

Нино Квирикадзе

Кутаиси

Пейзажные детали у Льва Толстого и Томаса Манна (*Анна Каренина* и *Будденброки*)

Ключевые слова: Толстой *Анна Каренина*, Томас Манн *Будденброки*, пейзажные детали, душевное состояние персонажей, социальный оттенок, лейтмотивность

В настоящей статье посредством структурно-семантического метода исследуются функциональные аспекты пейзажных деталей в романе Льва Толстого *Анна Каренина* и *Будденброках* Томаса Манна. Существует целый ряд работ по данной проблеме [Б. Галанов, С. Соловьев, С. Антонов, Е. Добин, М. Щеглов, Н. Берковский, В. Лакшин, М. Храпченко, Е. Эннекен и др.], которые в основном касаются рассмотрения пейзажных деталей с точки зрения их места в идейно-тематическом анализе произведения. Теории же текста и художественной интерпретации рассматривают произведения с точки зрения многомерной семиотической структуры [М. Бахтин, А. Лосев, Л. Выготский, Р. Барт, Ю. Кристева, В. Демьянков и др.]. Рассмотрение текста как художественного целого, выделение детали с точки зрения многомерной структуры в качестве подвижного микроэлемента предоставляет широкие возможности рецепции детали и раскрытия её полифункционального значения. Цель данной работы – определение места, функции и семантической нагрузки пейзажных деталей в единой структуре названных произведений и выявление их с выходом в другие словесные ряды, образующие смежные семантические поля и «приращенный смысл» [В. Виноградов].

Известные литературоведы высказывают противоречивые мнения по вопросу полифункциональности пейзажных деталей. Например, го-

ворится о нейтральности/ненейтральности пейзажа [Галанов 1974], о его нейтрально-объективности и субъективности [Соловьев 1979, 7], о «чистых» описаниях природы [Чудаков 1986, 12] и т.д. По мнению Б. Галанова, «нейтральных пейзажей нет в искусстве, хотя сама по себе природа всегда нейтральна (по крайней мере в хорошей книге) (...) человек в шуме и дрожании листвы всякий раз найдет отзвук своим душевным переживаниям, уже тем самым разрушая нейтральность пейзажа, наполняя его смыслом и значением» [Галанов 1974, 195–196].

Е. Энкекен в статье о Толстом особенно настойчиво выделяет наполненность романов Толстого человеком, человеческими интересами, живыми и страстными, связанность всего существующего с человеческим ощущением, волей, чувством. Он отмечает, что из этого следует и что от этого зависит и грандиозный объем его творчества: только вокруг человека можно сосредоточить эпопею, только через человека, деятельно и цельно живущего, можно представить в искусстве в едином, изнутри собранном виде всю бесконечную жизнь современного мира. Энкекен обращает особое внимание на то, что в толстовских романах нет чистых описаний природы: «Природа для него не что иное, как арена для человеческого действия, – среда, обнаруживаемая лишь в меру того, как она вносит разнообразие в чувство и волю, определяет их, ставит условия для человеческих поступков» [Цит. по: Берковский 1975, 28].

Вопрос о том, следует ли описывать вещи «сами по себе» или лучше передавать впечатление, произведенное ими на человека, занимал Толстого с первых лет творчества. Он замечал, что не может описать человека, а может сказать лишь, как он на него подействовал. В пору занятий в Яснополянской школе, разбирая рассказ одного из своих учеников *Солдаткино житье*, Толстой с осуждением писал о «принятой у нас и ставшей невозможной манере описаний, логично расположенных: сначала описания действующих лиц, даже их биографии, потом описание местности и среды, и потом уже начинается действие. И странное дело, – все эти описания, иногда на десятках страниц, меньше знакомят зрителя с людьми, чем небрежно брошенная художественная черта во время уже начатого действия между вовсе неописанными лицами» [Толстой 1928–1958, 312]. У Толстого были свои резоны в поздние годы стремиться к краткости, и среди них первый – желание писать так просто, чтобы быть понятным и доступным любому крестьянину. В 900-е годы Толстой так высказался об искании новых путей в искусстве: «Для этого несомненно есть основания. Все старые приемы уже так избиты. Я больше не могу читать. Когда я читаю:

„Было раннее утро ...”, я больше не могу, мне хочется спать. Больше нельзя описывать природу» [Толстой 1928–1958, 349].

Исследователи отмечают, что у Л.Н. Толстого преобладает пейзаж, органически связанный с душевной жизнью героев, с изображением их чувств и страстей. Так, например, Е. Эннекен в названной статье, комментируя картину возвращения весны и прогулку помещика Левина (роман *Анна Каренина*), отмечает, что «(...) здесь нет повода говорить об описательных эпизодах в точном смысле их, здесь нельзя отделить черты, образующие картину от вереницы дум и внутренних состояний действующих лиц, присутствие которых в этих сценах и послужило поводом к повествованию (...)» [Цит. по: Берковский 1975, 28]. М. Храпченко указывает, что богатство и сложность связей между внутренним миром человека и реальной действительностью подчеркиваются теми разнообразными проекциями переживаний героя на явления жизни, которыми так часто пользуется Толстой, и что нередко действительность окрашивается в тона основного настроения героя, становится идентичной его эмоциям [Храпченко 1965, 368–369]. Он сравнивает два эпизода из романа, в первом из которых показан Левин после объяснения в любви к Кити, а во втором – влюбленный Вронский, спешащий на свидание с Анной. Исследователь отмечает, что писатель с очень тонкой нюансировкой рисует близкие одно к другому переживания непохожих друг на друга героев, различие открывающегося перед ними мира: в первом случае окружающая Левина среда, принимая условные очертания, необыкновенно выразительно передает реальность и вместе с тем возвышенность его переживаний; во втором же случае легкая ирония, которая звучит в последней фразе эпизода с Вронским («*Все было красиво, как хорошенький пейзаж, только что оконченный и покрытый лаком*»), подчеркивает, по мнению ученого, ощущение красоты, не несущей, однако, в себе значительного содержания [Храпченко 1965, 369]. Мы считаем, однако, что при анализе данного отрезка текста, т.е. второго эпизода – эпизода с Вронским, ученым упущен и не рассмотрен один важный, как нам представляется, момент пейзажа в нем, а именно следующее предложение: «*Тот самый ясный и холодный августовский день, который так безнадежно действовал на Анну, казался ему возбуждительно оживляющим и освежал его разгоревшееся от обливания лицо и шею*» [Толстой 1987а, 321]. Эта фраза, эта пейзажная, вернее, пейзажно-психологическая деталь, сама по себе подчеркивающая необходимость проведения параллели с Анной и ее восприятием соответствующего пейзажа, заставляет нас вернуться назад, к предыдущей части текста. Нами

