

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**  
( Н И У « Б е л Г У » )

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ  
ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**ФУНКЦИИ ПЕЙЗАЖА В РОМНАХ И.С. ТУРГЕНЕВА  
«ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО» И М.Е. САЛТЫКОВА-  
ЩЕДРИНА «ГОСПОДА ГОЛОВЛЕВЫ»**

Выпускная квалификационная работа  
обучающегося по направлению подготовки  
45.04.01 Филология, магистерская программа «Русская словесность»  
очной формы обучения, группы 02031711  
Шевченко Ирины Сергеевны

Научный руководитель  
к.ф.н., доцент Половнева М.В.

Рецензент  
кандидат филологических наук,  
директор духовно-просветительского  
центра во имя Веры, Надежды,  
Любови и матери их Софии  
Полторацкая С.В.

БЕЛГОРОД 2019

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	3
<b>ГЛАВА 1. ПЕЙЗАЖ И ЕГО ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИИ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ</b> .....	6
1.1. Понятие термина «пейзаж» в литературоведении.....	6
1.2. Функции пейзажа в художественном произведении.....	8
<b>ГЛАВА 2. РОЛЬ ПЕЙЗАЖА В РОМАНАХ И.С. ТУРГЕНЕВА «ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО» И М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА «ГОСПОДА ГОЛОВЛЕВЫ»</b> .....	15
2.1. Психологическая функция пейзажных описаний в романах «Дворянское гнездо» и «Господа Головлевы» .....	15
2.2. Пейзаж как форма авторской оценки в романах И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» и М.Е. Салтыкова – Щедрина «Господа Головлевы».....	25
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	34
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	38

## ВВЕДЕНИЕ

На данный момент особая значимость в науке о литературе отводится изучению художественного произведения и составляющих его элементов, частью которых является и пейзажное описание. Словесно-эстетический пейзаж – объект исследования значительного числа трудов литературоведов (А.И. Белецкий, Н. Толова, М.Ф. Вазина, Б.Е. Галанов, Е.М. Апенко, Н.Д. Иванова, И.О. Шайтанов, Н.А. Шогенцукова, и другие). Пейзажное представление, будучи значимым высокофункционально загруженным компонентом слова, равно как каждый наглядно-выразительный компонент «мира художественного произведения», меняется с ходом времени.

Преобразования пейзажа в русском романе XIX века двигались по линии все большего психологического насыщения картин природы, что было обусловлено единой тенденцией движения русской прозы к психологизму, интересом к внутреннему миру человека. Поэтому по глубине эмоционального содержания малочисленные пейзажи Салтыкова-Щедрина не уступают обрисовкам природы в тургеневских романах. Салтыков-Щедрин придавал особую важность такому обстоятельству, как взаимодействие с природой, по его суждению, ей принадлежит исключительная значимость в создании индивидуальных качеств человека. Он предлагал выстраивать целиком всю структуру воспитания таким образом, чтобы природа «осияла душу ребенка своим светом...чтобы с самых ранних лет создавалось то стихийное общение, которое, захватив человека в колыбели, наполняет все его существо и проходит потом через всю его жизнь» [Салтыков-Щедрин 1970;45].

**Актуальность** нашей темы определена, с одной стороны, тем, что пейзажные описания играют существенную роль в произведениях Тургенева и Салтыкова-Щедрина, а с другой – недостаточным количеством работ по сопоставительному анализу функций пейзажа в романном творчестве данных

авторов, поэтому крайне интересным представляется проанализировать писательские творения под данным углом зрения.

Пейзаж занимает существенное место в художественном мире произведений И.С. Тургенева. В общем характере щедринского пейзажа сказались общественная позиция и идейная направленность его произведений. Пейзажные зарисовки И.С. Тургенева проникнуты мировоззренческими размышлениями автора, в общем характере щедринского пейзажа сказались общественная позиция и идейная направленность его произведений. Пейзажные зарисовки становятся орудием сатирической характеристики там, где речь идет об отрицательных персонажах, различного рода притеснителях и обидчиках народа. Различия в использовании пейзажа данными авторами, безусловно, связаны и с жанром произведения, и с авторскими установками, так как в сатирических произведениях возможности для пейзажных описаний весьма ограничены, потому что пафос творчества состоит в разоблачении уродливых сторон действительности, в обличении пороков общества. На этом основании делались выводы о том, что пейзаж в произведениях Салтыкова-Щедрина занимает несущественное место. Заметим также, что во многих литературоведческих исследованиях, приуроченных к изучению данной проблематики, словесный пейзаж рассматривается в рамках индивидуального стиля одного автора как представителя определенного периода в литературе.

**Целью** нашего диссертационного исследования является выявление функций пейзажного описания в романах И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» и М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы».

**Задачи диссертационного исследования:**

- 1) изучить основные функции пейзажа в русской литературе;
- 2) выявить пейзажные описания в указанных произведениях;
- 3) охарактеризовать функции пейзажа в романах «Дворянское гнездо» и «Господа Головлевы».

**Объектом исследования** выступают пейзажные описания в произведениях И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» и М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы».

**Предметом исследования** служат функции пейзажа в художественном тексте указанных произведений.

**Методы исследования:** сравнительно-типологический.

**Практическая значимость** заключается в возможности использования результатов данной работы на занятиях в школьном и вузовском курсе истории русской литературы.

Результаты работы прошли **апробацию** в докладе «Функции пейзажа в романах И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» и М.Е. Салтыкова - Щедрина «Господа Головлевы» на XI Международном молодежном научном форуме «Белгородский диалог – 2019: проблемы истории и филологии», а также в статье «Пейзаж как форма авторской оценки в произведении И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» и М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы», опубликованной в журнале «Образование и наука в России и за рубежом» (выпуск №7).

**Диссертационное исследование состоит из** введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

## Глава 1. ПЕЙЗАЖ И ЕГО ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИИ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

### 1.1. Понятие термина «пейзаж» в литературоведении

Большая часть известных исследователей в своих работах обращали особое внимание на изучение функций пейзажа в художественном тексте. Имеется целый ряд литературных публикаций, раскрывающих всю значимость пейзажа в творчестве конкретных авторов, а также систематизирующих и обобщающих множество материалов на эту тему (например, А.И. Белецкий, А.П. Чудаков, А.Б. Есин, М.Н. Эпштейн и другие).

В литературоведении существует множество определений пейзажа.

Так, в современном словаре литературоведческих терминов дана следующая трактовка: «Пейзаж – (звучит от фр. *pausage*, от *paus* – страна, местность) – это описание природы как части настоящей обстановки, в которой происходит действие, картина природы. В зависимости от изображения предмета, стиля и художественного метода пейзаж выполняет в произведении различные функции, например: сентименталистская литература неукоснительно рисует героев на лоне прекрасной, умиротворенной природы. В романтическом произведении пейзаж, как правило, становится отражением бурных страстей героев, отсюда – традиционные для романтизма составляющие изображаемого природного мира: горы, море, степь, небо. В зависимости от предмета пейзаж способен явно подчеркивать или передавать душевное состояние персонажей, при этом внутреннее состояние человека уподобляется или противопоставляется жизни природы. Пейзаж бывает городской, деревенский, индустриальный, морской, исторический (картины прошлых лет), фантастический (облик будущего). Пейзаж может исполнять и социальную функцию (например, пейзаж третьей главы романа И.С. Тургенева «Отцы и дети», городской

пейзаж в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»). В поэтике пейзаж обычно обладает независимым значением и отражает понятие природы лирическим героем или лирическим субъектом» [Словарь литературоведческих терминов 1974;17].

В «Краткой литературной энциклопедии» пейзаж определяется следующим толкованием: «Пейзаж в литературе – это один из компонентов и видов словесно-художественной деятельности; с филологической точки зрения термин не строго научен. Пейзаж (пейзажная живопись), как правило, относится к сфере изобразительного (в противовес выразительному) начала искусства» [Краткая литературная энциклопедия 1978;76].

Так как при пластической детализации в художественном произведении вероятны два основных способа использования материала – описание и повествование, то пейзаж, в таком случае, является видом описания.

По мнению Т.Ф. Ефремовой, «пейзаж – это описание, изображение природы в литературном или музыкальном произведении» [Ефремова 2000; 97].

В словаре литературоведческих терминов С.П. Белокуровой читаем: «Пейзаж в литературе (от франц. – страна, местность) – это один из содержательных композиционных компонентов художественного произведения, это описание природы, выполняющее различные идейно-эстетические функции» [Белокурова 2006; 86].

Очевидно, понятие «пейзаж» принадлежит к числу неоднозначных понятий. Это определение предполагает широкое и узкое понимание.

Узкое понимание пейзажа представлено в работах А.И. Белецкого. Литературовед делит природу на живую, нас окружающую, и мертвую, нами создаваемую, и предполагает описания живой природы называть пейзажем, мертвой – натюрмортом [Белецкий 1989; 203].

С.М. Соловьев в понятие «пейзаж» включает особый его вид – архитектурный пейзаж, который определяет как «описание построек

(экстерьера) и внутреннего убранства жилища (интерьера)», то есть понимает пейзаж широко [Соловьев 1974; 183].

О.А. Нечаева трактует пейзаж как структурно-смысловой описательный жанр, наряду с портретным описанием, описанием интерьера. При этом пейзаж может быть перечислением общего вида какой-либо местности в данный момент или названием свойственных признаков для того или иного времени года [Нечаева 1974; 84].

Широкое прочтение понятия «пейзаж» дает и В.Е. Хализев. Пейзаж определяется им как «описание широких пространств, любого незамкнутого пространства» [Хализев 2004; 225]. Кроме того, В.Е. Хализев выделяет другие формы присутствия природы в художественном произведении: «мифологическое воплощение сил природы, поэтическое олицетворение, эмоционально окрашенные суждения о природе, описания животных и растений (их портреты)» [Хализев 2004; 226].

А.П. Чудаков определяет описание как один из элементов повествования. Основными компонентами текста, для которых характерно описание, он называет портрет, пейзаж и интерьер.

В книге А.Б. Есина «Принципы и приемы анализа литературного произведения» также есть определение пейзажа: «Пейзажем в литературе называется изображение в произведении неживой и живой природы» [Есин 2000; 51].

Пейзаж и его использование в художественном произведении прошли наидлиннейший путь развития, претерпели ряд изменений. Однако, хотя и на нынешний период времени литературно-художественный пейзаж не полностью изучен, все же можно констатировать, что как художественный объект пейзаж с успехом прошел нелегкий путь формирования. С ходом времени почти полностью изменился его содержательный состав и предназначение в зависимости от литературных направлений, метода и стиля того или иного автора.

