

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования
«Донецкий государственный педагогический университет
им. В. Шаталова»

На правах рукописи

БУДКОВА ЕЛЕНА ГЕННАДЬЕВНА

**«НОВОЕ ПРОШЛОЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ А. Н. ТОЛСТОГО:
ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КОММЕНТИРОВАНИЕ
ИСТОРИИ РОССИИ**

5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации
(филологические науки)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:

доктор филологических наук, профессор
Кочетова Светлана Александровна

Горловка – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА I. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ФЕНОМЕНА ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОММЕНТИРОВАНИЯ ИСТОРИИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. Н. ТОЛСТОГО	13
1.1. Осмысление проблемы взаимообусловленности реальности и вымысла в научном дискурсе: теоретические подходы	13
1.2. Историческая память как объект научного и художественного анализа	28
1.3. Литературно-художественное комментирование истории: понятие и типология.	42
1.4. Изучение специфики интерпретации и репрезентации истории в творчестве А. Н. Толстого в отечественном литературоведении	53
Выводы к Главе I.....	61
ГЛАВА II. ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КОММЕНТИРОВАНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ТРАВМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А. Н. ТОЛСТОГО 1910-Х ГГ.....	64
2.1. Интерпретационный потенциал художественного осмысления исторических событий: Первая мировая война как «решающее событие» в рассказах А. Н. Толстого середины 1910-х гг.....	64
2.2. Тема революционных событий в творчестве А. Н. Толстого 1910-х гг.	77
2.3. Поиск личностной идентичности героя через константные формулы исторической действительности в малой исторической прозе А. Н. Толстого конца 1910-х гг.	90
Выводы к Главе II.....	97
ГЛАВА III. ЭВОЛЮЦИЯ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОММЕНТИРОВАНИЯ ИСТОРИИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. Н. ТОЛСТОГО РАННЕГО СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА	101

3.1. Инвариант и варианты интерпретации образов войны и революции в малой прозе А. Н. Толстого 1920-х гг.	101
3.2. Мотивы исторического оптимизма в трилогии А. Н. Толстого «Хождение по мукам»	115
Выводы к Главе III	129
ГЛАВА IV. КОНСТРУИРОВАНИЕ ОБРАЗА «НОВОГО ПРОШЛОГО» В ТВОРЧЕСТВЕ А. Н. ТОЛСТОГО 1930-1940-Х ГГ. КАК КЛЮЧЕВОЙ ЭЛЕМЕНТ ПОЭТИКИ ГЕРОИЧЕСКОГО	132
4.1. Роман «Пётр Первый»: мифотворчество и героизация власти в эпоху сталинизма	132
4.2. Национальная идентичность и героика в дилогии «Иван Грозный» как ответ на вызовы Великой Отечественной войны 1941-1945 гг.	136
Выводы к Главе IV	142
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	146
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	156

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования определяется динамикой социокультурных процессов, в рамках которых художественная литература выступает одним из ключевых инструментов осмысления исторического опыта. В современном российском обществе наблюдается повышенный интерес к отечественной истории как к источнику определения национальной идентичности. Этот факт обусловил в современном литературоведении активизацию исследований специфики конструирования образов исторической действительности в художественном пространстве литературных произведений.

Стоит отметить, что в творчестве А. Н. Толстого отчетливо прослеживаются эмоционально и идейно насыщенные образы исторических явлений, основанные на сочетании документальных основ и художественной условности. Эволюция взглядов писателя, включавшая сложные и, порой, противоречивые этапы, придает его историческим текстам дополнительную смысловую глубину. В связи с этим анализ творчества А. Н. Толстого в контексте изучения специфики конструирования образов исторической действительности имеет особую значимость.

Заметим, что в процессе изучения специфики конструирования и реализации образов исторической действительности в художественном произведении на первый план выходит проблема нестабильности предмета изучения, поскольку художественное восприятие прошлого во многом зависит от субъективных интерпретаций автора и художественных средств, которыми он оперирует. Это приводит к тому, что изображение исторических событий в литературных произведениях может иметь многообразие форм и смысловых оттенков, что требует тщательного анализа контекста, авторского замысла и эстетических целей для более полного понимания роли художественного пространства в воспроизведении и осмыслении исторической реальности.

