. – Полтава, 2003. – № 1 (8). – С. 83–87.
143. Мацапура В. И. Повесть Короленко «Без языка»: особенности поэтики // В. Г. Короленко – людина, громадянин, письменник : IV Короленківські читання: [зб. наук. праць ПДПУ] / В. И. Мацапура. – Полтава, 2002. – С. 48–52.
144. Мацапура В. И. «Сказание о Флоре» В. Г. Короленко: особенности поэтики, литературный контекст // Феномен В. Г. Короленка : погляд із III тисячоліття : [зб. наук. праць] / В. И. Мацапура. – Полтава, 2004. – С. 119–123.
145. Меднис Н. Е. Сибирские рассказы В. Г. Короленко в контексте русской литературы 19 в. // Сибирские страницы жизни и творчества В. Г. Короленко / Н. Е. Меднис. – Новосибирск, 1987. – С. 54–63.
146. Мельник Т. Н. Фольклорные традиции в рассказах В. Г. Короленко и В. М. Шукшина // Феномен В. Г. Короленка : погляд із III тисячоліття : [зб. наук. праць] / Т. Н. Мельник. – Полтава, 2004. – С. 98–103.
147. Меньшиков И. И. Трактовка свободы как понятия и символа в повести В. Г. Короленко «Без языка» // Феномен В. Г. Короленка : погляд із III тисячоліття : [зб. наук. праць] / И. И. Меньшиков. – Полтава, 2004. – С. 113–116.
148. Мережковский Д. С. Рассказы Вл. Короленко. / Д. С. Мережковский // Акрополь: Избр. лит.-критич. статьи. – М. : Кн. палата, 1991. – С. 58–85.
149. Миксон Е. К. Народно-поэтические истоки стиля Короленко / Е. К. Миксон // Вопросы русской литературы. – Львов, 1967. – Вып. 8 (5). – С. 59–65.
150. Михайлов А. В. Проблема стиля и этапы развития литературы нового времени // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения / А. В. Михайлов. – М. : Наука, 1982. – С. 377–400.
151. Михайлова М. В. Поэтика рассказа В. Г. Короленко «Не страшное» // Феномен В. Г. Короленка : погляд із III тисячоліття : [зб. наук. праць] / М. В. Михайлова. – Полтава, 2004. – С. 103–108.
152. Михайлова М. В. Элементы «новейшего реализма» в поэтике рассказа В. Г. Короленко «Не страшное» (1903 г.) / М. В. Михайлова // Вестник МГУ. – Сер. 9. Филология. – 2003. – № 4. – С. 18–26.

153. Михед Т. Притча як принцип організації романтичного наративу // Зб. наук. статей / [за ред. А. Нямцу] / Т. Михед. – Вип. 2 – Чернівці: Рута, 2005. – С. 104–113.
154. Морозова Т. Г. Легенда В. Г. Короленко об ангеле «неведение зла» (К проблеме Короленко и Достоевский) / Т. Г. Морозова // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – 1979. – № 2. – С. 122–127.
155. Московкина И. И. Природа конфликта и типология малых жанров в творчестве В. Г. Короленко / И. И. Московкина // Вопросы русской литературы. – Львов, 1984. – Вып. 1 (43). – С. 70–77.
156. Мусий В. Б. О композиции сказки В. Г. Короленко «Необходимость» // Феномен В. Г. Короленка : погляд із III тисячоліття : [зб. наук. праць] / В. Б. Мусий. – Полтава, 2004. – С. 131–135.
157. Мухин В. А. Система лейтмотивов в рассказе В. Г. Короленко «В Крыму» и в драме А. П. Чехова Три сестры» как форма выражения лиризма // Феномен В. Г. Короленка : погляд із III тисячоліття : [зб. наук. праць] / В. А. Мухин. – Полтава, 2004. – С. 92–96.
158. Негретов П. И. В. Г. Короленко. Летопись жизни и творчества. 1917–1921 / [под ред. А. В. Храбровицкого] / П. И. Негретов. – М. : Книга, 1990. – 286 с.
159. Николаев Б. И., Николаева Л. А. Жанр как текст, высказывание и система текстов (на материале новеллистики) // Материалы 4-й международной конференции «Язык и культура» / Б. И. Николаев, Л. А. Николаева. – К., 1996. – С. 82–90.
160. Николаева Е. П. Пейзаж в эстетике и творчестве Короленко // Уч. записки Волгоградского гос. пед. ин-та / Е. П. Николаева. – Вып. 7. – Волгоград, 1959. – С. 22–39.
161. Ніколенко О. М. Оповідання В. Г. Короленка «Сон Макара» у літературному контексті // В. Г. Короленко – людина, громадянин, письменник : IV Короленківські читання: [зб. наук. праць ПДПУ] / О. М. Ніколенко. – Полтава, 2002. – С. 52–54.
162. Паперный З. С. «Буду изучать Вашу манеру». (Чехов читает Короленко) / З. С. Паперный // Чехов и его время. – М. : Искусство, 1977. – С. 85–100.
163. Півень В. Ф. Компаративний розгляд світло-колірних номінацій у творах В. Короленка та С. Гординського // Феномен В. Г. Короленка : погляд із III тисячоліття : [зб. наук. праць] / В. Ф. Півень. – Полтава, 2004. – С. 153–156.
164. Пиксанов Н. К. Лиризм в творчестве Короленко // От Грибоедова до Горького. Из истории русской литературы : [межвуз. сб.] / Н. К. Пиксанов. – Л., 1979. – С. 137–148.
165. Пильд Л. Л. К проблеме эстетической позиции В. Г. Короленко: Типология художественных методов и психологические типы // Уч.