обнаружено несколько фрагментов, которые непосредственно увязываются с вышеприведенной фразой, а значит, и со всем эпизодом поездки Вронского к Анне. Наша задача – проанализировать в данных фрагментах детали пейзажа, оставшиеся вне поля зрения исследователей творчества Льва Толстого.

Вспомним, как после скачек, возвращаясь с мужем в карете домой, Анна признается ему в своей любви к Вронскому (Часть 2, глава XXIX). На другое утро Анна, проснувшись, чувствует, что ей стыдно, ей становится страшно за свой позор, о котором она раньше и не думала. Она вся в ожидании того, что вот сейчас приедет управляющий и выгонит ее из дома.

Фрагмент I

«Аннушка вышла, но **Анна** (...) сидела в том же положении, опустив голову и руки, и изредка **содрогалась всем телом**, желая как бы сделать какой-то жест, сказать что-то и опять **замирая** (...) **Ей** не только **было тяжело**, но она начинала испытывать **страх перед новым**, никогда не испытанным ею **душевым состоянием**. Она чувствовала, что **в душе ее все начинает двоиться**, как **двоятся иногда предметы в усталых глазах**. Она **не знала** иногда, **чего она боится**, **чего желает**. **Боится ли она желает ли** она того, **что было**, **или того, что будет**, и **чего** именно она **желает**, она **не знала**» [Толстой 1987а, 295; здесь и далее курсив наш – Н.К.]. (Часть 3, глава XV)

В данном отрезке текста пейзажные детали как таковые отсутствуют; выступающие здесь детали чисто психологического порядка совершенно четко передают трагическое душевное состояние героини (ужас и страх перед неизвестностью, раздвоенность: *содрогалась, было тяжело, страх, перед новым ... душевым состоянием, в душе ее все начинает двоиться, не знала, боится ли – желает ли, было...или – будет*) и начинают словесный ряд:

I. Анна – содрогалась всем телом – замирая – Ей было тяжело – страх – перед новым душевым состоянием – в душе ее все начинает двоиться – как двоятся иногда предметы – в усталых глазах – не знала – чего она боится – чего желает – боится ли – желает ли – что было – или будет – чего желает – не знала –

Только напоминание горничной о сыне выводит Анну из мучительного положения. Она решает взять сына и уехать. Анна спускается в столовую, целует сына, который, совершив невинный детский про-

ступок (съел без разрешения персик), ожидает от нее наказания, и садится вместе с ним за стол завтракать. Анна, узнав о проступке сына, наверняка проводит в своей душе параллель со своим, тоже «дурным», однако уж точно не невинным «проступком», и ее трагическое положение еще более усугубляется.

Фрагмент II

«– Сережа, – сказала она, как только гувернантка вышла из комнаты, – *это дурно*, но ты не будешь больше делать этого? *Ты любишь меня?*»

Она чувствовала, что *слезы выступают ей на глаза*. «Разве я могу не любить его? – говорила она себе, вникая в его испуганный и вместе обрадованный взгляд. – *И неужели он будет заодно с отцом, чтобы казнить меня? Неужели не пожалеет меня?» Слезы уже текли по ее лицу, и, чтобы скрыть их, она порывисто встала и почти выбежала на террасу*». [Толстой 1987а, 297]. (Часть 3, глава XV)

И вот здесь наиболее четко фиксируется тема, которая постоянно сопутствует образу Анны на протяжении всего дальнейшего текста романа (в том числе и в окружении пейзажных деталей): вопрос отношения к ней окружающих, вопрос, мучающий и преследующий ее все время. Тема эта увязывается в данном фрагменте с сыном и мужем, но главное – с сыном. Она боится, что сын примет сторону отца и не простит ее.

Словесный ряд на основе первых двух фрагментов расширяется:
I. Анна – содрогалась всем телом – замирая – Ей было тяжело – страх – перед новым душевным состоянием – в душе ее все начинает двоиться – как дwoятся иногда предметы – в усталых глазах – не знала – чего она боится – чего желает – боится ли – желает ли – что было – или будет – чего желает – не знала –

II. это дурно – Ты любишь меня? – слезы выступают ей на глаза – неужели он будет заодно с отцом? – чтобы казнить меня – Неужели не пожалеет меня? – Слезы уже текли по ее лицу – чтобы скрыть их – она порывисто встала – почти выбежала –

Фрагмент III

«*После грозовых дождей* последних дней наступила *холодная, ясная погода*. При *ярком солнце*, сквозившем сквозь *обмытые листья*, в воздухе было *холодно*.