При этом художественная форма литературных произведений, описывающих исторические события, явления или процессы не является окончательным

оформлением содержания исторической действительности и представляется нам инструментом раскрытия ее глубинных смыслов, основанных на восприятии писателя. Она служит средством трансляции авторских впечатлений, актуализации воспоминаний об отдельном историческом явлении и формирования его смысловой нагрузки, которая придает эмоциональную и интеллектуальную окраску описываемой исторической действительности, отражающую ценностные ориентиры автора.

Суть художественного произведения предстает в его способности отображать уникальные особенности творческого подхода писателя, его индивидуальный стиль, взгляды и мировоззрение, которые проявляются через художественные средства. Отсюда, характер художественного осмысления исторической действительности напрямую связан с особенностями творческой деятельности писателя, его способностью эмоционально, концептуально и эстетически воплощать свои идеи и чувства, превращая их в уникальное художественное выражение.

В результате, художественное представление прошлого становится не столько отображением исторической реальности в художественном пространстве, сколько процессом переработки, осмысления и переосмысления исторического опыта, формируемого в контексте индивидуальных и культурных ценностей писателя. Этот процесс приводит к формированию «нового прошлого» – идейно-наполненного, эмоционально-насыщенного образа исторической действительности, который, сохраняя связь с историческими реалиями, обретает новые смыслы через призму авторского восприятия.

В этом контексте для решения проблемы многоаспектности изучения конструирования образов исторической действительности в художественном пространстве важной задачей становится стабилизация предмета изучения. Для решения этой задачи мы обращаемся к феномену литературно-художественного комментирования истории, который представляется нам конструктом, основанным на взаимодополнении процессов художественного осмысления и репрезентации исторического опыта писателем.

Изучение специфики реализации литературно-художественного комментирования истории позволяет рассматривать представленный феномен как особый инструмент трансляции исторической памяти писателя, что, в свою очередь, позволяет стабилизировать механизмы взаимодействия художественной литературы и исторического контекста в рамках литературоведческого исследования и в новом ключе проследить уникальность творческого подхода А. Н. Толстого.

Связь работы с научными программами, планами, темами. Исследование осуществлялось в рамках научно-исследовательской работы и как составная часть комплексной научной темы «Система межкультурной профессиональной подготовки студентов: актуальные аналитические стратегии в литературоведении» кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова», научно-исследовательской работы временных научных коллективов по теме «Методы и формы просветительской деятельности как средства трансляции традиционных российских ценностей в профессиональной подготовке учителей русского языка и литературы» (№1025040900078-4-5.3.1) и по теме «Подготовка ветеранов и участников СВО к педагогической деятельности по программе «Сохранение исторической памяти» историко-краеведческой направленности в дополнительном образовании школьников» (№1025103100018-4-5.3.2).

Тема диссертационного исследования утверждена ученым советом ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова» (протокол № 11 от 22 мая 2026 года).

Степень разработанности темы отражает эволюцию подходов к изучению творчества А. Н. Толстого от советского литературоведения, ориентированного на соцреалистическую парадигму (И. И. Векслер, В. Р. Щербина, А. В. Алпатов, В. В. Петелин и др.) к современным исследованиям, нацеленным на переосмысление творческого наследия писателя с учётом новых методологических ракурсов.

Значительный вклад в изучение историзма мышления А. Н. Толстого внесли исследования, посвященные роману «Пётр Первый» (А. В. Алпатов), а также труды, раскрывающие динамику идейно-эстетических взглядов писателя (М. Б. Чарный, А. М. Крюкова).

С начала XXI века в отечественном литературоведении наметился поворот к критическому пересмотру устоявшихся оценок и к раскрытию противоречивых сторон личности и творчества А. Н. Толстого. Этот вектор представлен в фундаментальных биографических исследованиях А. Н. Варламова, Е. Д. Толстой, Е. Н. Никитина и, в частности, в серийных сборниках «Алексей Толстой. Диалоги со временем», объединяющих широкий спектр проблем – от текстологии до поэтики и историко-литературного контекста. Особый интерес представляют работы, сфокусированные на изучении специфики конструирования образов исторических реалий в пространстве произведений писателя А. С. Акимовой, Н. Ю. Петровской, Е. П. Лыновой, А. В. Фёдоровой и др.