Следует разграничить понятия «пейзаж» и «природа». Пейзаж является одной из форм воплощения природы в произведении. Пейзаж – это сравнительно более поздний результат развития литературы, в то время как образ природы присутствует в мифе, древнем эпосе, малых фольклорных жанрах. Пейзаж является самым репрезентативным среди всех форм присутствия природы в художественном произведении, так как именно пейзаж и его роль в тексте позволяют постичь авторское видение природы.

На наш взгляд, наиболее точным представляется определение, данное Л.М. Крупчановым. В его толковании пейзаж – это «один из содержательных и композиционных компонентов художественного произведения, выполняющий многие функции в зависимости от стиля автора, литературного направления (течения), с которым связан, от метода писателя, а также от рода и жанра произведения» [Крупчанов 2012; 243].

Необходимо отметить, что в литературоведении до сих пор нет четко разработанной, общепринятой классификации пейзажей, которая отражает все точки зрения.

## **1.2 Функции пейзажа в художественном произведении**

Одно из самых значимых мест справедливо отводится в литературном произведении функциям пейзажа. Они дают отличную возможность четко показать как фоновую, так и смысловую нагрузку художественного текста, открывая порой затаенные эмоции и чувства героя. Картины пейзажа могут быть необходимы для географического обозначения территории, на которой происходит какой-либо процесс; с целью свободного запечатления явлений в природе; для явного представления интенсивно-сменяющихся картин странствий и путешествия.

Вопрос исследования функций пейзажа постоянно занимал многих известных исследователей (например, В.Е. Хализева, Л.М. Крупчанова, Г.Н. Поспелова).

Общеизвестно, что одним из самых содержательных компонентов художественного целого в тексте является пейзаж, так как регулярное обращение к красоте природы направляло писателя на общефилософские размышления, которые, во-первых, характеризовали неповторимые особенности писательского мировосприятия, во-вторых – присущий характер всех героев художественного произведения. При этом функции пейзажа сильно зависимы от идеи автора и его эстетико-нравственной позиции, в строгих ограничениях которой последовательно формировалось произведение того или иного художника.

В художественных текстах пейзаж особенно значим не только как яркий или неповторимый фон, но имеет и другие обширные и важные функции. Его с легкостью можно использовать в качестве указания места и обстановки, важной жизненной проблемы, полной разрядки эмоционального повествования, постановки социально значимых проблем, передачи читателям конкретного настроения и показа внутреннего состояния героя произведения, наконец, как четкий композиционный элемент. Приемы и формы использования пейзажных картин по большому счету зависят от стоящих перед автором целей и задач.

Огромную значимость в русской литературе имеют пейзажные образы, пейзажные описания, пейзажные штрихи, пейзажи-предварения, психологические и эпические пейзажные параллели. В связи с предназначением пейзажа в художественной литературе ученые выдвигают различные классификации функций пейзажных описаний.

Большая часть литературоведов склонны считать, что присутствие в произведении картин пейзажа обусловлено такими причинами, как обозначение места действия, психологическая функция, «природа-действующее лицо художественного произведения». Такой классификации придерживаются А.Б. Есин и Б.Е. Галанов. В своей книге «Живопись словом» Б.Е. Галанов скрупулезно рассматривает различные функции пейзажа, он склонен придерживаться такого мнения, что «в общем движении

повествования пейзажу отводится разнообразная роль: четко обозначить время и место действия, создать определенное настроение, помочь быстрее проявиться каким-то существенным чертам в душевной жизни человека и в окружающей его действительности. Наконец, в пейзаже и через пейзаж художник выражает свое чувство родины, свою к ней любовь» [Галанов 1974; 22].

Е.Н. Себина выделяет несколько иные от предыдущей классификации функции пейзажа: обозначение места и времени действия, форма психологизма, пейзаж как форма присутствия автора, сюжетная мотивировка.

К.И. Пигарев указывал на полифункциональность пейзажа в литературном произведении: «В пейзаже писатель может не только указать на внешний облик природы, но и показать ее жизнь, выразить интересующие человека думы и чувства, помочь ощутить ровное дыхание исторической эпохи» [Пигарев 1994; 32].

В целом, пейзаж обладает интересной возможностью выполнять колоссальное количество различных функций: углубленный анализ психологического состояния героев, усиление картин каких-либо событий, яркая характеристика обстановки, в которой разворачиваются важные события. Пейзажи могут быть предназначены для понимания какой-либо появившейся мысли автора или его чувств и болезненных переживаний, выполнять идейно-композиционную роль, то есть помогать полному раскрытию идеи произведения.

Пейзаж является одним из самых известных образцов художественного средства изображения реальной действительности. С его использованием мы находим возможным понять индивидуальные особенности разных литературных произведений.

Известный ученый Д.С. Лихачев писал так: «Стилеобразующая структура может быть распознана во всех элементах произведения» [Лихачев 2006; 176]. Пейзажные картины действительности разных форм в нашем

случае и будут являться такими элементами. В целом, они анализируются совместно со структурой художественного текста. Всякий писатель, который использует в своей работе колоссальное число художественно-выразительных средств изображения, имеет немалую возможность в глубоком раскрытии жизненных реалий, в передаче эмоционального состояния человека, в описании ярких картин внешней действительности, в характеристике действующих лиц произведения. Таким способом, словно фундамент, закладываются самые основные предпосылки для получения этико-эстетического восприятия жизненной среды читателем.

Исследователь В.В. Ученова говорит, что «природа художественной выразительности – реализуется особым образом в создании специфического эстетического феномена, в вовлечении читателя, слушателя, зрителя в эстетическое переживание, в комплекс эстетического восприятия. Подобное вовлечение в сопереживание предполагает не только знакомство читателя с выразительными фактами, не только структурированное убедительное проявление их социально-полезных и социально-негативных взаимосвязей, но и конкретизированное использование документальных сведений в индивидуальной художественной интерпретации. Последняя понимается как желание и способность писателя установить отрывки в такой контекст их авторского мироощущения, в котором эти отрывки приобщают к себе дополнительный объемный и многозначный эстетический смысл» [Ученова 62; 1993].

Воссоздание картин природы стало предметом пристального внимания исследователей, таких как А. Бизе, А.И. Белецкий, А.Н. Веселовский, Б.Е. Галантер, К.Н. Григорян, А.Ф. Лосев, В.С. Манаков, А.Г. Трефилов, Л.М. Шаталова, М.Н. Эпштейн и других.

На сегодняшний период времени существует природный, сельский, городской и многие другие пейзажи. В природном принято выделять два основных пейзажа: морской и астральный – изображение космической

вселенной, планет и звезд. С позиции времени исследователи выделяют современный, исторический и футурологический пейзаж.

Консистенция наличия природы в литературе часто меняется. Она может являться в роли лирического олицетворения, описания животных, фантастическими воплощениями сил природы, пейзажами.

Но на протяжении эволюции культурного развития человечества практически постоянно оставалось истинным одно – человек и природа между собой всегда едины.

В произведениях традиционной русской литературы не существует практически ни одного художественного текста, в котором бы не было в наличии пейзажа. Художники почти всегда старались максимально показывать его в своих произведениях для самых разных целей. Так, например, в произведении М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» пейзажные моменты, на первый взгляд, можно посчитать случайными неважными элементами, функции которых, служат лишь для красочного фона. Но пейзажи – это одно из самых главных средств раскрытия душевных переживаний героев художественного творения. А также они раскрывают неподдельное отношение автора к происходящим событиям, поведению персонажей произведения.

В творении автора природа постоянно сравнивается с людьми, с их обесценившимися желаниями и занятиями. Пейзажи в художественных текстах имеют такое свойство, как возможность отображения реальности. Пейзаж создает основное настроение в художественном тексте, придает ему яркое эмоциональное насыщение. Также интерпретируя своих героев, автор прибегает к пейзажу и таким образом создает «пейзаж настроения». Светлая добрая радость, изматывающая тревога, всепоглощающее неудержимое горе, искренние сопереживания героев – все эти чувства, бесспорно, можно сопоставить с эмоциональным настроением героев.

Пейзажи в художественных текстах являются средством отображения реальности, они создают основное настроение в художественном тексте,

придают ему яркое эмоциональное насыщение. Также автор прибегает к пейзажу, создавая «пейзаж настроения»: светлая добрая радость, изматывающая тревога, всепоглощающее неудержимое горе, искренние сопереживания героев – все эти чувства, бесспорно можно сопоставить с эмоциональным настроением героев.

Правдивость написания картин реальности сквозь призму личного мировосприятия автора художественного текста провозглашается основной чертой литературы XIX века.

Природа имеет возможность предстать как «язык описания», как изолированно-независимая субстанция.

Конкретные состояния природы соотносятся с теми или иными чувствами и безудержными тревогами человеческой души, например: солнце – с радостью, дождь – с унынием, это говорит о том, что в литературном тексте природа имеет способность проявлять психологическую функцию.

Уже с самого начала развития русской литературы пейзажные детали практически пользовались популярностью для воссоздания в тексте особой чувственной атмосферы и как форма непрямого психологического видения, когда личное душевное пребывание героев расписывается не правдиво, а словно скоротечно передается окружающей их природной действительности, но структурировано этот интересный способ сопутствуется психологическим параллелизмом или обычным сопоставлением. В литературоведении возникает возможность поверхностно сопоставлять душевные движения с тем или иным состоянием природы, ведь такой метод литературы с переменной обстоятельств формирования становится еще более искусным, неповторимым и интересным. Составлять ему контраст или же наоборот, соответствовать, здесь уже настроение героя может выбирать само. Чтобы конкретнее понять идейный замысел художника и основательно соприкоснуться с душами разных героев необходимо всего лишь прикоснуться к пейзажам в литературных работах.

Таким образом, литературный пейзаж – это особое изображение, но и художественный образ природной и городской среды, ее регулярная переменчивость, которая выражается через призму периодически сменяющихся стилей. Пейзажное обрамление принимает самые разные виды в функции «правды видения» и «настроения». Образность природоописаний всегда сравнивается с последовательностью содержания, поэтому рассмотрение произведений, как таковое, может происходить через контекстно-стилевое видение. Пейзаж обладает свойством воздействовать и передавать эмоциональное состояние героев и самого автора, способствовать четкому изображению «правдивых», информативно важных картин через индивидуально-субъективное видение художника, поэтому тщательные поиски глубинных «смыслов» психологизма пейзажа не имеют грандиозного успеха.

Исходя из того, что функции пейзажа в тексте художественного произведения зависят от литературного направления, метода писателя, а также от жанра и рода произведения, Л.М. Крупчанов в произведениях реализма (эпических и драматических) литературовед усматривает «большое идейно-художественное значение» картин природы, хотя они «не составляют главного содержания» [Крупчанов 2012; 251]. Л.М. Крупчанов рассматривает и иллюстрирует следующие возможные функции реалистичного пейзажа в произведении:

1. Пейзаж может создавать эмоциональный фон, на котором разворачивается действие.
2. Пейзаж может выступать как одно из условий, которые определяют жизнь и быт человека, т.е. как место приложения человеком его труда.
3. Пейзаж может подчеркивать определенное душевное состояние героя либо оттенять ту или иную особенность его характера с помощью воссоздания созвучных или контрастных картин природы.