Она *вдрогнула* и *от холода* и *от внутреннего ужаса*, с новой силой охвативших ее *на чистом воздухе*» [Голстой 1987а, 297]. (Часть 3, глава XV)

Здесь уже в текст вступают пейзажные детали, вполне созвучные настроению Анны, что подтверждается опорными точками фрагмента: *I. Анна – содрогалась всем телом – замирая – Ей было тяжело – страх – перед новым душевным состоянием – в душе ее все начинает двоиться – как дwoятся иногда предметы – в усталых глазах – не знала – чего она боится – чего желает – боится ли – желает ли – что было – или будет – чего желает – не знала –*

II. это дурно – Ты любишь меня? – слезы выступают ей на глаза – неужели он будет заодно с отцом? – чтобы казнить меня – Неужели не пожалеет меня? – Слезы уже текли по ее лицу – чтобы скрыть их – она порывисто встала – почти выбежала –

III. после грозовых дождей – холодная, ясная погода – при ярком солнце – обмытые листья – в воздухе было холодно – вдрогнула – от холода – от внутреннего ужаса – на чистом воздухе –

Холод природы соответствует холоду и ужасу в ее душе, усиливая их: «Она *вдрогнула* и *от холода* и *от внутреннего ужаса*...». Деталь эта здесь явно доминантна (*холодная, холодно, холода*), налицо и контрастность деталей, намекающая на противоречивое, раздвоенное душевное состояние героини: при *ярком солнце* – в воздухе *было холодно*; *после грозовых дождей* – наступила *ясная погода*. Пейзажные детали явно перекликаются с деталями психологического порядка предыдущих фрагментов (ср.: *содрогалась, было тяжело, страх, новым ... душевным состоянием, в душе ее все начинает двоиться, не знала, боится ли – желает ли, было...или – будет*). Они автоматически присоединяются к ним и образуют вместе с ними пейзажно-психологический словесный ряд.

Фрагмент IV

«– Поди, поди к Mariette, – сказала она Сереже, вышедшему было за ней, и стала ходить по соломенному ковру террасы. „Неужели они *не простят* меня, *не поймут*, как это все не могло быть иначе?“ – сказала она себе.

Остановившись и взглянув на *колебавшиеся* от ветра *вершины* осины *с обмытыми, ярко блистающими на холодном солнце*

листьями, она поняла, что *они не простят*, что *всё и все* к ней *будут безжалостны*, как это *небо*, как эта *зелень*. И опять она почувствовала, что *в душе у ней начинает двоиться*» [Толстой 1987а, 297]. (Часть 3, глава XV)

Пейзажные детали данного фрагмента перекликаются с пейзажными деталями из третьего отрезка текста, причем деталь холода сохраняется и становится лейтмотивной, а контрастность еще более усиливается, уже совершенно четко фиксируя разлад и противоречия в душевном состоянии Анны: «*колебавшиеся*», «*ярко блистающими – на холодном солнце*», «*в душе у ней начинает двоиться*». Естественным образом они созвучны также и деталям первых двух фрагментов. Детали воспринимаются как акцентные, переходящие в смежный понятийный ряд (пейзажно-психологический) и образующие единый словесный ряд с деталями первого эпизода:

I. Анна – содрогалась всем телом – замирая – Ей было тяжело – страх – перед новым душевным состоянием – в душе ее все начинает двоиться – как дwoятся иногда предметы – в усталых глазах – не знала – чего она боится – чего желает – боится ли – желает ли – что было – или будет – чего желает – не знала –

II. это дурно – Ты любишь меня? – слезы выступают ей на глаза – неужели он будет заодно с отцом? – чтобы казнить меня – Неужели не пожалеет меня? – Слезы уже текли по ее лицу – чтобы скрыть их – она порывисто встала – почти выбежала –

III. после грозовых дождей – холодная, ясная погода – при ярком солнце – обмытые листья – в воздухе было холодно – вздрогнула – от холода – от внутреннего ужаса – на чистом воздухе –

IV. не простят – не поймут – колебавшиеся вершины – с обмытыми, ярко блистающими листьями – на холодном солнце – они не простят – всё и все – будут безжалостны – небо – зелень – в душе у ней начинает двоиться –

Здесь, наряду с сыном и мужем, в контекст отношений Анны с окружающими включается уже все светское общество (ср.: *они, всё, все*), и именно здесь находит свое окончательное разрешение очень важный вопрос, мучающий Анну Каренину после объяснения с мужем: простит ли ее светское общество. Чуждая ей окружающая природа, враждебно настроенные по отношению к ней пейзажные детали, совершенно ясно отвечают: нет, «безжалостное» светское общество не

простит. Тем самым пейзажные детали приобретают *социальный* оттенок и становятся *социально-пейзажными*.

Фрагмент V (эпизод с Вронским)

«‘Хорошо, очень хорошо!’ – сказал он сам себе. Он и прежде испытывал радостное сознание своего тела, но никогда он так не любил себя, своего тела, как теперь (...) *Тот самый ясный и холодный августовский день*, который так *безнадёжно действовал на Анну*, казался *ему возбuditельно оживляющим* и *освежал его* разгоревшееся от обливания лицо и шею. Запах брильянтина от его усов казался ему особенно приятным *на этом свежем воздухе*. Все, что он видел в окно кареты, все *в этом холодном чистом воздухе, на этом бледном свете заката* было так же *свежо, весело и сильно*, как и он сам: и крыши домов, *блестящие в лучах спускавшегося солнца*, (...) *и неподвижная зелень* деревьев и травы (...) Все было *красиво*, как *хорошенький пейзаж*, только что оконченный и *покрытый лаком*» [Толстой 1987а, 320–321].

