

# **ФУНКЦИИ И ВИДЫ ПЕЙЗАЖЕЙ В РАННЕЙ НОВЕЛЛИСТИКЕ Л.Н. ТОЛСТОГО**

*Саляева Ольга Анатольевна*

*студентка V курса Казанского (Приволжского) федерального университета (филиал в г. Елабуга)*

*Божкова Галина Николаевна*

*кандид. филологических наук, доцент Казанского (Приволжского) федерального университета (филиал в г. Елабуга)*

Неразрывная связь человека с природой всегда волновала философов, художников, поэтов. Описание природы является важным композиционным элементом, который помогает автору рассказать о месте и времени изображаемых событий. Пейзаж - один из содержательных элементов литературного произведения, выполняющий многие функции в зависимости от стиля автора, литературного направления, с которым он связан, а также от рода и жанра произведения. Картины природы могут создавать эмоциональный фон, на котором разворачивается действие, выступать как одно из условий, определяющее жизнь и быт человека. И в этом смысле пейзаж и человек оказываются нераздельными, воспринимаются как единое целое. В русской литературе существуют следующие виды пейзажей: городские, сельские, исторические и другие.

К описанию природы прибегали многие классики русской литературы. У Гоголя пейзаж очень лиричен и поражает богатством красок. У Достоевского чаще всего используется городской вид пейзажа. Так же, как и природная среда, город обладает способностью воздействовать на характер и психику людей. Живописность стилевой манеры – характерная черта Гончарова-романиста. Его описания природы подробны, обстоятельны и детализированны.

Пейзаж является одним из основных средств психологического анализа и в творчестве Л. Н. Толстого, который использует его в своих ранних рассказах «Три смерти» (1856), «Метель» (1856), «Люцерн» (1857). Природа для автора – это высшая мудрость, олицетворение нравственных идеалов и истинных ценностей. Человек естественный, близкий к природе, был всегда идеалом писателя. Поэтому одной из важных характеристик героев прозаика является их отношение к природе. Так, в малых жанрах Л. Н. Толстого главной становится *психологическая* функция, которая передает внутреннее состояние героев. Поэтому пейзаж у писателя сливается с анализом переживаний героев. Природа в произведениях связана с внутренней жизнью персонажей.

Подобный случай в рассказе «Три смерти», состоящем из трех самостоятельных частей, связанных между собой только характером содержания. Автор описал три смерти, которые произошли при различных условиях и обстоятельствах. Первая часть произведения включает в себя описание последних дней в жизни больной барыни, умирающей от чахотки. Важно обратить внимание на картину русской природы и жизни – перед читателем *лирический* вид пейзажа, в котором нет отчетливого описания, отдельных подробностей, но есть поразительная яркость целого, сила и изобразительность, которая придает особенное художественное значение: «Она долго и горячо молилась; но в груди *также* было больно и тесно, как в небе, в полях и по дороге было *также* серо и пасмурно, и *та же* осенняя мгла, ни чаще, ни реже, а все *также* сыпалась на грязь дороги, на крыши, на карету и на тулупы ямщиков, которые, переговариваясь сильными, веселыми голосами, мазали и закладывали карету...» [1, с. 62]. Печальная картина серого осеннего дня соответствует безнадежному положению больной, поэтому в описании очевидно повторяющееся наречие «*так же*», а живая, общепринятая деятельность, которая происходит на станционном дворе, служит удивительным контрастом напряженному, унылому настроению ее души. Героиня ищет себе поддержку в окружающем мире; но в природе все пасмурно,

все напоминает об «увядших» надеждах и о наступающем прощании с жизнью: «Небо было серо и холодно, сырая мгла сыпалась на поля и дорогу. В карете было душно и *пахло одеколоном* и пылью» [1, с. 60]. Стоит обратить внимание на художественную деталь запаха: «*запах одеколона*» совершенно неестественен, раздражителен, а в природе нет искусственности. Данная аксессуарная подробность в поэтике Толстого призвана подчеркнуть социальный статус героев. Героиня перед смертью очищается, исцеляется, осознаёт бренность материальных ценностей, поэтому её раздражает все неестественное. Больная барыня обращается к людям, надеясь найти сочувствие, но все заняты своими делами, им некогда, и их пышущие здоровьем лица, шумная, суетливая деятельность поражают героиню своим безразличием, надрывают ей сердце избытком веселости и полнотой жизни: «Никому им до меня дела нет, — прибавила она про себя, как только доктор, тихим шагом отойдя от нее, рысью взбежал на ступени станции. — Им хорошо, так и все равно. О! Боже мой!» [1, с. 61].

Во второй части рассказа главное действующее лицо – человек низшего класса, помещённый в такую обстановку, в которой бедность и простота составляют отлично выдержанный контраст с роскошным интерьером больной барыни: «В избе было жарко, душно, темно и тяжело, *пахло жильем, печеным хлебом, капустой и овчиной*. Несколько человек ямщиков было в горнице, кухарка возилась у печи, на печи в овчинах лежал больной» [1, с. 63]. Автор устремляет свое внимание на изображение интерьера, на фоне которого умирает главный герой. Пейзажа в рассказе вообще нет, а, значит, и нет надежды на поддержку, понимание, выздоровление, жизнь... Больной подавлен обстановкой: в ней все, начиная от сухого, «спертого» воздуха в избе и заканчивая безрассудным обращением ямщиков, - все заставляет страдать и мучиться больного человека.