Вместе с тем в существующих исследованиях остается малоизученной специфика конструирования идейно-наполненного, эмоционально-насыщенного образа исторической действительности – «нового прошлого» – в творчестве А. Н. Толстого как результата процесса литературно-художественного комментирования истории, а также роль исторической памяти в реализации феномена литературно-художественного комментирования истории в творчестве писателя.

Объектом исследования является образ «нового прошлого» в творческом наследии А. Н. Толстого.

Предмет исследования – феномен литературно-художественного комментирования в творчестве А. Н. Толстого, реализуемый через трансляцию исторической памяти писателя.

Материал диссертации составляет совокупность произведений А. Н. Толстого с выраженной исторической тематикой: рассказы «Обыкновенный человек», «Все полетело вверх ногами», «Старушонка», «Милосердия!», «Рассказ проезжего человека», «День Петра», «Повесть Смутного времени», «Голубые

города», «Гадюка»; роман «Пётр Первый»; трилогия «Хождение по мукам»; пьесы «Орел и орлица», «Трудные годы».

В соответствии с обозначенными объектом, предметом и материалом исследования **цель работы** заключается в комплексном анализе способов конструирования образа «нового прошлого» в творческом наследии А. Н. Толстого с опорой на специфику литературно-художественного комментирования истории.

Для достижения поставленной цели решаются следующие **задачи**:

- определить теоретико-методологические основы исследования образа «нового прошлого» в творчестве А. Н. Толстого, включая анализ ключевых подходов к интерпретации истории в художественной литературе;
- рассмотреть феномен исторической памяти в контексте научного и художественного анализа;
- обозначить терминологические границы и типологию литературно-художественного комментирования истории, основанную на моделях исторической памяти;
- проанализировать особенности литературно-художественного комментирования исторической травмы в творчестве А. Н. Толстого 1910-х годов (на материале рассказов и ранних произведений, затрагивающих темы социальных потрясений и кризиса идентичности);
- проследить эволюцию литературно-художественного комментирования в творчестве А. Н. Толстого 1920-х годов, выявить изменения в стратегии интерпретации исторических событий и их связь с общекультурными процессами эпохи;
- исследовать конструирование образа «нового прошлого» в произведениях А. Н. Толстого 1930–1940-х годов как ключевого элемента поэтики героического.

Для решения поставленных задач в основу диссертационного исследования положен комплексный **методологический подход**, включающий использование историко-литературного, культурно-исторического, семиотического, нарратологического и дискурсивного методов. Междисциплинарный характер методологии позволяет:

- проследить эволюцию образа «нового прошлого» в творчестве А. Н. Толстого на фоне общекультурных процессов первой половины XX века;
- выявить систему знаков и символов, участвующих в трансляции исторической памяти и конструирования образа «нового прошлого» в художественном пространстве произведений А. Н. Толстого;
- проанализировать дискурсивные стратегии автора, с помощью которых осуществляется литературно-художественное комментирование истории;
- рассмотреть произведения писателя как часть единого культурного кода эпохи.

Научная новизна исследования состоит в том, что нами впервые:

- предложены и конкретизированы теоретические понятия, ключевые для исследования: «литературно-художественное комментирование истории» как комплекс художественных приемов и средств, с помощью которых писатель транслирует историческую память и формирует читательское восприятие прошлого, «новое прошлое» как идейно-наполненный, эмоционально-насыщенный образ исторической действительности;
- прослежена эволюция подхода А. Н. Толстого к конструированию образа «нового прошлого»: от трагического осмысления исторической травмы в ранних рассказах 1910-х годов до поэтики героического в произведениях 1930–1940-х годов;
- выявлены и систематизированы специфические приемы литературно-художественного комментирования в произведениях А. Н. Толстого в разные периоды творчества писателя.