Пейзажные детали данного отрезка текста, где также преобладает лейтмотивная деталь холода, перекликаются с деталями природы третьего и четвертого фрагментов и также включаются в исследуемый словесный ряд:

I. Анна – содрогалась всем телом – замирая – Ей было тяжело – страх – перед новым душевным состоянием – в душе ее все начинает двоиться – как дwoятся иногда предметы – в усталых глазах – не знала – чего она боится – чего желает – боится ли – желает ли – что было – или будет – чего желает – не знала –

II. это дурно – Ты любишь меня? – слезы выступают ей на глаза – неужели он будет заодно с отцом? – чтобы казнить меня – Неужели не пожалеет меня? – Слезы уже текли по ее лицу – чтобы скрыть их – она порывисто встала – почти выбежала –

III. после грозовых дождей – холодная, ясная погода – при ярком солнце – обмытые листья – в воздухе было холодно – вздрогнула – от холода – от внутреннего ужаса – на чистом воздухе –

IV. не простят – не поймут – колебавшиеся вершины – с обмытыми, ярко блистающими листьями – на холодном солнце – они не простят – всё и все – будут безжалостны – небо – зелень – в душе у ней начинает двоиться –

V. Тот самый ясный и холодный день – безнадежно действовал на Анну – казался ему возбуждительно оживляющим и освежал его – на свежем воздухе – в холодном чистом воздухе – на бледном свете заката – свежо, весело и сильно – крыши домов, блестящие в лучах спускавшегося солнца – неподвижная зелень деревьев и травы – красиво, как хорошенький пейзаж – покрытый лаком

При сравнении этих деталей выявляется их сходство и лейтмотивность, что указывает на идентичность переживаемого обоими героями чувства – чувства любви:

Фрагменты, связанные с Анной: холодная, ясная погода – на чистом воздухе – в воздухе было холодно – при ярком солнце – ярко блистающими на холодном солнце – зелень.

Фрагмент, связанный с Вронским: тот самый ясный и холодный день – на свежем воздухе – в холодном чистом воздухе – блестящие в лучах солнца – неподвижная зелень.

Однако в то же время контрастный характер отдельных деталей природы и психологических деталей указывает как на различную глубину этого чувства у персонажей, так и на различное их душевное состояние в данный момент: «*яркое солнце*» и «*ярко блистающие на солнце листья*» у Анны сменяются у ее возлюбленного «*бледным светом заката*» и крышами домов, «*блистающими в лучах спускавшегося солнца*». Психологические детали созвучны пейзажным и еще больше подчеркивают резкую несхожесть чувств обоих героев, выражающуюся в совершенно различном восприятии ими окружающего мира – безнадежность, трагичность у героини и чувство радости у героя: «*Тот самый ясный и холодный августовский день, который так безнадежно действовал на Анну, казался ему возбуждительно оживляющим и освежал его*» разгоревшееся от обливания лицо и шею». Природа с «безжалостными» социально-пейзажными деталями, олицетворяя светское общество, чужда и враждебна Анне; Вронский, напротив, с этой природой находится в полной гармонии и сливается с ней в одно целое: «Все, что он видел в окно кареты, все в этом *холодном чистом воздухе, на этом бледном свете заката* было так же *свежо, весело и сильно*, как и он сам (...)». Тем самым Вронский солидаризируется, отождествляется с самим светским обществом – *безжалостным* и беспощадным ко всем, кто пытается противостоять ему. Социально-пейзажные детали, фиксируя «покрытые лаком» чувства Вронского к Анне и сигнализируя несхожесть их натур, как бы предвещают его будущее поведение по отношению к этой

женщине – такое же *безжалостное* и *холодное*. Именно потому, что он не понял ее, она и гибнет впоследствии.

Вот этому умению не только видеть красочный мир вокруг себя, но и фокусировать читательское восприятие вокруг этого мира, создавать целостную картину, устойчивый семиотический план учился у русских прозаиков Томас Манн. Отношение Томаса Манна к русской литературе освещено им в многочисленных статьях (*Русская антология, Гете и Толстой, Анна Каренина, О Достоевском – с чувством меры* и т.д.). В письме к Г. Ланге Т. Манн писал: «Ты прав в своем предположении, что я с давних времен многим обязан и во многом признателен русской литературе, которую я еще в юношеской новелле „Тонио Крегер” назвал „святой русской литературой”. Я не справился бы в возрасте 23–25 лет с работой над „Будденброками”, если бы не укреплял и не ободрял себя повторным чтением Толстого. Русская литература конца XVIII и XIX века действительно – одно из чудес духовной культуры (...)» [Манн 1948, 459–460]. В круг русских чтений Томаса Манна входили и Гоголь, и Тургенев, и Гончаров, и Достоевский, и Лесков, и Чехов.

Приводя мнения критиков о том, что в его произведениях слишком мало пейзажа [Манн 1960, 82], что в них «природы мало, мало пейзажных описаний, запаха земли, мало полей, лесов и равнин (...)» [Манн 1960, 88], Т. Манн отмечает, что книги его «повествуют о людях и о человеческом – вот на чем сосредоточен почти весь их интерес, вот куда направлено все внимание (...)» [Манн 1960, 88]. Он считает, что «пейзаж выражается и в языке, в речи как настроении, в звуках голоса, в интонации, в *диалекте* как звучании родного края, его музыке; и тому, кто сумеет овладеть звучанием речи, покорится и дух пейзажа, неразрывно с речью связанный, обретающий в слове звуковую форму своего бытия» [Манн 1960, 84]. В качестве объекта исследования избираем городской сад – *в большом доме Будденброков* на Менгштрассе и *в доме сенатора Томаса Будденброка*; ограничимся несколькими фрагментами, оставшимися вне поля зрения других исследователей.

Фрагменты с садовым пейзажем на Менгштрассе

Фрагмент I

«Оба окна были открыты настежь, и *из сада*, где *солнце ласково пригревало первые почки* и какие-то *две пичужки дерзко перекликались меж собою*, веял *свежий*, чуть пряный *весенний ветерок*, временами мягко и неслышно шевеливший гардины» [Манн 1959, 108].