Третья смерть -смерть срубленного дерева. В этом рассказе доминирует *символическая* функция. Дерево — один из центральных символов мировой

традиции. Аналогично другим растительным формам, оно связывается с процветанием, плодородием, изобилием, однако, прежде всего, является олицетворением жизни в различных ее аспектах и проявлениях. Рука человека играет роль судьбы. Люди холодны, расчётливы и равнодушны, а картина природы, замечательная по осязательности контуров, линий, по свежести красок, заканчивает собою весь рассказ: «Птицы гомозились в чаще и, как потерянные, щебетали что-то счастливое; сочные листья радостно и спокойно шептались в вершинах, и ветви живых деревьев медленно, величаво зашевелились над мертвым, поникшим деревом» [1, с. 71]. Картина срубленного дерева, неторопливо склоняющегося макушкой на сырую землю, показана во всей своей простоте, и в этом простом изображении обыденного явления автор сумел уловить идею общей жизни природы, неохотно и медленно уступающей напору постороннего и враждебного влияния. Он проследил борьбу между жизнью и смертью сначала на разных ступенях общественного развития, а потом в двух различных царствах природы. Процесс болезни человека демонстрирует увядающий осенний пейзаж, а смерть дерева – весенний: «Ранним утром, чуть зорька, Серега взял топор и пошел в рощу. На всем лежал холодный матовый покров еще падавшей, не освещенной солнцем росы. Восток незаметно яснил, отражая свой слабый свет на подернутом тонкими тучами своде неба. Ни одна травка внизу, ни один лист на верхней ветви дерева не шевелились ...» [1, с. 66]. Человеку, по мнению классика, есть чему поучиться у природы: естественности, способности быстро восстанавливать гармонию, стоицизму.

Таким образом, Л. Н. Толстой с помощью символической функции пейзажа, показал, что даже смерть не может остановить дыхание жизни и ее всепобеждающую силу, прелесть, и пробуждение. Природа «мира» такова, что полного небытия нет; для его обитателей оно не существует, так как нельзя выйти за пределы «мира». Смерти нет, но нет и проблемы личности.

В произведении Л. Н. Толстого «Люцерн» мы наблюдаем контраст пейзажей. *Городской* пейзаж противопоставлен *сельскому*. Естественная красота природы «ослепила и потрясла» Нехлюдова, когда он в первый раз распахнул окно. Главному герою «захотелось в эту минуту обнять кого-нибудь, крепко обнять, защекотать, ущипнуть его, вообще сделать с ним и с собой что-нибудь необыкновенное» [1, с. 8]. Такое сильное воздействие природы свидетельствует о богатом внутреннем мире героя, о единении природы и человека. Нехлюдов ненасытно всматривается и видит каждую деталь живописного пейзажа: «На первом плане мокрые светло-зелёные разбегающиеся берега с тростником, лугами, садами и домами; далее тёмно-зелёные поросшие уступы с развалинами замков»[1, с. 8]. Но внешняя картина резко меняется, когда герой выходит в город: «Узенькие грязные улицы без освещения, запираемые лавки, встречи с пьяными работниками и женщинами...»[1, с. 11]. Вся красота природы противопоставлена тому, что герой видит в городе и это ухудшает его настроение. Важно отметить, описывая природу, автор использует богатую цветовую палитру. Писатель использует яркие, сочные, красочные тона: «На первом плане мокрые *светло-зеленые* разбегающиеся берега с тростником, лугами, садами и дачами; далее *темно-зеленые* поросшие уступы с развалинами замков; на дне скомканная *белосиловая* горная даль с причудливыми скалистыми и *белосиловыми* снеговыми вершинами...» [1, с. 8]. А при описании городского пейзажа доминируют такие цвета, как: *серый, черный, коричневый*: «Узенькие *грязные* улицы без освещения...»[1, с. 11] «пасмурное, *серыми* кусками на темной синеве, небо...»[1, с. 11], от которых рассказчику «становилось ужасно душно холодно, одиноко и тяжело» [1, с. 11].