Теоретическая значимость диссертационного исследования состоит в развитии литературоведческого знания о механизмах взаимодействия литературы и исторической памяти. В частности, предложено и обосновано понимание «нового прошлого» как идейно-наполненного и эмоционально-насыщенного образа исторической действительности; уточнены границы и содержание понятия «литературно-художественное комментирование истории» как комплекса художественных приемов и средств, с помощью которых писатель транслирует

историческую память и формирует читательское восприятие прошлого; раскрыта взаимосвязь между этими понятиями в рамках поэтапной динамики осмысления исторической действительности А. Н. Толстым; прослежена эволюция литературно-художественного комментирования в творчестве А. Н. Толстого.

Практическая значимость диссертационного исследования заключается в возможности применения его результатов в различных сферах гуманитарного знания и образовательной практики. Материалы диссертации могут быть использованы при разработке учебных курсов и спецкурсов по истории русской литературы XX века, теории литературы, исторической поэтике, при подготовке учебных пособий и методических материалов для студентов филологических факультетов, также могут быть использованы учителями литературы при изучении творчества А. Н. Толстого в старших классах общеобразовательных учреждений для углубленного понимания учащимися исторического контекста и авторской позиции писателя. Разработанная методологическая модель анализа может быть применена для изучения аналогичных процессов в творчестве других писателей и в междисциплинарных исследованиях на стыке литературоведения, истории, культурологии и социологии.

Положения, выносимые на защиту:

1. «Новое прошлое» – это идейно-наполненный, эмоционально-насыщенный образ исторической действительности, который представляет собой художественный конструкт, формируемый через последовательную трансформацию исторических реалий.

2. Литературно-художественное комментирование истории, основанное на взаимодополнении процессов художественного осмысления и репрезентации исторического опыта писателем, выступает ключевым инструментом трансляции исторической памяти автора с целью создания эмоционально-насыщенного, идейно-наполненного образа исторической действительности.

3. Концептуальной основой типологизации литературно-художественного комментирования истории являются модели исторической памяти – «нулевая точка», «проработка памяти» и «реконструкция непрерывности» – каждая из

которых задает специфические функции и стратегии художественного осмысления исторической действительности.

4. В творчестве А. Н. Толстого прослеживается четкая эволюция подходов к конструированию образа «нового прошлого», отражающая как внутренние эстетические поиски писателя, так и изменения социокультурного контекста первой половины XX века.

5. В раннем творчестве А. Н. Толстого специфика конструирования образа «нового прошлого» предопределена литературно-художественным комментированием истории в модели «проработка памяти», в рамках которого образ «нового прошлого» формируется через критический анализ исторических событий и осмысление их травматического воздействия на личность и общество, что отражает кризисное состояние общества в эпоху исторических потрясений.

6. В творчестве А. Н. Толстого 1930-1940-х гг. преобладает литературно-художественное комментирование истории в модели «нулевая точка», в связи с чем конструирование образа «нового прошлого» основано на идее обновления и героизации, отражающей идеологические установки сталинской эпохи.

Степень достоверности результатов исследования определяется методологической обоснованностью, триангуляцией данных, полученных из творческого, публицистического и эпистолярного наследия А. Н. Толстого, использованием архивных материалов, что, в совокупности, позволило обеспечить внутреннюю непротиворечивость и логичность выводов.

Апробация результатов исследования.

Материалы исследования докладывались и обсуждались на Международной очно-заочной научно-практической конференции «Чтения молодых ученых» (ДГПУ им. В. Шаталова, г. Горловка, 2023, 2024), Ежегодных международных Свято-Троицких чтениях (РХГА им. Ф. М. Достоевского, г. Санкт-Петербург, 2023, 2024, 2025, 2026), Международной очно-заочной научно-практической конференции «Восточнославянская филология в кросскультурном мире» (ДГПУ им. В. Шаталова, г. Горловка, 2023, 2024, 2025, 2026), Международной научно-практической школе-конференции молодых ученых «История России с