Зафиксированные здесь детали пейзажа-настроения вполне созвучны радостному душевному состоянию консула Иоганна Будденброка, у которого родилась дочь (Клара): «С его лица не сходило серьезное, почти страдальческое, но в то же время и умиленное выражение. Рот консула был полуоткрыт, на глаза время от времени набегали слезы» [Манн 959, 109].

Фрагмент II

«В июне месяце, под вечер, часов около пяти, семья консула Будденброка кончала пить кофе **в саду** перед «порталом», куда консульша распорядилась принести из беседки легкую, изящной работы бамбуковую мебель.

(...) Небо с недвижно стоявшими на нем редкими белыми облаками мало-помалу начинало бледнеть. *Маленький, пестреющий цветами, опрятный сад с клумбами и симметрично проложенными дорожками покоился в лучах предвечернего солнца. Легкий ветерок* время от времени доносил *запах резеды, окаймлявшей клумбы*» [Манн 1959, 150–151].

Этот на первый взгляд непритязательный пейзаж совершенно точно отражает и предваряет как душевное состояние членов семьи Будденброков в данный момент (спокойное, умиротворенное настроение: *опрятный сад, покоился, в лучах предвечернего солнца*), так и их благосостояние (полное равновесие, полнейшая гармония, симметрия в делах фирмы, как, впрочем, и в их душах: *сад с ... симметрично проложенными дорожками*). В общем, Будденброки, как отмечает автор, в данный момент «благодушествуют»: «Ну, Том, – сказал *благодушествовавший* сегодня консул, вынимая изо рта сигару, – дело относительно ржи (...), о котором я тебе говорил, видимо, устраивается». «Сколько он дает? – заинтересовался Томас (...). «Шестьдесят талеров за тонну (...). Неплохо, а?». «Отлично! – Том сразу оценил выгодность этой сделки» [Манн 1959, 151].

Словесные ряды после первых двух фрагментов:

I. из сада – солнце ласково пригревало первые почки – две пичуржки дерзко перекликались меж собою – веял свежий, весенний ветерок –

II. маленький, пестреющий цветами, опрятный сад с клумбами и симметрично проложенными дорожками – покоился в лучах предвечернего солнца – легкий ветерок – запах резеды, окаймлявшей клумбы –

Фрагменты с садовым пейзажем на Фишергрубе

Здесь мы ограничимся лишь одним пейзажем, который лейтмотивно движется по тексту произведения и реципиентами которого в разное время выступают различные члены семьи Будденброков; фрагменты с рассматриваемым пейзажем образуют единый семантический отрезок, причем пейзажным деталям сопутствуют также и пейзажно-архитектурные детали.

Впервые указанный пейзаж появляется в части 7-ой (глава 6-я), когда г-жа Перманедер (Тони Будденброк) приходит в дом своего брата-сенатора «по весьма печальному поводу» [Манн 1959, 475]: сообщить о том, что у их младшей сестры Клары, которая вместе с мужем живет в Риге, врачи обнаружили туберкулез мозга. Томас, который «*в полном одиночестве* сидел на своем обычном месте у окна» [Манн 1959, 475], предложил сестре пойти в сад и там поговорить.

Фрагмент III

«*Погода* стояла теплая и *тихая*. *Вечерний воздух* был напоен *ароматом*, подымавшимся *от многочисленных клумб; фонтан, обсаженный* высокими лиловыми *ирисами*, вздымал *мирно журчащие струи* (...) *В глубине сада* маленькая *лестница с двумя невысокими обелисками* по бокам вела к усыпанной гравием площадке, на которой был воздвигнут *открытый деревянный навильон* (...) Слева участок сенатора *был отделен от соседнего сада высокой оградой*; справа, *по боковой стене соседнего дома* (...) *была прилажена* (...) *решетка* (...) *дерево в саду было только одно – сучковатый волошский орешник*» [Манн 1959, 476].

Именно на фоне этой, на первый взгляд нейтральной пейзажной панорамы и протекает беседа брата и сестры об обреченности Клары, об усилившейся болезни Христиана и, что очень симптоматично, о «деловой неудаче» самого Томаса, являющейся, по его словам, следствием его «дурного настроения». Тони не может этого понять: «Казалось бы (...) казалось бы, ты должен быть всем доволен, Том!.. Вот мы гуляем по твоему саду, и такой кругом стоит *аромат*. Вон твой дом – не дом, а мечта!.. И все это ты создал сам!» [Манн 1959, 477–478]. Но в том-то и дело, что, по словам Томаса, дом (*пейзажно-архитектурная деталь*) – а, следовательно, и этот сад с его *ароматом* – «даже слишком хорош (...) слишком (...) еще новый»: «Я в нем не успел обжиться. Оттого, наверное, и дурное настроение, которое меня гнетет, оттого у меня все и не ладится (...) У меня деловые неполадки (...)

И вот мне кажется, что раньше ничего подобного со мной не могло случиться. Мне кажется, что-то ускользает у меня из рук, я уже не умею держать это неопределенное „что-то” так крепко, как раньше (...)» [Манн 1959, 478]. И *новый огромный дом* сенатора, и *новый сад* нагналивают его на эти мысли. И в этот момент детали сада, вроде бы нейтральные и неброские, в следующем эпизоде несколько активизируются (поднимается даже легкий ветерок, которого не было в предыдущем отрезке текста) и как-то незаметно и участливо включаются в изливающуюся на наших глазах исповедь Томаса Будденброка, что подкрепляется словами Тони, которая вместе с природой сочувствует брату (см. ниже):

Фрагмент IV

«Он умолк, и несколько мгновений они шли ни слова не говоря, только *фонтан плескался в тиши да ветерок шелестел в листве орешника*. Затем г-жа Перманедер *вздыхнула так тяжело, что это было похоже на всхлип*.