4. Природа нередко выступает как живое существо, сопровождающее человека и взаимодействующее с ним.
5. Природа усиливает эмоциональное звучание произведения и углубляет его идейное содержание, способствует раскрытию основной мысли писателя.
6. Пейзаж – одно из средств развития действия, один из его этапов, элементов сюжета, т.е. он может органически выходить в развитие действия художественного произведения
7. Пейзаж может входить в содержание произведения как часть национальной и социальной действительности, которую изображает писатель
8. Пейзаж может играть роль социальную; символическую и аллегорическую; композиционную, или обрамляющую; поэтическую, или эстетическую [Крупчанов 2012; 251].

Подобных взглядов на функциональную характеристику реалистического пейзажа придерживается В.А. Никольский. В монографии «Природа и человек в русской литературе XIX века» исследователь указывает на многофункциональность: «пейзаж бывает исполнен патриотического чувства и помогает раскрыть национальное самосознание русского человека. В отношении к природе обнаруживаются характерологические черты литературных героев. Пейзаж выступает в своей сюжетной функции, конкретизируя художественное пространство и время в произведении» [Никольский 1973; 5-6].

Систематизируя все имеющиеся в отечественном литературоведении классификации пейзажных функций в художественном тексте, выделим следующие:

- хронологическая функция;
- психологическая функция;
- функция создания эмоционального фона происходящего события;
- эстетическая функция;

- текстообразующая функция;
- функция создания национального колорита;
- функция сюжетной мотивировки;
- функция: пейзаж как «форма присутствия автора».

Таким образом, в литературном тексте пейзаж является неотделимой частью его повествовательного содержания. Он выражается через универсальную формально-структурированную категорию, которая служит организации идейно-тематического, пространственно-временного уровней произведения, а также отличается смысловой и стилистической полифункциональностью. Все перечисленные функции мы наблюдаем в литературном творчестве и Тургенева, и Салтыкова-Щедрина, но, на наш взгляд, писатели в большей степени обращаются к психологической и оценочной функции пейзажа, о которых и пойдет речь в следующей главе.

## **Глава 2. ПЕЙЗАЖ И ЕГО РОЛЬ В РОМАНАХ И. С. ТУРГЕНЕВА «ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО» И М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА «ГОСПОДА ГОЛОВЛЕВЫ»**

### **2.1. Психологическая функция пейзажных описаний в романах И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» и М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы»**

Исследователь А.Е. Хализев определяет психологизм как «индивидуализированное воспроизведение переживаний в их взаимосвязи, динамике и неповторимости». Л.Я Гинзбург отмечает, что «психологизм как таковой несовместим с рационалистической схематизацией внутреннего мира» [Хализев 1999; 122].

А.Б. Есин дает два следующих толкования этому популярному термину: в наиболее широком смысле это – «всеобщее свойство искусства, заключающееся в воспроизведении человеческой жизни, в изображении человеческих характеров»; в узком же литературоведческом смысле – это «свойство, характерное не для всего искусства и не для всей литературы, а лишь для определенной их части. Многие писатели-психологи часто изображают внутренний мир человека по-особенному ярко, живо и как можно подробнее, им удается достигнуть особой и неповторимой глубины в его художественном осмыслении» [Есин 2000; 182].

Иногда бывает, что психологизм предстает перед читателем и автором как художественное изображение внутреннего мира персонажей, то есть их тайных мыслей, переживаний, сокровенных желаний. Одним из средств передачи психологического состояния персонажа является пейзаж. Пейзаж тесно связан с сильными переживаниями, меняющимися настроениями, различными чувствованиями героев, тем самым одновременно являясь одним из средств реального психологического анализа.

Проблема психологического анализа в произведениях Салтыкова – Щедрина истолковывается по-разному. Многие литературоведы почти в один голос говорили о том, что в произведениях Салтыкова-Щедрина почти полностью отсутствует наличие психологического анализа как такового, так как писатель не обращал особого внимания на тщательные исследования различных социальных типов. Однако это далеко не так.

Ведь еще статьи Чернышевского и Добролюбова о «Губернских очерках» характеризовали автора как художника-психолога, глубоко постигшего внутренний мир изображаемых людей. Роман «Господа Головлевы» так же отличаются всесторонним и тонким проникновением в психику самых разнообразных человеческих характеров и социальных типов.

М. Горький писал о творчестве Салтыков-Щедрина так: «Салтыков прекрасно знал психику представителей культурного общества его времени, психика эта слагалась на его глазах, он же был умен, честен, суров и никогда не замечал правды, как бы она ни была прискорбна» [Горький 2007; 89]. В этой связи необходимо отметить, что Тургенев не случайно восхищался психологическим портретом Степана Головлева, в раскрытии личности которого природа играет не последнюю роль: «Время стоит еще раннее, шестой час в начале; золотистый утренний туман вьется над проселком, едва пропуская лучи только что показавшегося на горизонте солнца; трава блестит; воздух напоен запахами грибов и ягод; дорога идет зигзагами по низменности, в которой кишат бесчисленные стада птиц. Но Степан Владимирович ничего не замечает» [Салтыков-Щедрин 1970;142]. Писатель здесь указывает на опустошенность своего героя. Степан Головлев, погруженный в свои мрачные думы, не замечает ничего вокруг, он целиком занят мыслями о том, что же его ожидает впереди, как встретит его Арина Петровна.

Одну из сложных функций выполняет пейзаж в третьей главе романа («Семейные итоги»): «Ноябрь в исходе, земля на неоглядное пространство покрыта белым саваном. На дворе ночь и метелица; резкий, холодный ветер

буровит снег, в одно мгновение наметает сугробы, захлестывает все, что попадает на пути, и всю окрестность наполняет воплем. Село, церковь, ближний лес, – все исчезло в снежной мгле, крутящейся в воздухе; старинный головлевский сад могуче гудит. Но в барском доме светло, тепло и уютно» [Салтыков-Щедрин 1970; 230]. Рассматривая картину зимней беспокойной ночи, которая противопоставляется необычной семейной «идиллии» в барском доме, где « тепло и уютно», где вокруг шумящего самовара сидит Иудушка, Арина Петровна и Евпраксеюшка за беседой, что в описании этой сцены пейзаж далеко не нейтрален, он активно включается в действие и переплетается с событиями, которые происходят в головлевском доме: «Чашки поочередно наливаются чаем, и самовар начинает утихать. А метель разыгрывается пуще; то целым снежным ливнем ударит в стекла окон, то каким-то невыразимым плачем прокатится вдоль печного бора.

- Метель-то, видно, взаправду взялась, - замечает Арина Петровна: - визжит да повизгивает!

- Ну и пушай повизгивает. Она повизгивает, а мы здесь чаек попиваем, - так-то, друг мой, маменька! – отзывается, Порфирий Владимырьч.

- Ах, нехорошо теперь в поле, коли кого этакая милость божья застанет!

- Кому нехорошо, а нам горяшка мало. Кому темненько да холодненько, а нам светлехонько и теплехонько. Сидим да чаек попиваем. И с сахарцем, и со сливочками, и с лимонцем. А захотим с ромцом, – и с ромцом будем пить <...> теперича в поле очень нехорошо. Ни дороги, ни тропочки – все замело... А у нас здесь и светленько, и уютненько, и ничего мы не боимся. Сидим мы здесь да посиживаем, ладком да мирком <...> Кабы не он, царь небесный, может, и мы бы теперь в поле плутали и было бы нам и темненько и холодненько...В зипунишечке каком-нибудь, кушачок плохонькой, лаптишечки...

- Чтой-то уж и лаптишечки! Чай, тоже в дворянском званьи родились? Какие ни есть, а все-таки сапожнишки носим!».

Салтыков показывает свое любимое противопоставление: «На дворе ночь и метелица...в барском дворе светло, тепло и уютно» [Салтыков - Щедрин 1970; 24]. Пейзажные зарисовки наполняются глубоким смыслом. «Теперича в поле очень нехорошо», но Иудушке и Арине Петровне до всего этого нет дела. Им нет дела и до мужика, который в такую ненастную ночь где-то по дороге «в зипунишечке каком-нибудь, в «плохоньком» кушачке, «лаптишечках» «плутает». Они безразличны к судьбе мужика, которому «темненько и холодненько». И если они вспоминают его, то только для празднословия.

Иудушка интересуется природой в одном случае – по хозяйственным делам. Он мечтает о том, как будет мучить своих подчиненных, перед ним рисуется следующая картина: «Стоит перед ними (Иудушкой и старостой Ильей) лесище стена стеной, стоит, да только вершинами в вышине гудет. Деревья все одно к одному, красные – сосняк; которые в два, а которые и в три обхвата; стволы у них прямые, обнаженные, а вершины могучие, пушистые: долго, значит, еще этому лесу стоять можно!»

- Вот, брат, так лесок! – в восхищении восклицает Иудушка.

Красочная картина богатого леса вызывает в душе Иудушки лишь определенные эмоции: он не обращает внимания на то, как лес «вершинами в вышине гудет», он весь в мыслях о том, сколько денег он может выручить за этот лес, если подороже продаст его» [Салтыков - Щедрин 1970;17].

«Картины кажущегося спокойствия и тишины» несут интересную окраску в Головлевых. В отличие от романа «Дворянское гнездо», в «Господах Головлевых» во всем романе автор много раз обращается к ним, строго отбирая при этом важные для него факты. За их счет в романе проявляется психологическая обстановка, отражающая авторское мировоззрение описываемым ситуациям. В Щедринских «тихих» пейзажах наблюдается внутреннее, скрытое напряжение, тревожность: «На Дубровинской барской усадьбе словно все вымерло...» [Салтыков-Щедрин 19; 1970]. Даже деревья стоят понурые и неподвижные, точно замученные;

«На дворе и около людской царствовала невозмутимая тишина»; «На дворе пустынно и тихо»; ни малейшего движения ни у людской, ни около скотного двора, даже крестьянский поселок угомонился, словно умер» [Салтыков-Щедрин 231; 1970].

Нагнетающая тишина округи соответствует атмосфере «бесшумно тревоги» внутри господского дома. Во всем эпизоде преобладает печаль уныния, тоски, подавленности, угнетенности.

Угнетенность тишины характера и для бессонных ночей Арины Петровны. Большой страх пробуждает в ее душе тишина деревенской ночи. Множество разных звуков в этой пугающей и неизведанной тишине способно различить настороженное ухо: «То хлопнуло где-то, то раздался вдруг вой, то словно кто-то прошел по коридору, то пролетело по комнате какое-то дуновение и даже по лицу задело» [Салтыков-Щедрин 143; 1970].