древнейших времен до XXI века: проблемы, дискуссии, новые взгляды» (ИРИ РАН, г. Москва, 2023, 2024, 2025), Крымском международном форуме «Книга в культуре детства» (КФУ им. В. И. Вернадского, г. Симферополь, 2024), Крымских международных Михайловских чтениях «Собственное имя в жизни и в литературе» (КФУ им. В. И. Вернадского, г. Симферополь, 2024), Международной очно-заочной научно-практической конференции «Современная гуманитаристика как фактор духовности народов в эпоху вызова» (ДГПУ им. В. Шаталова, г. Горловка, 2024), Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы теории и методики обучения истории и обществознанию» (ПсковГУ, г. Псков, 2024), Международной очно-заочной научно-практической конференции «Собственное имя в жизни литературы» (ДГПУ им. В. Шаталова, г. Горловка, 2024), Крымских международных литературно-ономастических поэтонимологических чтениях (КФУ им. В. И. Вернадского, г. Симферополь, 2025), Международном научно-практическом очно-заочном семинаре «Проблемы преподавания литературы в школе и в ВУЗе: человек на войне» (ДГПУ им. В. Шаталова, г. Горловка, 2025).

По материалам исследования опубликована 20 статей, в том числе 7 статей, опубликованных в ведущих рецензируемых научных журналах и изданиях, указанных в перечнях ВАК Министерства образования и науки Российской Федерации и ВАК Министерства образования и науки Донецкой Народной республики.

Работа состоит из введения, четырёх глав, заключения, списка использованных источников (95 позиций). Полный объём диссертации составляет 163 страницы, объём основного текста – 155 страниц (290 196 печатных знаков, что соответствует 7,25 авторского листа).

ГЛАВА I. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ФЕНОМЕНА ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОММЕНТИРОВАНИЯ ИСТОРИИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. Н. ТОЛСТОГО

1.1. Осмысление проблемы взаимообусловленности реальности и вымысла в научном дискурсе: теоретические подходы

Теоретическая основа представленного исследования определяется спецификой объекта изучения. В центре нашего внимания находятся художественные средства и приёмы, используемые А. Н. Толстым в рамках образного представления исторических событий, процессов и явлений. Творчество А. Н. Толстого представляется ярким примером интерпретации исторической реальности через систему образов, символов, метафор, аллюзий, мифологем. В связи с этим, для понимания специфики художественного осмысления исторических событий в творчестве А. Н. Толстого особую важность приобретает вопрос о диалектической взаимосвязи вымысла и реальности, что позволяет выявить закономерность формирования образов исторической действительности в художественном пространстве.

В связи с этим, анализ различных подходов к категориям вымысла и реальности является ключевым для понимания специфики художественного осмысления исторической действительности. Это позволит проследить эволюцию постижения взаимосвязи художественного пространства и исторической действительности в литературоведческой науке, что, в свою очередь, обоснует выбор методологической основы нашего исследования, предопределяющей комплексное применение культурно-исторического, историко-литературного, семиотического, нарратологического и дискурсивного методов.

Изучение взаимообусловленности объективных реалий и художественного творчества является одним из наиболее актуальных направлений в

литературоведческой традиции. В связи с этим, нам представляется возможным освещение трансформации отношения исследователей к категориям вымысла и реальности начиная от мифологической школы до современных исследований, которые характеризуются разнообразием подходов к изучению художественного творчества. При этом мы ограничиваемся рамками литературоведческих установок, характерных для конкретного научного подхода.

Ф. И. Буслаев, одна из ключевых фигур в становлении отечественной мифологической школы, в своей знаковой работе «Исторические очерки русской народной словесности и искусства» одним из первых в отечественной научной традиции обратил внимание на неразрывную связь между исторической действительностью и художественным творчеством, которое воспринимал как отражение коллективного народного мировоззрения.

Важно отметить, что, по мнению Ф. И. Буслаева, художественное произведение укоренено в исторической действительности и, тем самым, удовлетворяет не только эстетические потребности. Оно становится выражением религиозных идей, глубоко проникших в жизнь общества. Исследователь подчёркивал преимущественно исторический характер художественно-религиозных произведений, стремящихся к достоверности и одновременно возвышающихся до идеала. Противоречия между художественным вымыслом и реальностью, по мнению ученого, сглаживались в общественном сознании благодаря религиозным верованиям. Чем глубже и искреннее была вера, тем больше поэзии обретало повествование; чем возвышеннее идея, тем детальнее автор стремился к описанию исторической действительности [20, с. 60-61].