Городской пейзаж выполняет *иллюстративную* функцию в рассказе, которая призвана создать фон, где происходят события произведения: «И тут, среди неопределенной, запутанной свободной красоты, перед самым моим окном, глупо, фокусно торчала белая палка набережной, липки с подпорками и

зеленые лавочки — бедные, пошлые людские произведения, не утонувшие так, как дальние дачи и развалины, в общей гармонии красоты, а, напротив, грубо противоречащие ей» [1, с. 8]. Сельский пейзаж, который следует сразу за городским оттеняет пустоту, бездуховность и разрушительную силу цивилизации: «... небо, освещенное поднимающимся месяцем, и темно-зеленое гладкое озеро с отражающимися в нем огоньками, и вдали мгlistые горы... На первом плане мокрые светло-зеленые разбегающиеся берега с тростником, лугами, садами и дачами; далее темно-зеленые поросшие уступы с развалинами замков; на дне скомканная бело-лиловая горная даль с причудливыми скалистыми и бело-матовыми снеговыми вершинами; и все залитое нежной, прозрачной лазурью воздуха и освещенное прорвавшимся с разорванного неба жаркими лучами заката» [1, с.8]. Эти пейзажные изображения отражают изменчивое внутреннее состояние героя, жизнь которого внезапно меняется, после того, как он услышал приятную музыку: «Эти звуки мгновенно живительно подействовали на меня. Как будто яркий, веселый свет проник в мою душу. Мне стало хорошо, весело» [1, с.11]. Она была «будто солнечный луч», который пробрался в «царство тьмы, холода и мрака». Герой как будто очнулся от долгого сна и все, что его окружало, увидел по-другому. Перед ним развернулась вся красота ночного пейзажа: «тёмно-зелёное гладкое озеро, мгlistые горы вдали» [1, с.11]. Погружённый в раздумья, Нехлюдов раньше этого не видел и не замечал. Звуки музыки точно согрели душу героя, убедили снова жить и видеть окружающую красоту. Певец со своей простой, как пейзаж, музыкой был частью той ночной природы: «Эти сладострастные слабые аккорды гитары, эта милая, легкая мелодия и эта одинокая фигурка черного человечка среди фантастической обстановки темного озера, просвечивающей луны и молчаливо возвышающихся двух громадных шпицев башен и черных раин сада — все было странно, но невыразимо прекрасно, или показалось мне таким» [1, с.12]. Представление о пейзажах расширяется в толстовской прозе: его дополняют звуки, цвета, запахи.

В основе рассказа «Метель» композиционный параллелизм, который призван изобразить *единение* человека и природы. В страшную, непроницаемую метель, среди голой степи, скитаясь всю ночь и рискуя жизнью, автор с интересом слушает неторопливые разговоры ямщиков, наблюдает за встречными почтовыми и курьерскими тройками, за тяжелыми обозами, радуется залиvistому перезвону колокольчиков. Хотя первоначально все казалось таким спокойным и беззаботным: «За станционным домом казалось тепло и тихо. Хотя снегу не было сверху, над головой не виднелось ни одной звездочки, и небо казалось чрезвычайно низким и черным сравнительно с чистой снежной равниной...» [2, с. 211]. Но стоило только вознице покинуть станцию, как погода начинает меняться и, словно предупреждая об опасности, дает первые намеки: «Колокольчик стал замирать, струйка холодного воздуха пробежала через какое-то отверстие в рукаве за спину» [2, с. 211]. До самого конца рассказа происходит бурная борьба людей с зимней стихией: «Метель становилась сильнее и сильнее, и сверху снег шел сухой и мелкий; казалось, начинало подмораживать: нос и щеки сильнее зябли, чаще пробежала под шубу струйка холодного воздуха, и надо было запахиваться» [2, с. 218]. Зимний пейзаж выполняет *сюжетообразующую функцию*. Сильны были люди, которые не утрашились разыгравшейся метели, наперекор ей мчались на тройках по заметенной снегом степи. Особое внимание уделяет классик образу лихого ямщика Игнашки, который в конце пути, повернув к своему седоку «засыпанное снегом, дышащее морозом, веселое лицо», сказал: «Доставили-таки, барин!» [2, с. 238]. В этом рассказе пейзаж не отражает настроение персонажей, а, наоборот, создает его. Метель здесь, словно главная героиня. Пока спокойна природа, спокойны и люди, разыгрывается метель, и люди становятся беспокойными и активными. В конце произведения мы видим утихшую стихию - «в морозном, сжатом воздухе чувствительна была какая-то приятная легкость и прохлада» [2, с. 238], и радующихся ямщиков.

Таким образом, в различных видовых формах пейзажей выразились философские воззрения писателя, его мысль о вечном противостоянии бесконечной жизни природы и бренного человеческого бытия, желание единения природы и человека. Функции пейзажа в новеллистике различны. Это передача *психологического* состояния героев, особенностей их характеров; *символическая* функция, позволяет выяснить жизненные позиции классика; *иллюстративная* создаёт фон текста, *сюжетообразующая* скрепляет воедино все композиционные элементы. «Пейзаж создает настроение, оттеняет комическое или трагическое в положениях и ситуациях» [3, с. 78]. Картины природы, созданные Толстым, насыщены философскими мотивами и связаны с идейным смыслом произведений.

### **Список литературы:**

1. Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 22 томах. - М.: Художественная литература, 1980. – Т. 2.– 404 с.
2. Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 22 томах.-М.: Художественная литература, 1980. – Т. 3. – 462 с.
3. Фесенко Э.Я. Теория литературы: учебное пособие для вузов. – М.: Академический проект; Фонд «Мир», - 2008,- 780 с.