В каждом конкретном случае непростой ткани произведения описания природы выполняют различные функции так, в конце романа, когда для Иудушки настает время платить по счетам за совершаемые злодеяния пейзаж вбирает в себя непостижимую силу, эмоциональное напряжение: «На дворе выл ветер и крутилась мартовская мокрая метелица, посылая в глаза целые ливни талого снега. Но Порфирий Владимирович шел по дороге, шагая по лужам, не чувствуя ни снега, ни ветра и только инстинктивно запахивая полы халата» [Салтыков-Щедрин 143; 1979]. Пейзаж воссоздает трагичные моменты в данном эпизоде.

Не обращая внимания на плохую погоду, Порфирий Головлев шел навстречу смерти, шел «на могилку к покойнице маменьке проститься». Но «проститься» не так, как всегда прощаются, а «пасть на могилу и застыть в воплях смертельной агонии».

Анниньке боязно находиться в Головлеве, грустно и пусто у нее на душе, и в целях создания соответствующей психологической обстановки автор обращается к пейзажу: «Все небо было покрыто сплошными темными облаками, из-за которых сыпалась весенняя изморось – не то дождь, не то

снег; на почерневшей дороге поселка виднелись лужи, предвещавшие зажоры в поле; сильный ветер дул с юга, обещая гнилую оттепель; деревья обнажились от снега и беспорядочно покачивали из стороны в сторону своими намокшими голыми вершинами; господские службы почернели и словно ослизли».

В этом эпизоде привлекает внимание то, что Салтыков почти не прибегает к эпитетам, придерживаясь возможной четкости в изображении весенней распутицы в деревне и автор достигает предельной реальности не только в описании природы, но и в выражении эмоций. Выбор и сгущение соответствующих красок и тонов показан за счет настроения. И «время стояло скверное» было скверно и на душе у Анниньки.

В романе «Дворянское гнездо» предстает следующий эпизод: Паншин играет в пикет с Марьей Дмитриевной, и в комнате «слышалось только слабое потрескивание восковых свечей; да иногда стук руки по столу, да восклицание или счет очков» – и эта картина пустой, призрачной жизни вставлена в раму торжественно-прекрасной ночи, когда «широкой волной вливалась в окна, вместе с росистой прохладой, могучая, до дерзости звонкая, песнь соловья». Дивная ночь беспокоит только Лизу и Лаврецкого, отдававшихся увлекавшей их волне расцветающего чувства: «...у каждого из них сердце росло в груди, и ничего для них не пропадало: для них пел соловей, и звезды горели, и деревья тихо шептали, убаюканные и сном, и негой лета, и теплом» [Тургенев 182; 1964].

Отношение к природе становится, таким образом, орудием проверки эстетической чуткости человека и его высоконравственной значимости.

Пейзаж применялся Тургеневым как одно из орудий создания образа романтика, наделенного тонким и страстным чувством природы, человека кроткой, поэтической души, но практически беспомощного и слабого перед лицом исторических задач времени. Образ лишнего человека, трагически раздвоенного, исторически неполноценного, изображается писателем с

чувством глубокой симпатии, хотя с пониманием, что будущее принадлежит героям иного типа, иной тактики, иного духовного содержания.

Природа представляется Тургеневым в ее обыденных выражениях и в близких отношениях с человеком. Врываясь в жизнь человека, она делает ее прекрасной, как бы роняет на него отблеск своей красоты.

Основная отличительная черта психологического профессионализма Тургенева – синтетическое изображение психологии персонажей – помогает понять характер и значение эмоционально-лирических пейзажей, способствующих созданию образов положительных героев, эстетически отзывчивых, героически настроенных. Глубинные пласты внутренней духовной жизни представлялись Тургеневу закономерно неразложенными и потому не подлежащими тщательному рассмотрению. Вопрос раскрытия наиболее сокровенных и часто полуосознанных движений души решалось также и средствами пейзажных зарисовок, с ними соотнесенных и потому одухотворенных и динамичных. Тургенев регулярно обращался к тем главным ситуациям, в которых бесспорно обнажается нравственная общественная значимость героя слабость или сила натуры, способность к действию или болезненный самоанализ. Он систематически изображал активные и порой напряженные состояния души – моменты гражданского интереса, готовности к доблестному подвигу или моменты любовного соглашения, с необходимостью ведущие к конфликту с ближайшей, классовой средой; а также поэтические возвышения над прозаической действительностью, когда перед лицом обвороженного романтика раскрывались дали зовущего совершенства, загорались чистые звезды вечного неба.

В романе есть такие моменты, где пейзаж созвучен переживаниям главных героев. Например, сцена на кладбище, когда хоронят Арину Петровну, где печальный характер происходящего и душевное состояние Анниньки показаны во многом при помощи пейзажа: «Картина, среди которой совершалась церемония, была печальная <...> Глубокий снег

покрывал кладбище, так что нужно было разгрести дорогу лопатами, чтоб дойти до могилы; памятника еще не существовало, а стоял простой белый крест, на котором даже надписи никакой не значилось. Погост стоял уединенно, в стороне от всякого селения <...> кругом, во все стороны, стлалась сиротливая снежная равнина, на поверхности которой по местам торчал какой-то хворост. Крепкий мартовский ветер носился над кладбищем, беспрестанно захлестывая ризу на священнике и относя в сторону пение причетников» [Салтыков – Щедрин 1970;132].

Печальную окраску несет пейзаж и в картине глубоких переживаний Степана Головлева, когда «балбес» все сильнее уходит в собственную скорлупу, когда приходит понимание, что его связь с внешним миром слабеет. Поздняя осень на фоне предсмертной, пьянящей агонии Степана Головлева отчетливо гармонируют друг с другом.

Салтыков-Щедрин показывает нам психологическое состояние покинутого всеми, одинокого и больного Степана Головлева, окружающую его печальную пустоту, его отчаяние, его единственное желание – уйти, хотя бы не надолго, от пожирающей его действительности, из головлевского ада в мир забвения. В его нездоровом мозгу частично угасал «луч действительности», он уходил в несуществующий мир, когда «самая тьма, наконец, исчезала, и взамен ее являлось пространство наполненное фосфорическим блеском» [Салтыков - Щедрин 71; 1970].

В русской классике очень мало примеров, где с такой глубинной силой были бы показаны переживания отчаявшегося человека, который потерял смысл своей жизни, своего существования.

Описание осени в деревне по своей психологической окраске всецело соответствует душевному состоянию Степана Головлева: «...серое, вечно слезящееся небо осени давило его. Казалось, что оно висит непосредственно над его головой и грозит утопить его в разверзнувшихся хлябах земли. У него не было другого дела, как смотреть в окно и следить за грузными массами облаков. С утра, чуть брезжил свет, уж весь горизонт был сплошь

обложен ими; облака стояли словно застывшие, очарованные; проходил час, другой, третий, а они все стояли на одном месте, и даже незаметно было ни малейшей перемены ни в колере, ни в очертаниях их. Вон это облако, что пониже и почернее других: и давеча оно имело разорванную форму (точно поп в рясе с распростертыми врозь руками), отчетливо выступавшую на белесоватом фоне верхних облаков, – и теперь, в полдень, сохранило ту же форму. Правая рука, правда, покороче сделалась зато левая безобразно вытянулась, и льет из нее, льет так, что даже на темном фоне неба обозначилась еще более темная, почти черная полоса. Вон и еще облако подальше: и давеча оно громадным косматым комом висело над соседней деревней Нагловкой и, казалось, угрожало задушить ее – и теперь тем же косматым комом на том же месте и висит, а лапы к низу протянуло, словно вот-вот спрыгнуть хочет» [Салтыков - Щедрин 1970;202].

Однообразные серые тона осеннего неба гармонируют с переживаниями Степана Головлева, который предчувствует свою скорую смерть. Общие моменты существуют в восприятии природы Степана Головлева и Анниньки в том, что они оба являются прожигателями своей жизни, они живут одним днем, не задумываясь ни о чем.

Аннинька приезжает в Головлево с осознанием безысходности и обреченности. Она «любила следить, как постепенно потухают мерцания серого зимнего дня, как меркнет окрестность и комнаты наполняются тенями и как потом вдруг весь дом окунется в непроницаемую мглу» [Салтыков - Щедрин 153; 1970].

Раскрытие психологии определенного классового поведения является такой особенностью в творческом методе Салтыкова. Психология, порожденная классовым воспитанием и классовой практикой, и, в свою очередь, мотивирующая поведение человека как представителя определенной социальной или политической группировки, – таков центральный объект анализа Щедрина-психолога.

По-другому, Щедрин специально поставил психологический анализ на службу задаче создания картин социально-политической среды, классов и группировок общества. По количеству тщательно психологически разработанных человеческих характеров Щедрин уступает Тургеневу. Но уступает не по недостатку соответствующего дарования, а в силу тех задач, которые он брал на себя как сатирик. Что же касается мастерства выявления классовой психологии, психологических целых социально-политических группировок своего времени, то тут Щедрин не имеет себе равного. В этом состоит его основная черта как художника-психолога.

Пейзаж, используемый И. С. Тургеневым для обозначения переживаний героев, ограничивался лишь фиксацией окончательного психологического результата, но вместе с тем писатель убеждает читателя в единстве человека и природы. Природа влияет на человека, заражает его определенными чувствами и в свою очередь освещается ими.

Примером эмоционально действенного пейзажа, озаренного светом высокого романтического чувства, может служить картина лунной ночи в 27-й главе «Дворянского гнезда».

После рыбной ловли в Васильевском Лаврецкий провожает Калитиных в город. Он весь день провел вместе с Лизой. «Он не захотел будить Марию Дмитриевну, пожал слегка руку Лизы и сказал: «Ведь мы друзья теперь, не правда ли?». Она кивнула головой, он остановил лошадь. Карета покатила дальше, тихонько колыхаясь и ныряя; Лаврецкий отправился шагом домой. Обаяние летней ночи охватило его; все вокруг казалось так неожиданно странно и в то же время так дивно и так сладко знакомо; вблизи и вдали, — а далеко было видно, хотя глаз многого не понимал из того, что видел,— все покоилось; молодая расцветающая жизнь сказывалась в самом этом покое. Лошадь Лаврецкого бодро шла, мирно раскачиваясь направо и налево; большая черная тень ее шла с нею рядом; было что-то таинственное приятное в топоте ее копыт, что-то веселое и чудное в гремящем крике перепелок. Звезды исчезли в каком-то светлом дыме; неполный месяц блестел твердым

блеском; свет его разливался голубым потоком по небу и падал пятном дымчатого золота на проходившие близко тучки; свежесть воздуха вызвала легкую влажность на глаза, ласково охватывала все члены, лились вольною струею в грудь. Лаврецкий наслаждался и радовался своему наслаждению. «Ну, мы еще поживем, – думал он, – не совсем еще нас заела» [Тургенев 186; 1964].