Отсюда, художественное произведение не является изолированным феноменом, так как представляет собой сложное переплетение народных верований, культурных традиций и исторических реалий, отражая тем самым коллективный опыт народа и его понимание истории. Исходя из этого, можно заключить, что смысловая нагрузка авторской интерпретации истории в художественном произведении заключалась в выражении реакции всего народа на

исторические события. Труд Ф. И. Буслаева заложил основы для дальнейшего изучения того, как реальность находят своё отражение в художественной литературе, формируя уникальный образ мира, свойственный определённой эпохе и народу.

Не меньший интерес представляет труд представителя культурно-исторической школы отечественной филологии А. Н. Пыпина «История русской литературы», в котором автор подчёркивает особое значение литературы в определении национальных особенностей народа. Исследователь отметил, что художественная литература является живым словом, оставшимся от всех прежних веков народной жизни [60, с. 39]. По его мнению, изучение литературы не ограничивается художественной областью и привлекает к исследованию проявления народной и общественной мысли, что также позволяет рассматривать психологические особенности общества [60, с. 31]. А. Н. Пыпин утверждает, что тесная связь литературы с национальной жизнью, которая так или иначе в ней отображалась, сопровождается влиянием целого ряда факторов, в частности, мировоззрения, историко-философских теорий и психологии общества. И именно эти условия, в совокупности, предопределяют мотивы и нормы литературных произведений. Труд А. Н. Пыпина представляет собой ценный опыт сопоставления исторических фактов и художественного вымысла в контексте анализа общественной психологии, что также позволяет оценить вклад исследователя в понимание сущности интерпретации истории писателем, выявляя, как отражение национального самосознания и моральных ценностей народа в литературе формирует восприятие прошлого.

Таким образом, к концу XIX века в отечественном литературоведении отчётливо прослеживается тенденция установления связи художественной литературы с различными аспектами жизни общества. В частности, представители культурно-исторической школы оценивали авторскую интерпретацию истории в художественном произведении как отражение ментальности народа, сформированной под влиянием конкретных исторических условий. При этом сам

художественный текст рассматривался как отражение исторических реалий, а характеры и мотивы героев – как воплощение культурно-исторического фона.

Представленные тенденции подготовили почву для формирования сравнительно-исторического подхода в литературоведении, получившего дальнейшее развитие благодаря растущему интересу к истории народа и национальному самосознанию. Изучение динамики мотивов и сюжетов во времени и пространстве обусловило необходимость новых взглядов на художественную литературу, в связи с чем представители компаративизма утверждали, что в художественной литературе отражается не только историческое влияние, но и единство психологии различных народов. Наиболее ярко эта идея представлена в работах основоположника отечественной компаративистики А. Н. Веселовского, разработавшего ряд методологических принципов изучения художественного творчества. Прежде всего, исследователь считал необходимым соотносить мировоззрение писателя с представлениями, характерными для его эпохи, и выяснять зависимость мировоззрения автора от социальной среды, которую он представляет. Лишь после выполнения этих задач, по его мнению, становится возможным определение индивидуальных особенностей писателя посредством сравнительного анализа [25, с. 20]. Таким образом, представители сравнительно-исторической школы рассматривали авторскую интерпретацию истории как отображение взаимодействия различных культур и поколений, а также как средство выявления источников, объясняющих особенности произведения, таких как место и время его создания, а также отображение менталитета народа.