- записки Тартского ун-та / Л. Л. Пильд. – Вып. 917. – Тарту, 1990. – С. 6–22.
166. Пильд Л. Л. Проблемы коммуникации в рассказе Короленко «Без языка» // Функционирование русской литературы в разные исторические периоды: уч. записки Тартского ун-та / Л. Л. Пильд. – Вып. 822. – Тарту, 1988. – С. 48–63.
167. Платонова К. И. Идея и язык «Огоньков» В. Г. Короленко / К. И. Платонова // Полярная звезда. – 1966. – № 5. – С. 159–161.
168. Платонова К. И. Метафоризация как средство экспрессии в рассказах Короленко // Труды историко-филологического факультета Якутского ун-та / К. И. Платонова. – Вып. 1. – Якутск, 1966. – С. 197–206.
169. Погребна В. Значення творчості В. Г. Короленка для розвитку російської прози // VI короленківські читання : [зб. наук. праць] / В. Погребна. – Полтава, 2007. – С. 36–42.
170. Подгаецкая И. Ю. Границы индивидуального стиля // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения / И. Ю. Подгаецкая. – М. : Наука, 1982. – С. 32–59.
171. Понсилова Л. В. Соотношение романтизма и реализма в художественном методе А. Чехова и В. Короленко // Русская литература последней трети 19 в. / Л. В. Понсилова. – Казань, 1980. – С. 71–80.
172. Поспелов Г. Н. Проблема литературных жанров. Жанровые формы / Г. Н. Поспелов // Проблемы исторического развития литературы. – М. : Просвещение, 1972. – С. 152–164.
173. Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля / Г. Н. Поспелов. – М. : изд-во Москов. ун-та, 1970. – 332 с.
174. Поспелов Г. Н. Теория литературы : [учебник для филол. спец. ун-тов] : [изд. 2-е, доп.] / Г. Н. Пспелов. – М. : Высшая шк., 1978. – 351 с.
175. Пропп В. Я. Собрание трудов: Морфология «волшебной» сказки; Исторические корни «волшебной» сказки / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 1998. – 512 с.
176. Пруцков Н. И. Школа беллетристов-разночинцев 60-х годов // История русской литературы: в 4 т. / Н. И. Пруцков. – Т.3. – М. : изд-во АН СССР, 1982. – С. 48–80.
177. Раков В. П. «Понятное / непонятное» в составе стиля: [релятивистская поэтика и релятивистский стиль] / В. П. Раков // Филологические науки. – 2001. – № 3. – С. 21–29.
178. Ростов Н. В. Г. Короленко / Н. Ростов. – М. : Худож. лит., 1965. – 112 с.
179. Руднева Е. Г. К вопросу о пафосе как стилеобразующем факторе // Литературные направления и стили / Е. Г. Руднева. – М. : МГУ, 1976. – С. 157–167.
180. Сакулин П. Н. Теория литературных стилей / П. Н. Сакулин // Филология и культурология. – М. : Наука, 1990. – 240 с.
181. Семёнова М. Л. Чехов и Короленко // Пути русской прозы 19 века / М. Л. Семёнова. – Л. : Наука, 1976. – С. 109–128.