Этот пейзаж который показывает нам точное видение настоящей среднерусской природы, гармонично включается в мысли Лаврецкого, которого покорила красота русской женщины, покорила его сердце и душу.

Именно поэтому летняя ночь становится для Лаврецкого и «неожиданно странной», и «так сладко знакомой».

Природа радостно откликается веселому и таинственному пробуждению любви в сердце героя и сама окрашивает его настроение.

Видение природы в человеке диалектически сочетается с обратным отражением человеческого в природе. Данное тургеневское достижение – рефракция беспристрастной природной действительности через сильно окрашенное индивидуальное понимание – обнаружило свое последующее развитие в творчестве Толстого и Чехова.

Тургенев был уверен, что «поэт должен быть психологом, но тайным: он должен знать и чувствовать корни явлений, но представляет только самые явления – в их расцвете или увядании» [Тургенев 156; 1964].

Также Тургенев писал: «Я не беру единственную черту характера или какую-либо особенность, чтобы создать мужской или женский образ; напротив я всячески стараюсь не выделять особенностей, я стараюсь показать моих мужчин и женщин не только *in fase*, но и *in profile*» [Тургенев 138; 1964].

В этом отношении Тургенев отличается от Салтыкова-Щедрина, который обычно резко выделял одну или немногие особенности социально-политических типов и по этим признакам группировал своих героев в целые социальные семейства. Таким образом, как уже было сказано выше,

психологический метод Салтыкова-Щедрина резко отличается от психологического метода Тургенева.

Если у Тургенева сущность природы располагается в согласии с персонажами, то у Салтыкова-Щедрина она лишена какой-то поэзии.

Впервые в пейзажном описании у Салтыкова-Щедрина в «Господах Головлевых» мы видим, что стоит летний зной, жара, однако Степану холодно, его лихорадит. «Было около десяти часов утра, когда из-за леса показалась белая головлевская колокольня. Лицо Степана Владимыча побледнело, руки затряслись; он снял картуз и перекрестился. Вспомнилась ему евангельская притча о блудном сыне, возвращающемся домой, но он тот же час понял, что в применении к нему подобные воспоминания составляют только одно обольщение. Наконец, он отыскал глазами поставленный близ дороги межевой столб и очутился на головлевской земле, на той постылой земле, которая родила его постылым, вскормила постылым, выпустила постылым на все четыре стороны и теперь, постылого же, вновь принимает его в свое лоно. Солнце стояло уже высоко и беспощадно палило бесконечные головлевские поля. Но он бледнел все больше и больше чувствовал, что его начинает знобить» [Салтыков - Щедрин 276; 1970]. «Солнце беспощадно палило», – тут состояние природы сравнивается с состоянием героя, Степки.

Имеется у Щедрина и пейзаж теплого летнего полдня, но этот пейзаж никому не доставляет радости и умиротворения. В семействе Головлевых беспокойство, этим июльским днем умирает Павел Владимыч. «Днем она большею частью дремала. Сядет в кресло перед столом, на котором разложены вонючие карты, и дремлет. Потом вздрогнет, проснется, взглянет в окно и долго, без всякой сознательной мысли, не отрывает глаз от расстилающейся без конца дали. Погорелка была печальная усадьба. Она стояла, как говорится, ны тычке, без сада, без тени, без всяких признаков какого бы то ни было комфорта. Даже палисадника впереди не было. Дом был одноэтажный, словно придавленный, и весь почерневший от времени и

непогод; сзади расположены были немногочисленные службы, тоже приходившие в ветхость; а кругом стлались поля, поля без конца; даже лесу на горизонте не было видно. Но так как Арина Петровна с детства почти безвыездно жила в деревне, то эта бедная природа не только не казалась ей унылою, но даже говорила ее сердцу и пробуждала остатки чувств, которые в ней теплились. Лучшая часть ее существа жила в этих нагих и бесконечных полях, и взоры инстинктивно искали их во всякое время. Она вглядывалась в полевою даль, вглядывалась в эти измокшие деревни, которые в виде черных точек пестрили там и сям на горизонте; выглядывалась в белые церкви сельских погостов, вглядывалась в пестрые пятна, которые бродячие в лучах солнца облака рисовали на равнине полей, вглядывалась в этого неизвестного мужика, который шел между полевых борозд, а ей казалось, что он словно застыл на одном месте. Но при этом она ни об чем не могла остановиться на более или менее продолжительное время. Она только глядела, глядела до тех пор, пока старческая дремота не начинала вновь гудеть в ушах и не заволакивала туманом и поля, и церкви, и деревни, и бредущего вдали мужика...»[Салтыков - Щедрин 176; 1970].

Мы видим, что Арина Петровна глядит за окно. В первый раз она оказалась не у дел, ей нечего делать. Если раньше она не наблюдала за природой даже из окна, так как была занята наживанием имущества, то сейчас от нечего делать смотрит в окно. Этот пейзаж, хотя и говорил сердцу Арины Петровны, пробуждая что-то теплое, но это лишь частица, которая ровным счетом ничего не означает для Арины Петровны, но помогает читателю понять психологическое состояние героини.

Настроение Арины Петровны гармонирует с пейзажем в Погорелке. Таким образом, следует отметить, что Тургенев и Салтыков-Щедрин при описании природы пользуются различными психологическими способами. У Тургенева герои пребывают в согласии с природой, а у Салтыкова-Щедрина этого не наблюдается.

## **2.2. Пейзаж как форма авторской оценки в романах И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» и М.Е. Салтыкова – Щедрина «Господа Головлевы»**

Одной из важнейших форм выражения авторской оценки в романе «Дворянское гнездо» является пейзаж. Помимо того, что пейзаж служит фоном повествования или помогает передать внутреннее состояние героя, это очень важное средство, с помощью которого автор может выразить свое отношение к тому или иному герою.

У Тургенева всегда было особое отношение к природе. Природа у него признается чем-то одушевленным, живым, имеющим абсолютное, непреходящее значение.

По словам Тургенева, «тесная связь человеческого духа с природой – не случайно самое приятное, самое прекрасное, самое глубокое явление нашей жизни: только с духовным началом, с идеями может так глубоко сочетаться наш дух, наше мышление» [Курляндская 1972;342]. Г.Б. Курляндская говорит о том, что Тургенев решает вопросы взаимосвязи человека и природы в духе натурфилософской концепции Шеллинга. По мнению исследовательницы, «принцип тождества лежит в основе тургеневских рассуждений: углубляясь в природу, человек познает в ней ту сущность, которая составляет содержание и его глубинного «я». Одна и та же сила бессознательного проявляется во всех процессах природы и только в человеке приходит к самосознанию» [Курляндская 1972;342].

Русская природа для Тургенева была олицетворением могучих сил жизни родины. Ему было свойство глубокое понимание того, что характер изображения природы во многом определяется мироощущением писателя. «Широкие реалистические картины природы в произведениях Тургенева связаны с пониманием жизни как процесса, диалектически развивающегося, с пониманием того, как из всеобщего разъединения и раздробления выходит бесконечная гармония, в которой все, что существует, существует для

другого. Природа все разъединяет, чтобы все соединить», «поэтому только через любовь можно к ней приблизиться». Истинный смысл природы открывается только любовному вниманию к ее объективному содержанию: «Если только через любовь можно приблизиться к природе, то эта любовь должна быть бескорытна, как всякое истинное чувство: любите природу не в силу того, что она значит в отношении к вам, человеку, а в силу того, что она вам сама по себе мила и дорога, – и вы ее поймете» [Курляндская 1972;77]. Острое внимание к природе, к ее объективной сущности способствует правдивому ее изображению. Ничего не может быть труднее человеку, как отделиться от самого себя и вдуматься в явление природы. Критиками также неоднократно отмечалось, что Тургенев восторженно принимал так называемые романтические созерцания, по природе своей пассивные, предполагающие отрешенность от практики, от конкретно-жизненных забот. Ему дорого было было романтическое возвышение над реальностью, хотя он знал, что условием подобного возвышения является невнимание к жизненно необходимому, насущному, забвение его. Вместе с тем Тургенев оставался реалистом со сложным освещением личности одинокого мечтателя, тоскующего по слиянию с жизнью, но не достигающего его. Своей задачей писатель ставит утверждение того ценного, что имеется в личности положительного героя, несмотря на его жизненную несостоятельность, непригодность к жизненной практике.

Именно поэтому он изображает своих тихих восторженных личностей в момент душевного подъема, экстаза, когда с наибольшей полнотой проявляется их «идеальность».

Именно поэтическую чуткость, неразрывно связанную с чистотой нравственного чувства, Тургенев считал критерием духовного богатства человека и поэтому всегда проверял своих персонажей через их отношение к красоте природы. В этой связи интересна сцена спора Лаврецкого с Паншиным. Все началось со стихотворения Лермонтова «Дума», которое подтолкнуло Паншина к «выступлению» со своими политическими

взглядами, имеющими явную западническую направленность. Причем взгляды эти являются в основе своей сущим дилетантством, как, впрочем, и все, что имеет отношение к Паншину. «Россия, – говорил он, – отстала от Европы; нужно подогнать ее. Уверяют, что мы молоды – это вздор; да и при том у нас изобретательности нет; сам Хомяков признается в том, что мы даже мышеловки не выдумали. Следовательно, мы поневоле должны заимствовать у других. Мы больны, говорит Лермонтов, – я согласен с ним; но мы больны оттого, что только наполовину сделались европейцами; чем мы ушиблись, тем мы и лечиться должны («Le cadastere», – подумал Лаврецкий). У нас, – продолжал он, – лучшие головы – *les meilleures tetes* – давно в этом убедились; все народы, в сущности, одинаковы; вводите только хорошие учреждения и дело с концом. Пожалуй, можно приноравливаться к существующему народному быту; это наше дело, дело людей... ( он чуть не сказал: государственных) служащих; но в случае нужды, не беспокойтесь: учреждения переделают самый этот быт... Паншин расхаживал по комнате и говорил красиво, но с тайным озлобленьем; казалось, он бранил не целое поколение, а несколько известных ему людей» [Тургенев 1995;451-452 ].

Точно в противовес всей этой суете Паншина Тургенев вставляет следующее описание: « В саду Калитиных, в большом кусте сирени, жил соловей; его первые вечерние звуки раздавались в промежутках красноречивой речи; первые звезды зажглись на розовом небе над неподвижными верхушками лип. Лаврецкий поднялся и начал возражать Паншину; завязался спор... он не рассердился, не возвысил голоса – и спокойно разбил Паншина на всех пунктах» [Тургенев 1995;452].