Наряду с вниманием к внешним историческим и культурным факторам, в отечественном литературоведении на рубеже XIX-XX вв. развивалось направление, сосредоточенное на внутренних психологических процессах, лежащих в основе творчества отдельного писателя, что было связано с общим поворотом европейской философии и социологии к психологизму. Эти тенденции нашли своё наиболее яркое выражение в идеях психологической школы отечественного литературоведения, выдающимся представителем которой считается А. А. Потебня. Круг основных теоретико-литературных идей

А. А. Потебни связан с вопросом внутренней структуры художественного образа. Его концепция предполагает выяснение механизмов переработки чувственного опыта человеческим сознанием и обратной связи познания с объективной действительностью. Исследователь отметил, что художественный образ основан на процессе представления, которое определил как инстинктивное начало самосознания, где важную роль играет объективация предметов, – процесс «образования взгляда на мир», не являющийся вымыслом [цит. по: 58, с. 151]. Так, для А. А. Потебни связь с процессом представления и познания является ключевым отличием художественного образа от простого вымысла, так как образ, по его мнению, всегда укоренен в попытке осмысления реального мира.

Отсюда художественный образ обладает одновременно и объективными, и субъективными характеристиками. Его субъективность заключается в том, что он является результатом преломления объективной действительности в сознании автора художественного произведения. Более того, интерпретация образа читателем также носит субъективный характер, поскольку зависит от его индивидуального опыта. Объективность художественного образа, напротив, обусловлена его связью с внешними явлениями, являющимися источником его возникновения. Таким образом, с точки зрения психологического подхода, авторская интерпретация исторических реалий в художественном произведении представляет собой реализацию художественных образов, прошедших сквозь призму авторского восприятия, после чего произведение обретает самостоятельное существование. Дальнейшее понимание и переосмысление системы художественных образов определяется уже опытом читателя. Следовательно, с точки зрения психологического подхода в литературоведении, реализация авторской интерпретации истории в художественной литературе неизбежно предполагает некоторую неопределенность в восприятии истинного значения образа из-за его полисемантичности.

Так, до рубежа XIX-XX вв. предметом изучения отечественного литературоведения были преимущественно художественные методы и образы, рассматриваемые на уровне идей и национального самосознания. Однако к началу

XX вв. в философии наметилась тенденция критики герменевтического подхода к произведениям художественного искусства, в связи с чем актуализировался вопрос содержания художественных произведений, что в конечном итоге привело к необходимости определения их художественной формы. На принципах приоритета формы, анализа структуры и отказа от интерпретаций основывалась деятельность представителей отечественной формальной школы, одними из наиболее ярких представителей которой являются В. Б. Шкловский и Ю. Н. Тынянов.

В частности, В. Б. Шкловский отметил, что художественное восприятие реализуется в случае переживания смысла слова как языковой формы. Именно слово имеет ключевое функциональное назначение в произведении. При этом, художественное произведение рассматривается исследователем как совокупность приёмов изображения, а изменение литературных форм предполагает изменение функциональной связи структурных элементов художественного произведения [88, с. 18-20].

Конструктивный подход к анализу художественного произведения был предложен Ю. Н. Тыняновым в работе «Литературный факт». Он представил литературное произведение как своеобразную величину – конструкцию, ключевым элементом которой является слово. По мнению Ю. Н. Тынянова, слово является оформляемым материалом произведения, и только оно и связано с действительностью. Именно в этой связи исследователь обозначает проблему понимания функций конструктивных элементов художественного пространства. Поэтому связь литературного произведения как конструкции с внешними элементами с точки зрения формального подхода должна быть исключена [82, с. 167-188].

Отсюда, предметом изучения формалистов являются композиционные элементы – совокупность приёмов и методов, используемых писателем в рамках конструирования художественного пространства литературного произведения для передачи определённой информации. Внешние факторы в этой конструкции отсутствуют, поэтому авторская интерпретация исторической действительности в

художественном произведении формалистами не обозначается и даже исключается. Категория вымысла при этом воспринимается не как искажение или копия реальности, а как самостоятельная единица. Сама же реальность рассматривается как материал для художественной переработки. Таким образом, категории вымысла и реальности с точки зрения формализма никак не взаимодействуют. В то же время стоит заметить, что конструктивный подход к художественному произведению, разработанный формалистами, позволяет сосредоточиться на анализе конкретных приёмов и техник, с помощью которых автор создает эстетику исторической достоверности.