– Как *грустно* ты говоришь, Том! Никогда еще я от тебя *таких грустных речей* не слыхала! *Но хорошо, что ты выговорился* – теперь тебе легче будет выбросить все эти мысли из головы» [Манн 1959, 479].

Словесные ряды после третьего и четвертого фрагментов:

III. погода ... тихая – вечерний воздух – ароматом ... от многочисленных клумб – фонтан, обсаженный ... ирисами – мирно журчащие струи – в глубине сада – маленькая лестница с двумя невысокими обелисками – открытый деревянный навильон – был отделен – от соседнего сада – высокой оградой – по боковой стене соседнего дома – была прилажена... решетка – дерево в саду было только одно – сучковатый волошский орешник –

IV. фонтан плескался в тиши – ветерок шелестел в листве орешника –

Второй раз отмеченный пейзаж встречается в 8-ой части романа (глава 4-я), когда Томас Будденброк раздумывает над предложением Тони: сделать выгоднейшее дело, купив заранее урожай в пепшенрадовском имении Ральфа фон Майбома по более низкой, чем обычно, цене. Дело это действительно сулит выгоду, однако противоречит нравственным устоям Томаса как бюргера, поскольку в случае согласия он воспользуется стесненным положением землевладельца и нажи-

вется на этом; фирма Будденброков подобными делами за все сто лет своего существования никогда не занималась. Томас отказывает сестре. Но вот она уходит, а сенатор погружается в размышления, тревога и беспокойство овладевают им. Он подходит к окну:

Фрагмент V

«Высоко вверху, среди перистых облаков, стоял молодой *месяц*, и его *луч*, казалось, *тихо плескался в струях фонтана, под* низко свесившимися *ветвями орешника*. Томас перевел взгляд *на павильон в глубине сада*, на *маленькую*, блестящую белизною *террасу с двумя обелисками, на ровные*, усыпанные гравием дорожки, свежевскопанные, *аккуратно очерченные клумбы и газоны. Но вся эта изящная, ничем не нарушенная симметрия его не успокаивала, а, напротив, только сердила и уязвляла*. Положив руку на скобу окна, он прижался к ней лбом, и мысли его снова потекли мучительно и тревожно» [Манн 1959, 518].

Словесный ряд после пятого фрагмента:

V. месяц – его луч тихо плескался в струях фонтана – под ветвями орешника – на павильон в глубине сада – на маленькую террасу с двумя обелисками – ровные ... аккуратно очерченные клумбы и газоны – ничем не нарушенная симметрия – его не успокаивала – только сердила и уязвляла –

Сопоставим словесные ряды после третьего, четвертого и пятого фрагментов:

III. погода ... тихая – вечерний воздух – ароматом ... от многочисленных клумб – фонтан, обсаженный ... ирисами – мирно журчащие струи – в глубине сада – маленькая лестница с двумя невысокими обелисками – открытый деревянный павильон – был отделен – от соседнего сада – высокой оградой – по боковой стене соседнего дома – была прилажена ... решетка – дерево в саду было только одно – сучковатый волошский орешник –

IV. фонтан плескался в тиши – ветерок шелестел в листве орешника –

V. месяц – его луч тихо плескался в струях фонтана – под ветвями орешника – на павильон в глубине сада – на маленькую террасу с двумя обелисками – ровные ... аккуратно очерченные клумбы и газоны – ничем не нарушенная симметрия – его не успокаивала – только сердила и уязвляла –

В **фрагменте V** перед нами почти те же детали, что и в предыдущих двух эпизодах (**Фрагмент III** и **Фрагмент IV**), однако они явно перекликаются еще и с пейзажными деталями первого и второго фрагмента, образуя уже единый словесный ряд на основе всех рассмотренных фрагментов:

I. из сада – солнце ласково пригревало первые почки – две пичужки дерзко перекликались меж собою – веял свежий, весенний ветерок

II. маленький, пестреющий цветами, опрятный сад с клумбами и симметрично проложенными дорожками – покоился в лучах предвечернего солнца – легкий ветерок – запах резины, окаймлявшей клумбы –

III. погода ... тихая – вечерний воздух – ароматом ... от многочисленных клумб – фонтан, обсаженный ... ирисами – мирно журчащие струи – в глубине сада – маленькая лестница с двумя невысокими обелисками – открытый деревянный павильон – был отделен – от соседнего сада – высокой оградой – по боковой стене соседнего дома – была прилажена... решетка – дерево в саду было только одно – сучковатый волошский орешник –

IV. фонтан плескался в тиши – ветерок шелестел в листве орешника –

V. месяц – его луч тихо плескался в струях фонтана – под ветвями орешника – на павильон в глубине сада – на маленькую террасу с двумя обелисками – ровные ... аккуратно очерченные клумбы и газоны – ничем не нарушенная симметрия – его не успокаивала – только сердила и уязвляла –

При проведении параллели между **последними тремя фрагментами**, где реципиентом пейзажных и пейзажно-архитектурных деталей выступает в основном Томас Будденброк, и **двумя первыми**, а особенно **вторым фрагментом**, где реципиентами исследуемых деталей являются все члены семьи Будденброков во главе с консулом Иоганном, вырисовывается следующая картина. В первом и, повторяю, особенно во втором фрагменте и в природе, и в душе у Будденброков так или иначе царит спокойствие, гармония; симметрия между их душевным состоянием и финансовым положением фирмы пока еще не нарушена. В третьем фрагменте Томас Будденброк на фоне пейзажных деталей, которые как будто сочувствуют ему (в фрагменте четвертом), признается, что его деловые неудачи – это следствие его дурного настроения. Здесь уже чувствуется приближение упадка (Verfall-a) семьи