Здесь, говоря об выражении авторской оценки, нельзя не сказать о таком важном понятии, как «ритм прозы», так как в данном случае по сути идет противопоставление двух ритмов прозы, один изображает поведение Паншина, другой – Лаврецкого: «Паншин с треском разорвал новую колоду, а Лиза и Лаврецкий, словно сговорившись, оба встали и поместились возле Марфы Тимофеевны» [Тургенев 1995;453]. А.В. Чичерин по этому поводу

говорит: «Торопливый, деловой, трескучий ритм Паншина и, общий у Лизы и Лаврецкого, ритм мягкий, разжиженный». А заканчивает Тургенев эту главу следующим описанием: «Все затихло в комнате: слышалось только слабое потрескивание восковых свечей, да иногда стук руки по столу, да восклицание или счет очков, да широкой волной вливалась в окна, вместе с росистой прохладой, могучая, до дерзости звонкая песнь соловья» [Тургенев 1995;453]. «Мягко дается музыка тишины («Все затихло в комнате»), мерный ритм медлительно, в бездействии текущего времени с его легкой звуковой гаммой («потрескивание восковых свечей...стук по столу, да восклицание...»). Эта мелодия начата словами «с треском разорвал...»; она отошла, она притаилась, но она струится. И вот победоносно звучит противостоящая ей мелодия Лизы и Лаврецкого, которым «сделалось вокруг так хорошо обоим», – эти созвучия «широкой волной вливались в окна, «звонкая», «вливалась...прохладой...соловья», могучее крещендо заключительного, ликующего аккорда» [Чичерин1980;36].

По сути дела уже с самого начала спора было ясно, что и победа в нем, и симпатии автора принадлежат Лаврецкому. Весь спор и дальнейшая игра точно взяты в рамки прекрасной и величественной ночи. Но красоту эту не видят ни Паншин, ни Марья Дмитриевна. Ее видят только Лиза и Лаврецкий, которые именно в эту ночь понимают, что любят друг друга. Симпатии Лизы с самого начала были на стороне Федора Ивановича: «Политика ее занимала очень мало; но самонадеянный тон светского чиновника (он еще никогда так не высказывался) ее отталкивал; его презрение к России ее оскорбило. Лизе и в голову не приходило, что она патриотка; но ей было по душе с русскими людьми; русский склад ума ее радовал...» [Тургенев 1995;453-454]. То есть ей было присуще то «чувство Родины, которым обладал И.С. Тургенев и которое он высоко ценил в людях. И далее: «Лаврецкий все это чувствовал: он бы не стал возражать одному Паншину; он говорил только для Лизы. Друг другу они ничего не сказали, даже глаза их редко встречались; но оба они поняли, что тесно сошлись в этот вечер, поняли, что и любят и не любят одно

и то же... Они сидели возле Марфы Тимофеевны и, казалось, следили за ее игрой; да они и действительно за ней следили, – а между тем у каждого из них росло сердце в груди, и ничего для них не пропадало; для них пел соловей, и звезды горели, деревья тихо шептали, убаюканные сном, и негой лета, и теплом. Лаврецкий отдавался весь увлекавшей его волне – и радовался; но слово не выразит того, что происходило в чистой душе девушки: оно было тайной для нее самой; пусть же оно останется и для всех тайной. Никто не знает, никто не видел и не увидит никогда, как, призванное к жизни и расцветанию, наливается и зреет зерно в лоне земли» [Тургенев 1995;454].

Близость и чуткость к природе становятся, таким образом, средством проверки не только эстетической, но и этической чуткости человека, его нравственной ценности, его «чувства Родины». Этим чувством обладают в романе Лиза, Марфа Тимофеевна и, конечно, Лаврецкий. «Чувство Родины» пробуждается в нем, когда он возвращается домой, в Васильевское.

Именно через близость к природе, по мнению Тургенева, человек может соединиться со своими корнями. Следствием этого убеждения автора, на наш взгляд, является тот факт, что одной из центральных глав в романе становится XX-я глава. Это описание приезда Федора Ивановича в Васильевское. Уже одно то, что автор выделил этот пейзаж в отдельную главу, говорит о том, какое большое значение он имеет. Лаврецкий наблюдает за мерным течением сельской жизни, у него рождается следующее размышление: «Вот когда я попал на самое дно реки ...И всегда, во всякое время тиха и неспешна здесь жизнь, – кто входит в ее круг – покоряйся: здесь незачем волноваться, нечего мутить; здесь только тому и удача, кто прокладывает свою тропинку не торопясь, как пахарь борозду плугом. И какая сила кругом, какое здоровье в этой бездейственной тиши! Вот тут, под окном, коренастый лопух лезет из травы, над ним вытягивает зорю свой солнечный стебель, богородицины слезки еще выше выкидывают свои розовые кудри; а там, дальше, в полях лоснится рожь, и овес уже пошел

в трубочку, и ширится во всю ширину каждый лист на каждом дереве, каждая травка на своем стебле. На женскую любовь ушли мои лучшие годы, пусть же вытрезвит меня здесь скука, пусть успокоит меня, подготовит к тому, чтобы и я умел спеша делать дело» [Тургенев 1995;414].

Герой словно взвешивает свою жизнь и понимает, что лучшие годы растратил впустую. Он хочет обрести смысл жизни, «свое дело» самого себя и понимает, что единственно достойное занятие – труд пахаря. На фоне этой вековой тишины и спокойствия горе Федора Ивановича уже не кажется ему столь безысходным и огромным, как раньше: «скорбь о прошедшем таяла в его душе как весенний снег, – и странное дело! – никогда не было в нем так глубоко и сильно чувство родины» [Тургенев 1995;415]. Мысль Лаврецкого о труде пахаря пройдет через весь роман, а в споре с Паншиным, о котором говорилось выше, она прозвучит уже как личное убеждение героя в своем предназначении:

«- Все это прекрасно! – воскликнул наконец раздосадованный Паншин, – вот вы и вернулись в Россию, – что же вы намерены делать?»

- Пахать землю, – отвечал Лаврецкий, – и стараться как можно лучше ее пахать [Тургенев 1995;453].

Читая эти строки, мы не сомневаемся, на чьей стороне симпатии автора, так же как и симпатии Лизы и Марфы Тимофеевны. А в эпилоге к роману Тургенев скажет: «Лаврецкий имел право быть довольным: он сделался действительно хорошим хозяином, действительно выучился пахать землю и трудиться не для себя одного; он, насколько мог, обеспечил и упрочил быт своих крестьян» [Тургенев 1995;507].

Итак, героев высшей категории человечности Тургенев наделяет большой эстетической и этической чуткостью, умением понять красоту природы, слиться с ней. Здесь нельзя не согласиться с мнением Е.Г. Эткинда, отмечающим, что «внутренний человек» – это человек у которого есть душа. «Впрямую словесно определить, описать душевное состояние такого человека невозможно – сделать это удастся только через метафору

наблюдаемой и переживаемой им природы, которая и грустна, и радостна, и бестолкова, и прекрасна – одновременно» [Эткинд 1999;198]. Чувства Лаврецкого и Лизы органически сливаются с окружающим миром. Развитие их любви тесно связано с самыми прекрасными пейзажами в романе: рыбалка в Васильевском, лунная ночь после нее, соловьиная трель в вечер спора Паншина и Федора Ивановича и, конечно, ночь объяснения в любви. «У Тургенева любовь определяет отношения между человеком и миром, между человеком и искусством; она пробуждает душу и вдыхает в жизнь даже в то, что казалось неживым. Человек способный на любовь, способен и на подвиг, на понимание природы, вечного и бренного, красоты в искусстве» [Эткинд 1999;198].

Как уже говорилось выше, чувством Родины обладают не только главные герои «Дворянского гнезда», но и Марфа Тимофеевна. К ним следует отнести и Михалевича, который проявляет свои патриотические чувства в ночном споре с Лаврецким.

В противовес героям «внутренним», персонажи, живущие «внешней жизнью», лишены способности понимать красоту природы.

Если говорить о Владимире Николаевиче Паншине, то нельзя не заметить, что он ни разу не появлялся на лоне природы, вдыхающим ароматы цветов и трав. Каждый шаг, каждое движение этого молодого человека продуманы самым тщательным образом. Нигде в романе он не говорит о природе, не выражает своего отношения к ней. Он, следовательно, к ней равнодушен, как и ко всему, что не может принести ему конкретной практической пользы. Можно предположить, что его суждения о красоте земной были бы очень похожи на толки о политике или музыке: насколько красивых, высоких, заученных фраз, а за ними – пустота, сплошное дилетантство.

Правда, Паншин рисует пейзаж в альбом Лизы: «...Паншин уселся к окну, развернул альбом

- Ага, воскликнул он, – я вижу, вы начали срисовывать мой пейзаж – и прекрасно. Очень хорошо! Вот только тут – дайте-ка карандаш – не довольно сильно положены тени. Смотрите.

И Паншин размашисто положил несколько длинных штрихов. Он постоянно рисовал один и тот же пейзаж: на первом плане большие растрепанные деревья, в отдалении поляну и зубчатые горы на небосклоне» [Тургенев 1995;371].

Снова перед нами заученный шаблон, которым пользуется Паншин для демонстрации своих дилетантских «талантов». Это для него еще одна возможность привлечь к себе внимание окружающих, но ни в коем случае не проявление любви и чуткости к природе.

О Варваре Павловне, жене Лаврецкого, автор говорит, что она очень органично смотрится в светском салоне, на приеме или балу. После свадьбы она поехала с мужем в Лаврики, «нашла дом грязным и темным, прислугу смешною и устарелою» и, понятно, не захотела поселиться в деревне. Зато за границей она удивительно прижилась : «В Париже Варвара Павловна расцвела, как роза, и так же скоро и ловко, как в Петербурге, сумела свить себе гнездышко... На прошлой неделе, как она уже перебиралась через улицу, носила шаль, раскрывала зонтик, и надевала перчатки не хуже самой чистокровной парижанки [Тургенев 1995;399].

И жизнь свою Варвара Павловна завершила в Париже, так и не сумев прижиться на Родине. Да и была ли у нее Родина? Нет. Тургенев отказывает героям «низшего уровня человечности» в чувстве Родины, так же, как и в способности оценить красоту природы, искренне проявлять свои переживания, сострадать чужому горю. Они всю жизнь играют, изображая любовь, привязанности, разочарования, восторг. Такова и Марья Дмитриевна Калитина. Для нее типичны «ахи» и «охи», она никогда не упустит случая проявить свою сентиментальную натуру, но это совсем не означает, что ее слова и вздохи идут от чистого сердца. В самом начале романа дается такая картина: «Весенний, светлый день клонится к вечеру, небольшие розовые

тучки стояли высоко в ясном небе и, казалось, не плыли мимо, а уходили в самую глубь лазури...