182. Силантьев И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
183. Силантьева В. И. Концепция творчества В. Г. Короленко: современное видение проблемы // Феномен В. Г. Короленка : взгляд из III тысячоліття : [зб. наук. праць] / В. И. Силантьева. – Полтава, 2004. – С. 57–62.
184. Силантьева В. И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись) / В. И. Силантьева. – Одесса : Алетейя, 2000. – 351 с.
185. Синцов Е. В. Художественное предвидение как основа взаимодействия романтизма и реализма. Проза А. П. Чехова, В. М. Гаршина, В. Г. Короленко // Романтизм в системе реалистического произведения / Е. В. Синцов. – Казань : изд-во Казанского ун-та, 1985. – С. 100–121.
186. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей / А. П. Скафтымов. – М. : Худож. лит., 1972. – 543 с.
187. Соколов А. Н. Теория стиля / А. Н. Соколов. – М. : Искусство, 1968. – 209 с.
188. Старыгина Н. Н. Святочный рассказ как жанр // Проблемы исторической поэтики. Художественные и научные категории : [сб. науч. трудов] / Н. Н. Старыгина. – Петрозаводск, 1992. – Вып. 2.– С. 113–128.
189. Стенник Ю. В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения / Ю. В. Стенник. – Л. : Наука, 1974. – С. 168–202.
190. Степанов Г. В. О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения / Г. В. Степанов. – М. : Наука, 1982. – С. 19–31.
191. Тamarченко Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века / Н. Д. Тamarченко // Известия РАН. Серия литературы и языка. – М., 2001. – № 6. – Т. 60. – С. 3–14.
192. Татаринov В. Е. Жанрово-поэтическая структура рассказа В. Г. Короленко «Ат-Даван» / В. Е. Татаринov // Вопросы русской литературы. – Львов, 1989. – Вып. 2 (54). – С. 105–112.
193. Творогов О. В. Об искусстве стиля литературного произведения // Анализ литературного произведения / О. В. Творогов. – Л. : АН СССР, 1976. – С. 67–88.
194. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / [под ред. Н. Д. Тamarченко]. – Т. 1: Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.

195. Тимченко Р. Н. Художественное двуязычие в рассказе В. Г. Короленко «Лес шумит» // Феномен В. Г. Короленка : взгляд из III тысячолетия : [зб. наук. праць] / Р. Н. Тимченко. – Полтава, 2004. – С. 149–153.
196. Ткаченко А. Філологічне прочитання тексту у вимірниках поетики/стилю // Слово і текст : [зб. наук. статей] / [за ред. А. Нямцу] / А. Ткаченко. – Чернівці, 2005. – Вип. 2. – С. 3–15.
197. Томашевский Б. В. Стилистика / Б. В. Томашевский. – Л. : Наука, 1983. – 288 с.
198. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
199. Труханенко А. В. Основы поэтики В. Г. Короленко / А. В. Труханенко. – Львов : СПОЛОМ, 2006. – 200 с.
200. Труханенко А. В. Портрет в сюжетно-композиционной системе рассказа В. Г. Короленко «Чудная» // Вопросы сюжета и композиции / А. В. Труханенко. – Горький : ГГУ, 1987. – С. 70–75.
201. Труханенко А. В. Стилиевые особенности рассказов Короленко / А. В. Труханенко // Вестник Львовского ун-та. – Сер. Филология. – 1984. – Вип. 14. – С. 90–94.
202. Труханенко А. В. Цветовое пространство в повествовании В. Г. Короленко (повесть «Слепой музыкант») // VI короленківські читання : [зб. наук. праць] / А. В. Труханенко. – Полтава, 2007. – С. 126–131.
203. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / [подг. изд. и комментарии Е. А. Тоддеса, А. Л. Чудакова, М. О. Чудаковой] / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 574 с.
204. Українець Л. Ф. Фоностилестичні особливості лексичних повторів у творах В. Г. Короленка // Феномен В. Г. Короленка : взгляд из III тысячолетия : [зб. наук. праць] / Л. Ф. Українець. – Полтава, 2004. – С. 162–164.
205. Урнов Д. М. Диалектика становления стиля // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения / Д. М. Урнов. – М. : Наука, 1982. – С. 60–75.
206. Усенко Л. В. Импрессионизм в русской прозе начала XX века / Л. В. Усенко. – Ростов-на-Дону : изд-во Ростовского ун-та, 1988. – 238 с.
207. Успенский И. Н. В. Г. Короленко об Америке / И. Н. Успенский // Русские писатели об Америке. – М. : Сов. писатель, 1952. – С. 35–44.
208. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф. П. Федоров. – Рига : Зинатне, 1988. – 456 с.
209. Федорова Г. А. В. Г. Короленко и Жюль Мишле // Проблемы романтического метода и стиля : [межвуз. темат. сб. науч. трудов] / Г. А. Федорова. – Калинин : Калининский гос. ун-т, 1980. – С. 116–128.
210. Филат Т. В. Своеобразие художественной трактовки категорий пространства и времени в повести Короленко «С двух сторон» / Т. В. Филат // Поэтика пространства и времени в русской повести