Будденброков, но природа еще не раздражает Томаса. Чисто пейзажные детали переплетаются с пейзажно-архитектурными (*ограда, стена, решетка*), которые подчеркивают наступающее одиночество Томаса, предвещают его стремление замкнуться в себе, отгородиться от людей, от окружающего мира (см. еще раз **фрагмент III**): «Слева участок сенатора *был отделен от соседнего сада высокой оградой*; справа, *по боковой стене соседнего дома (...)* была прилажена (...) решетка (...)». Гнетущее настроение еще более усиливается **в пятом фрагменте**. Что же случилось? Почему Томас Будденброк не воспринимает изящную гармонию в природе так, как раньше? Почему его будоражат этот молодой месяц, струи фонтана, ветки орешника, павильон, терраса, ровные дорожки, аккуратнo очерченные клумбы и газоны – будоражат и действуют на нервы? Что изменилось? Картина природы или, может, душевное состояние человека, смотрящего на нее? Разумеется, состояние человека. Душа и мысли Томаса раздвоены. После предложения Тони он потерял душевный покой, и царящие в природе равновесие и спокойствие ясно выявили это. У Томаса появляется горячее желание, чтобы и в душе его утвердилась такая же «симметрия», хочет стряхнуть с себя симптомы надвигающегося Verfall-a. Но для этого он, как видно, должен послушаться совета Тони, т.е. купить урожай на корню, чего никогда не делали его предки – патриархальные бюргеры. Томас продолжает размышлять и через какие-то два абзаца текста под влиянием пейзажных и пейзажно-архитектурных деталей принимает твердое решение сделать этот сложный, полный противоречий шаг.

Наступление Verfall-a семьи Будденброков отчетливо звучит в последнем, **VI** фрагменте (часть 11-я, глава 2-я), где вновь фигурируют лейтмотивные детали рассматриваемого садового пейзажа (реципиентом здесь выступает последний представитель семьи Будденброков – Ганно).

Фрагмент VI

«Ганно поднялся к себе в комнату, где мамзель Клементина уже приготовила для него легкий завтрак, умылся, поел. После завтрака он достал из пюпитра пачку крепких русских папирос и закурил, потом сел за фисгармонию, сыграл очень трудную и сложную фугу Баха, заложил руки за голову и стал смотреть на бесшумно падавший снег. *Больше ничего не было видно.* Окна его комнаты теперь не выходили *в красивый сад с журчащим фонтаном* – все загораживала *серая стена соседней виллы*» [Манн 1959, 781].

Словесный ряд после шестого фрагмента:

VI. Больше ничего не было видно – Окна его комнаты – не выходили в красивый сад с журчащим фонтаном – все загороживала – серая стена – соседней виллы

При сравнении последнего фрагмента с тремя предыдущими в глаза бросается отсутствие знакомых деталей пейзажа. Их просто нет, потому что нет дома, построенного сенатором Будденброком, как нет уже и самого сенатора. Его сын Ганно, вместе с матерью живущий на новом месте – на загородной вилле, выхвачен из родного патрицианско-бюргерского гнезда и лишен всего: «*Больше ничего не было видно*». Он лишен милых его сердцу прежних пейзажных и пейзажно-архитектурных деталей: здесь уже нет «красивого сада с журчащим фонтаном». Ганно еще больше, чем его отец, замкнут в себе и отгорожен от окружающего мира, что подчеркивается сохранившейся пейзажно-архитектурной деталью (*стеной*), которая, кстати, перекликается с такой же стеной из третьего фрагмента, т.е. со стеной из *отцовского* пейзажа: «**все загороживала серая стена соседней виллы**». В лице Ганно окончательно наступил Verfall (упадок) рода Будденброков. Последний представитель семьи Будденброков, а, следовательно, в его лице и все Будденброки окончательно оторваны, отрезаны от жизни, от реальной действительности, от всего мира. Кроме того, деталь архитектурного пейзажа «**серая стена соседней виллы**» (ср. также **в фрагменте III**, в эпизоде с Томасом Будденброком: «**от соседнего сада**» и «**по боковой стене соседнего дома**») приобретает также и более глобальное значение: серая стена *соседней* виллы словно предвещает закат немецкого патриархального бюргерства в целом. Эту мысль подтверждает высказывание самого Т. Манна: „Я действительно написал роман о своей собственной семье (...) Но по сути дела я и сам не сознавал того, что, рассказывая о распаде одной бюргерской семьи, я возвестил гораздо более глубокие процессы распада и умирания, начало гораздо более значительной культурной и социально-исторической ломки” [*История немецкой...* 1968, 482].

Единый словесный ряд после всех шести фрагментов выглядит следующим образом:

I. из сада – солнце ласково пригревало первые почки – две пичужки дерзко перекликались меж собою – веял свежий, весенний ветерок –

II. маленький, пестреющий цветами, опрятный сад с клумбами и симметрично проложенными дорожками – покоился

в лучах предвечернего солнца – легкий ветерок – запах резеды, окаймлявшей клумбы –

III. погода ... тихая – вечерний воздух – ароматом ... от многочисленных клумб – фонтан, обсаженный ... ирисами – мирно журчащие струи – в глубине сада – маленькая лестница с двумя невысокими обелисками – открытый деревянный павильон – был отделен – от соседнего сада – высокой оградой – по боковой стене соседнего дома – была прилажена... решетка – дерево в саду было только одно – сучковатый волошский орешник –

IV. фонтан плескался в тиши – ветерок шелестел в листве орешника –

V. месяц – его луч тихо плескался в струях фонтана – под ветвями орешника – на павильон в глубине сада – на маленькую террасу с двумя обелисками – ровные ... аккуратно очерченные клумбы и газоны – ничем не нарушенная симметрия – его не успокаивала – только сердила и уязвляла –

VI. Больше ничего не было видно – Окна его комнаты – не выходили в красивый сад с журчащим фонтаном – все загорживала – серая стена – соседней виллы

Как видим, пейзажные детали являются активными элементами структуры романа Л. Толстого *Анна Каренина* и *Будденброков* Т. Манна; использование полифункциональных деталей природы Томасом Манном, как и Львом Толстым, весьма важно в раскрытии идейно-образного замысла обоих произведений. Весь этот далеко не полный круг проблем, связанный с ролью пейзажа в творчестве обоих писателей, свидетельствует о сложном движении художественной мысли обоих писателей в поисках приближения к сути подлинных связей мира человека и природы.