– О чем ты это? – спросила (Марфа Тимофеевна), вдруг Марью Дмитриевну. – О чем вздыхаешь, мать моя?

– Так, – промолвила та. – Какие чудесные облака!

– Так тебе их жалко, что ли» [Тургенев 1995;356-357].

Замечание Марфы Тимофеевны сразу заставляют усомниться в искренности чувств Марьи Дмитриевны. Вспомним принцип тургеневского психологизма: настоящие чувства его героев не выражаются открыто. Интимные переживания лучшие тургеневские персонажи никогда не выставляют на всеобщее обозрение, и если герой излишне жестикулирует, суетится, то это означает, что писатель стремится сознательно его снизить, лишить обаяния, развенчать.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что способность чувствовать и понимать красоту родной природы, любовь к Родине – это самые ценные качества, которыми обладает человек, по мнению Тургенева. Не случайно дорогие сердцу писателя герои изображаются на фоне прекрасных пейзажей, развитие истории любви Лизы и Лаврецкого сопровождается замечательными картинами природы. Прекрасные люди, по мнению писателя, прекрасны во всем: в счастье и в страдании, в отношении к близким, в способности оценить произведение искусства, в умении слиться с лунным светом и пением птиц. И напротив, если человек порочен по своей сути, если он заботится только о собственном благополучии, это искажает его душу, лишает корней, превращает в пустую марионетку.

По-иному демонстрирует авторскую оценку Салтыков-Щедрин. Сосредоточением, центром сельского дворянского обихода являлась помещичья усадьба. Образ ее – образ усадьбы Головлевых – входит в роман одним из основных «действующих лиц».

«Усадьба Головлевых в изображении автора не тургеневское «дворянское гнездо», исполненное светлой поэзии и культуры. Головлево –

это сама гибель, ожесточенная, пустоутробная; это смерть, вечно поджидающая новую жертву. «Везде было пустынно, неприятно, пахло отчуждением, выморочностью. Дни здесь тянулись цинической наготой «пустоты»; один за другим бесполезно утопал «в серой, сияющей бездне времен».

Головлево – это образ последнего безнадежного уныния. Не следует думать, что Салтыков опровергал художественную истину и поэзию светлых усадебных картин Аксакова, Тургенева, Толстого (известен восхищенный отзыв Салтыкова о «Дворянском гнезде»). Однако, в его представлении, а оно находилось в гармонии с объективной истиной, эти и другие писатели изображали по большому счету весьма тонкий верхний слой интеллектуального помещного дворянства, сравнительно редкие оазисы культуры. Предметом же изображения Салтыкова-Щедрина в «Господах Головлевых» являлась жизнь «той мелкой дворянской сошки, которая без дела, без связи с общей жизнью и без правящего значения сначала ютилась под защитой крепостного права, рассеянная по лицу земли русской, а затем уже без всякой защиты доживает свой век в разрушающихся усадьбах». Жизнь этого основного слоя помещичьего класса была несопоставима с типичным и показательным для той массы русским помещным дворянством, хроника постепенного распада, которого классически воссоздана в сочинении Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы».

Таким образом, мы видим, что персонажи «низшего уровня человечества», не способны ценить и беречь родную природу, не могут с ней воссоединиться, что у них по сути нет Родины, поскольку они не готовы почувствовать себя частью той великой России, которую так любили и лелеяли Тургенев и Салтыков-Щедрин.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе данного исследования нами изучены и систематизированы теоретические сведения о пейзаже, его функциях в художественном произведении; выявлены и охарактеризованы пейзажные описания в «Дворянском гнезде» и в «Господах Головлевых»

В литературном произведении пейзаж является важнейшим компонентом его повествовательной структуры. Он выступает как универсальная формально-содержательная категория, которая служит организации идейно-тематического, пространственно-временного уровней текста, а также отличается стилистической и смысловой полифункциональностью.

Свое понимание пейзажа в художественном произведении предлагают многие отечественные литературоведы. Большая часть исследователей признают пейзаж важной содержательно-композиционной частью произведения, составляющей художественного мира произведения, элементов выразительности, а также отмечает многообразие пейзажей и их функций.

В настоящий момент существует несколько классификаций пейзажа, в основном основанных на сезонном, ландшафтном, жанрово-стилевом критериях. Рассмотренные классификации и наименования пейзажей демонстрируют разнообразие подходов к характеристике и классификации пейзажных описаний в художественном произведении, а также интерес исследователей к данному феномену и отсутствие единой точки зрения и универсальной, общепринятой типологии.

Общепринято, что пейзаж выступает в тексте как один из содержательных и композиционных элементов художественного целого. В каждом конкретном случае функции пейзажа зависят от авторского замысла и особенностей эстетической системы в рамках которой создано то или иное произведение.

В целом большинство литературоведов отмечают, что наличие в тексте пейзажных описаний обусловлено необходимостью указать место и время действия, обозначить психологическое состояние героя или же выступить в качестве средства выражения авторской позиции

В способах обращения к пейзажу в литературе усматриваются две главные тенденции: природа как фон действия (объективно-историческое изображение) и как средство художественного освоения внутренней жизни человека (психологический пейзаж). Обе тенденции являются определяющими в отношении пейзажа к теме, сюжету, героям, автору-повествователю.

Обобщив имеющиеся функциональные классификации пейзажа в художественном произведении, в данном исследовании нами проанализированы такие функции пейзажа в «Дворянском гнезде» и в «Господах Головлевых», как психологическая функция и функция: пейзаж как «форма присутствия автора».

Тургенев очень чутко и корректно рисует отношения между Лизой и Федором Ивановичем, бережно касаясь глубоко личных переживаний. Сильные чувства героев не проявляются в бурных тирадах и порывистых движениях. Атмосфера тишины, света, покоя как нельзя лучше передает «целомудрие страдания», переживаемого ими.

Развитие любовной линии в романе связано с самыми прекрасными пейзажами. И Лиза и Лаврецкий проявляют необыкновенную чуткость к красоте природы. Они не просто понимают и любят ее, они едины с ней, как едины с Россией в целом. Они наделены «чувством Родины», что тоже, как показывает проведенный анализ, является положительной оценкой

персонажа. И тот факт, что Лаврецкий вместо более удобных Лавриков выбирает глухое и запущенное Васильевское, свидетельствует не о его стремлении к покою и комфорту, а о желании обрести смысл жизни, найти себя и свое место в мире.

Герой «среднего уровня человечности», Михалевич, также изображается в единстве внутреннего и внешнего. Детали портрета показывают его отвлеченность от реальной жизни, излишнюю восторженность, мечтательность и юношескую категоричность. Конечно, все это может вызвать некоторое раздражение у собеседника, особенно если обладатель этих качеств уже дожил до седины и, критикуя других, сам ничего существенного пока не сделал. Такие чувства испытывает поначалу и Лаврецкий: «...его раздражала всегда готовая, постоянно кипучая восторженность московского студента» [Тургенев 1995;425]. Но эти качества компенсируются удивительной искренностью, прямоотой и честностью Михалевича и, в конечном счете, не могут не вызывать симпатий.

Если говорить о персонажах «низшей ступени человечности», то авторское отношение к ним тоже достаточно четко просматривается в романе. Паншин, Варвара Павловна, Марья Дмитриевна, Гедеоновский даны в негативном свете. Изображая их внешний облик, Тургенев использует контрастный портрет, то есть портрет, который демонстрирует несоответствие внешнего облика внутренней сущности и переживаниям. Внешняя привлекательность Варвары Павловны быстро перестает внушать доверие благодаря намекам автора на ее подлинную суть. Прямые сатирические комментарии повествователя к характеристике Паншина тоже служат выражением негативного отношения автора к этому герою

В.М. Маркович и Е.Г. Эткинд указывают на отсутствие души у персонажей этой категории. Поэтому-то в их изображении нет ничего похожего на «тайный психологизм». Тургенев прямо не говорит об их мыслях и чувствах, прибегая порой к едкой иронии (вспомним замечания, касающиеся Паншина и Марьи Дмитриевны). В выражении своих

«искренних» переживаний эти герои склонны к излишней преувеличенности, сентиментальности (Марья Дмитриевна), а иногда к прямому актерству (Паншин и Варвара Павловна).

Ведь на самом деле они не способны ни на какие искренние и тем более сильные чувства. Любовь к другим они не могут испытать по той простой причине, что любят только себя. И в своем эгоизме, стремлении обрести удобную и комфортную позицию в жизни они признают только то, что может быть для них полезно. Как следствие – эти герои не способны по-настоящему понять красоту природы, у них нет «чувства Родины».

Обобщая все сказанное выше, следует заметить, что симпатии автора в «Дворянском гнезде» принадлежат Лизе, Лаврецкому, Марфе Тимофеевне, Лемму, Михалевичу. Эти же герои являются выразителями авторской позиции в романе: каждый человек должен жить не только для себя, но и для других. У этих персонажей могут быть свои убеждения, идеалы, которым они хотят соответствовать, но на первом месте неизменно должен стоять долг перед жизнью, перед страной, в которой они живут. В перечисленных нами героях автор воплотил все лучшее, что было в реально живущих людях его времени: патриотизм, умение любить и сострадать, верность долгу, честность и прямоту в выражении чувств.

Характер пейзажа в творчестве Тургенева и Салтыкова-Щедрина, помимо чувства природы, определяется и иными факторами. В числе их первостепенное значение приобретает избранный автором жанр. Совершенно ясно, что пейзаж в сатирических произведениях не может занять то место, которое он занимает в произведениях лирических. Когда пафос творчества состоит в разоблачении уродливых сторон действительности, в обличении пороков общества, возможности для пейзажных описаний весьма ограничены. На этом основании и делались выводы о том, что пейзаж в произведениях Салтыкова-Щедрина занимает несущественное место.

Сатирический характер творчества несомненно несколько ограничивал возможности Салтыкова-пейзажиста. Однако произведения его не так уж бедны пейзажем, как это может показаться с первого взгляда.

Задача изображения широкой картины жизни русской провинции подсказала автору обращение и к формам народно-поэтического повествования.