- конца 1880-х – начала 90-х годов. – Днепропетровск : АРТ-Пресс, 2002. – С. 291–325.
211. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / [подгот. текста и общ. ред. Н. В. Брагинской] / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
212. Хализев В. Е. Теория литературы: [учебник] / В. Е. Хализев. – М. : Высшая шк., 1999. – 398 с.
213. Храпченко М. Б. Проблемы стиля / М. Б. Храпченко // Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. – М. : Худож. лит., 1977. – С. 98–176.
214. Цой Е. О ритме авторской речи в повести В. Г. Короленко «Слепой музыкант» / Е. Цой // Русская литература. – Алма-Ата, 1972. – Вып. 3. – С. 49–58.
215. Чеботарьова А. Роль пейзажної лірики у творі В. Г. Короленка «Мороз» // VI короленківські читання : [зб. наук. праць] / А. Чеботарьова. – Полтава, 2007. – С. 150–158.
216. Чередник Л. Образ автора в оповіданнях та картинах В. Г. Короленка 80-90-х років // VI короленківські читання : [зб. наук. праць] / Л. Чередник – Полтава, 2007. – С. 104–111.
217. Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Л. В. Чернец. – М. : изд-во Московского ун-та, 1982. – 192 с.
218. Чичерин А. В. Проблемы стиля гоголевской прозы / А. В. Чичерин // Русская литература. – 1975. – № 1. – С. 47–61.
219. Шкловский В. Б. Избранное: в 2 т. / В. Б. Шкловский. – Т. 1. – М. : Худож. лит., 1983. – 639 с.
220. Шкловский В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. – М. : Сов. писатель, 1983. – 384 с.
221. Шустов М. П. Сказочная традиция в творчестве В. Г. Короленко / М. П. Шустов // Вестник МГУ. – Сер. 9. Филология. – 2003. – № 4. – С. 26–40.
222. Юртаева И. А. Мотив ночи последнего выбора в русской повести 1880-х годов и традиция // Поэтика русской литературы. К 70-летию Ю. В. Манна / И. А. Юртаева. – М. : РГГУ, 2001. – С. 293–316.
223. Якунина А. З. Творчество В. Г. Короленко и традиции Ф. М. Достоевского // Проблемы типологии литературного процесса / А. З. Якунина. – Пермь, 1981. – С. 58–68.

Наукове видання

Вечерок Ольга Николаевна
ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ
В. Г. КОРОЛЕНКО
Монографія

Комп'ютерна верстка

О.М. Вечерок

Підп. до друку 02.07.2014 р. Формат 60x84 1/16
Папір офсет. Друк різнограф.
Ум. друк. арк. – 7,8
Тираж 200 прим. Зам. № 20

Видавець і виготовлювач
поліграфцентр Полтавського національного технічного
університету імені Юрія Кондратюка
36011, Полтава, Першотравневий проспект, 24
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія ДК, № 3130 від 06.03.2008 р.