Выясняется, что у Толстого преобладает пейзаж, связанный с духовной жизнью действующих лиц, с изображением их чувств и страстей. Мир природы является здесь своеобразным критерием оценки: включение персонажей в этот мир или отчуждение от него дает возможность судить об их нравственно-психологическом состоянии. Анализ показал, однако, что рассматриваемые пейзажные детали приобретают в тексте романа *Анна Каренина* также и социальный оттенок, отражая позицию представителей «безжалостного» светского общества.

У Томаса Манна, однако, наряду с чисто пейзажными деталями выступают также и пейзажно-архитектурные, что, в отличие от Льва Толстого, свойственно именно стилю немецкого писателя. Выявилось, что пейзажные и пейзажно-архитектурные детали в романе Томаса Манна также полифункциональны. Они могут быть связаны с душевным состоянием персонажей, отражая как их покой и благосостояние, так и деловые и семейные неудачи. Они также могут выразительно воссоздавать переживания действующих лиц, могут по-разному отражаться в сознании различных персонажей; на них накладывает отпечаток индивидуальность героя. Как и в *Анне Карениной*, детали эти следует рассматривать в *Будденброках* также и в социальном плане: они выступают здесь в качестве признака упадка (Verfall-a) и гибели не только семьи Будденброков, но и некогда ведущего социального слоя класса Германии – патриархального бюргерства, а шире – и европейского бюргерства, что говорит о том, что в романе немецкого писателя они играют более важную роль – именно с данной точки зрения. Как и у русского писателя, пейзажные детали у Томаса Манна в определенных случаях приобретают лейтмотивное звучание в контексте не одного, а нескольких персонажей; впрочем, прикрепленность их к одному какому-либо действующему лицу здесь также имеет место. Таким образом, пейзажные детали являются весьма активными элементами структуры обоих исследуемых романов.

Литература

- Виноградов В.В., 1980, *О языке художественной прозы: Избранные труды*, Москва.
- Галанов Б.Е., 1974, *Живопись словом: Портрет. Пейзаж. Вещь*, Москва.
- Гольденвейзер А.Б., 1959, *Вблизи Толстого*, Москва.
- Горшков А.И., 2010, *Русская словесность: От слова к словесности*, Москва.
- История немецкой литературы в 5-ти томах*, 1968, Т. 4, Москва.
- Манн, Т., 1959, *Будденброки. История гибели одного семейства*, [в:] Т. Манн, *Собрание сочинений в 10-ти томах, Т. 1*, Москва.
- Манн Т., 1960, *Любек как форма духовной жизни*, [в:] Т. Манн, *Собрание сочинений в 10-ти томах, Т. 9*, Москва.
- Соловьев С.М., 1979, *Изобразительные средства в творчестве Ф.М. Достоевского*, Москва.
- Толстой Л.Н., 1987а, *Анна Каренина. Роман в восьми частях. Части первая-четвертая*, Москва.

- Толстой Л.Н., 1987б, *Анна Каренина. Роман в восьми частях. Части пятая-восьмая*, Москва.
- Толстой Л.Н., 1928–1958, *Полное собрание сочинений в 90 томах, Т. 8*, Москва.
- Храпченко М.Б., 1965, *Лев Толстой как художник*, Москва.
- Берковский Н.Я., 1975, *О мировом значении русской литературы*, Ленинград.
- Чудаков А. П., 1986, *Мир Чехова*, Москва.
- Mann, Thomas, 1948, *Zwei Briefe*, [в:] Aufbau Berlin, № 4.
- Mann, Thomas, 1990, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, [в:] Thomas Mann, *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Band I*, Frankfurt am Main.

LANDSCAPE DETAILS IN LEO TOLSTOY AND THOMAS MANN
(*ANNA KARENINA* AND *BUDDENBROOKS*)

S U M M A R Y

The purpose of the present paper is to explore the functional aspects of landscape details in Leo Tolstoy's *Anna Karenina* and Thomas Mann's *Buddenbrooks* by making use of structural-semantic method. In both novels landscape details are viewed as movable/mobile elements of the dynamic structure of the work.

The analysis shows that in Tolstoy's novel dominates the landscape associated with the spiritual life of the protagonists depicting their feelings and passions. The natural world is here a kind of criterion of evaluation: the inclusion of the characters in this world or alienation from it gives the reader an opportunity to judge their moral and psychological state. The landscape details also acquire the social tone, reflecting the position of the representatives of the "ruthless" secular/high society.

Landscape and landscape-architectural details in Thomas Mann's novel are also multifunctional. They may be linked to the state of mind of characters reflecting their successes and achievements as well as business and family failures. They can also expressively recreate the experience of the protagonists and differently affect their minds; they bear the imprint of the protagonist's individuality. As in *Anna Karenina*, in *Buddenbrooks* these details should be considered in social terms: they serve here as signs of decadence/decline (Verfall) and the decay of not only the Buddenbrooks family but of the patriarchal burghers, once the leading social stratum in Germany, and in a broader sense even the European burghers in general. As in *Anna Karenina*, in *Buddenbrooks* landscape details in certain cases turn into leitmotifs in the context of not one but several characters. Thus, the landscape details are very active elements of the structure of both novels.