Таким образом, мы видим, что описание пейзажа в творчестве Салтыкова-Щедрина и Тургенева в каждом произведении различно.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Полное собрание сочинений С. Т. Аксакова в 6 томах под ред. И. С. Аксакова и П. А. Ефремова с приложением очерка А. С. Хомякова и «Воспоминанием об Аксакове» М. Н. Лонгинова. СПб.: Изд. Н. Г. Мартынова, 1886. – 237 с.
2. Анализ литературного произведения: сборник статей / под ред. Л. И. Емельянова, А. Н. Иезуитова. – Л.: Наука, 1976. - 236 с.
3. Барбашова, Е.Н. Пейзажно-бытописательские традиции и стиль сибирского рассказа начала XX века / Е.Н. Барбашова. - Абакан: Красноярский гос.: Изд. Н. Г. Мартынова, 1886. – 237 с.
4. Батай, Ж. Литература и Зло: сборник эссе / Ж. Батай. – М.: МГУ, 1994. – 168 с.
5. Белецкий, А. И. Изображение живой и мёртвой природы / А. И. Белецкий // Избранные труды по теории литературы. – М.: Просвещение, 1964. – С. 193-233.
6. Бизе, А. Историческое развитие чувства природы / А. Бизе. – СПб., 1890. – 398 с.
7. Блох, М. Я. Диктема в уровневой структуре языка / М. Я. Блох // Вопросы языкознания. 2000. №3. С. 56-67.
8. Бродский, Н. Л., И. С. Тургенев в воспоминаниях современников и его письмах ч. 1-2, М., 1924. – 542 с.
9. Брокгауз, Ф. А. Энциклопедический словарь. Современная версия / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. – М.: Эксмо, 2003. – 672 с.
10. Бушмин, А.С. Роман в теоретическом и художественном истолковании Салтыкова-Щедрина//История русского романа. Т.– М.– Л.: Наука, 1964.– С.350-389.
11. Витрук, О. А. Пейзаж как текстовое явление / О. А. Витрук. – Ростов-на-Дону: Юж. федер. ун-т., 2011. – 173 с.
12. Галанов, Б.Е. Живопись словом. Портрет. Пейзаж. Вещь [Текст] / Б.Е. Галанов. – М: Советский писатель, 1974. – 343 с.

13. Голубков, В.В. Художественное мастерство Тургенева. – М.: Терра, 1960 г. – 432 с.
14. Горький, М. Собрание сочинений в 6-ти томах. – М.: Терра, 2011. – 543 с.  
Десницкий В.А. Роман-хроника М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы»// Салтыков-Щедрин М.Е. Господа Головлевы, Лениздат,1953. – С.315-323.
15. Есин, А. Б. Принципы и приёмы литературного произведения / А. Б. Есин. - 3-е изд. – М.: Флинта, Наука, 2000 – 248 с.
- 16.Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Русский язык, 2000 – 541 с.
- 17.Зайцев, Б.К. Жизнь Тургенева /Б.К. Зайцев/Далекое. – М.: Советский писатель, 1991– 512 с.
- 18.Кирпотин, В. М. Е. Салтыков-Щедрин. Жизнь и творчество. – М.: Советский писатель,1955. – 722 с.
19. Кирпотин, В.Я М.Е. Салтыков – Щедрин. Жизнь и творчество. М.: Терра, 1955 – 342 с.
20. Клеман, М. К., Летопись жизни и творчества И.С. Тургенева М.-Л., 1934. – 854 с.
- 21.Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 2006. – 584 с
22. Кривонос, В.Ш. Роман М.Е. Салтыкова- Щедрина «Господа Головлевы» и народная символика // литература некрасовских журналов . Межвузовский сборник научных трудов. Иваново ИвГУ ,1987. – 435 с.
23. Краткая литературная энциклопедия. В 9-ти томах. М.: «Советская энциклопедия». – М.: Просвещение,1978. – 298 с.
- 24.Куприна, И.Л. Литература в школе. – М.: Просвещение, 1999г. – 865 с.
- 25.Лебедев, Ю.В. Русская литература XIX в. вторая половина. – М.: Просвещение, 1990г. – 432 с.

26. Лебедев, Ю.В. У истоков красоты, добра и правды в художественном мироощущении И. С. Тургенева [Текст] / Ю.В. Лебедев // «Записки охотника» И. С. Тургенев. – М.: Синергия, 1996. – С. 5-36.
27. Левина, В. Н. Принципы классификации текстовых пейзажных единиц / В. Н. Левина // Вестник МГОУ. Серия Русская филология, М –2011. -№ 3. – С. 21-26
28. Левина, В. Н. Принципы классификации текстовых пейзажных единиц / В. Н. Левина // Вестник МГОУ. Серия Русская филология, М –2011. – № 3. – С. 21-26
29. Лейдерман, Н.Л. Современная русская литература: 1950 - 1960 - е годы: Учеб.пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. – Т. 1: 1953 - 1968. / Н.Л.Лейдерман, М.Н.Липовецкий. – М.: Издательский центр «Академия», 2009. – 416 с.
30. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия / под редакцией А. П. Горкина. – М.: Росмэн, 2006. – 584 с.  
Литературная критика. – Режим доступа: [www.habit.ru/20/285](http://www.habit.ru/20/285)
31. Лихачев, Д.С. Избранное. Мысли о жизни, истории, культуре., – М.: Издательский центр «Академия», 2006. – 716 с.
32. Лысова, О.Ю. Лингвистические особенности описательных фрагментов текста: монография. – Самара, 2007.–213 с.
33. Миллер, Л.В. Лингвокогнитивные механизмы формирования художественной картины мира (на материале русской литературы): дис. д-ра филол.наук СПб., 2003. – 286 с.
34. Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat. – Режим доступа:[www.dissercat.com](http://www.dissercat.com)
35. Никольский, В.А. Природа и человек в русской литературе СПб., 2003. – 286 с.
36. Овсяннико-Куликовский, Д. Н., Этюды о творчестве И.С. Тургенева, 2 изд. СП (Собрание постановлений), 1904. – 435 с.

37. Пигарев, К.А., Русская литература и искусство. – М., 1941. – Т. 41– 42. – С. 188-201
38. Пospelов, Г.Н. Теория литературы. Учебник для ун-тов.- М.: Высшая школа, 1978.- 351с.
39. Пospelов, Г.Н., Николаев, П.А., Волков, И.Ф. Введение в литературоведение: Учеб. для филол. спец. ун-тов / под ред. Г.Н. Пospelова. – М.: Высшая школа, 1988. – 528 с.
40. Сазонов, Н.И. Литература и писатели в России. Иван Тургенев [Текст] / Н.И. Сазонов // Литературное наследство. – М., 1941.–. 41– 42. – С. 188-201
41. Сакулин, П.Н. На грани двух культур И. С. Тургенев, М. – 1918 г. – 528 с.
42. Салтыков-Щедрин, М.Е. «Господа Головлевы», «Пошехонская старина», «Дневник провинциала в Петербурге», «Господа Ташкентцы». Собрание сочинений в 20-ти томах.– М: Художественная литература, 1970. – 670 с.
43. Себина, Е.Н. Пейзаж // Введение в литературоведение: учебное пособие / под ред. Л.В. Чернец. – М., 2004. – С. 251-259.
44. Словарь литературоведческих терминов. Редакторы – составители Л.И.Тимофеев и С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974.,С.447-448.
45. Словарь литературоведческих терминов / С.П. Белокурова. – Санкт-Петербург: Паритет, 2006. – С. 314.
46. Стасевич, В.Н. Пейзаж. Картина и действительность [Текст] / В.Н. Стасевич. – М: Просвещение, 1978. – 176 с.
47. Страхов, Н.Н. Пейзаж. Картина и действительность [Текст] / Н.Н. Стасевич. – М: Просвещение, 1978. – 176 с.
48. Тamarченко, Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения [Текст] / Н.Д. Тamarченко. – М., 1999. – 286 с.
49. Тимофеев, Л.И., Тураев С.В. Словарь литературоведческих терминов. – М.: «Просвещение». – 1974. – 509 с.
50. Толова, Г.Н. Пейзаж в литературе и искусстве [Текст] // Пейзаж в литературе и живописи. – Пермь, 1993. – С. 3-10.

51. Тургенев, И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 28-ми тт. Сочинения в 15-ти тт. Сочинения. Т. VIII, М.– Л., «Наука», 1964.– С. 205.
52. Уртминцева, М.Г. Портрет-биография как художественная конструкция в романах И.С. Тургенева [Текст] / М.Г. Уртминцева // Проблемы этико-художественной преемственности в литературе. – Пермь, 1993. – С. 3-10.
53. Фарино, Е. Введение в литературоведение / Е. Фарино. – М.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.
54. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 240 с.
55. Храпченко, М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы [Текст] / М.Б. Храпченко. – М.: Советский писатель, 1975.– 477 с.
56. Чичерин, Б.Н. 1998 – Чичерин Б.Н. Вступительная лекция по государству и праву, читанная в Московском университете 28 октября 1861 г. // Философия права / Чичерин Б. Н. С-Пб., 1998. – 321 с.
57. Чудаков, А. П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. – М., 1992. – 320 с.
58. Чудаков, А.П. О поэтике Тургенева-прозаика (Повествование-предметный мир-сюжет) [Текст] / А.П. Чудаков // И.С.Тургенев в современном мире: [Сб.ст.] / отв. ред. С.Е. Шаталов. – М.: Наука, 1987. – 675 с.
59. Шайтанов, И. О. Английский романтизм / И. О. Шайтанов // История зарубежной литературы XIX в.: в 2х ч. – М., 1991. – Ч. 1. – С. 55-68
60. Шамардина, Н. А. Принципы Голландской живописи в романе Джордж Элиот «Адам Бид» / Н. А. Шамардина // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2010. № 4-2. – С. 990-992
61. Шаталов, С.Е. Проблемы поэтики И.С. Тургенева, – М., 1969. С. 990-992
62. Щерблыкин, И.П. История русской литературы XI - XIX в. – М.: Высшая школа, 1985.– С. 55-68

63. Щукин, В.Г. Спасительный кров. О некоторых мифопоэтических источниках славянофильской концепции дома // Из русской культуры. Т.5 (19 век). М.,1996.– С. 55-68
64. Щукин, В.Г. Поэзия усадьбы и проза трущоб // Из истории русской Электронная библиотека. – Режим доступа: [www. evartist. narod. ru](http://www.evartist.narod.ru)
- 65.Элиот, Д. Мельница на Флоссе / Д. Элиот. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. – 560 с.
66. Эльсберг, Я. Салтыков - Щедрин. Жизнь и творчество. М.,1953 С. 89-98.
67. Энциклопедия «Британника»: электронная энциклопедия. – Режим доступа:[www. global. britannica. Com](http://www.global.britannica.com)
68. Эткинд, Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопэтики русской литературы XVII-XIX в.в. – М.: Школа «Языка русской культуры», 1999.– 448 с.
69. Эпштейн, М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной»: Система пейзажных образов в русской поэзии [Текст] / М.Н. Эпштейн. – М.; Высшая школа, 1990. – 303 с.
70. Юсим, М.А. Василиск // мифы народов мира / Под. ред. С.А. Токарева: В.2т.М., 1980.– 207 с.