Русская формальная школа сыграла ключевую роль в формировании интеллектуальной среды, которая привела к возникновению структурализма, одним из наиболее ярких представителей которого является Ж. Жанетт. Он отметил важность восприятия художественной литературы как неоднородного пространства, имеющего индивидуальные особенности и хронологические предшествования [34, с. 161]. При этом структурализм не ограничивается герменевтическим анализом текста, он анализирует значение. И этот анализ подразумевает анализ языковых высказываний наравне с классическими языковыми единицами, посредством которых вычленяются системы отношений между ними. Таким способом возможно исследование систем более высокой степени обобщенности, таких как нарратив и иные способы литературного выражения. Данный способ анализа Жанетт выделил как лингвистику дискурса [34, с. 166]. Что касается герменевтического подхода к изучению литературного произведения, Ж. Жанетт отметил взаимодополняемость структурального и герменевтического анализов посредством вскрытия в тексте дополняемых друг друга значений. Однако, по словам Жанетта, «на этих двух языках нельзя говорить одновременно» [34, с. 172]. Отсюда, идеи Ж. Жанетта о неоднородности литературного пространства основаны на различиях взаимодействия вымысла и реальности, конструируемой за счет него, которые выявляются при анализе языковых высказываний, составляющих структуру художественного текста.

В отечественной науке одним из наиболее ярких представителей структурализма стал Ю. М. Лотман. Его научные разработки расширяют возможности структурального анализа художественного произведения в контексте выявления специфики художественного осмысления исторической действительности и, в частности, определения взаимодействия реальности и вымысла. Он рассматривал феномен художественного текста как основу коммуникативной связи автора и читательской аудитории, представляющей определенную систему, структурным элементом которой является некое сообщение [46, с. 76]. В зависимости от типов коммуникации Ю. М. Лотман выделяет мнемонистическую и конспиративную функции текста. Творческое сознание автора, по мнению исследователя, подразумевает способность выдавать новые сообщения, которые не могут быть выведены однозначно из другого сообщения. И в качестве другого сообщения может выступать как другой текст, так и объективная действительность, воспринимаемая как текст. При этом важно отметить, что Ю. М. Лотман рассматривает сам текст в качестве объективной действительности [46, с. 112].

Иными словами, что реальность, по мнению исследователя, не является чем-то непосредственным и самоочевидным. Она представляет собой систему знаков, которая нуждается в интерпретации, так же, как и любой другой текст. В рамках художественного осмысления исторической действительности ключевую роль в процессе интерпретации играет творческое сознание автора, так как писатель не копирует реальность, а преобразует её за счет вымысла. Художественный текст, по мнению Ю. М. Лотмана, сохраняет и передает информацию, наполняя её новыми смыслами за счёт своеобразного шифра, который реализуется в качестве художественных приёмов и средств, используемых автором для конструирования образа исторической действительности.

Не менее важной в рамках методологической основы нашего исследования является разработка Ю. М. Лотманом понятий «семиотика культуры» и «семиотика истории». Он отметил, что создание художественного произведения является качественно новым этапом в усложнении структуры текста, так как

художественность увеличивает его внутреннюю семиотическую неоднородность и способствует развитию структурно-контрастных подтекстов. Отсюда, многослойность и семиотическая неоднородность придаёт художественному тексту новые функции: помимо передачи информации, текст трансформирует заложенные в него сообщения и вырабатывает новые, благодаря чему усложняются социально-коммуникативные свойства художественного произведения. Ю. М. Лотман выделяет, в частности, такое свойство, как аккумуляция коллективной культурной памяти, благодаря которому художественный текст вступает во взаимодействие с культурным контекстом, носящим метафорический и метонимический характер [46, с. 131].

Важно отметить, что история с точки зрения Ю. М. Лотмана – это процесс, основанный на механизме сознательного выбора, при этом объективным элементом исторического процесса является сам выбор. Отсюда, историческая семиотика – это анализ того, как представляет мир человек, которому предстоит сделать выбор [45, с. 324]. Иными словами, художественное осмысление истории начинается с выбора конкретных событий, которые затем становятся материалом для творчества. Причём, сам этот выбор не является произвольным, критерии отбора коренятся в современных автору реалиях, а сущность этого выбора формируется в процессе интерпретации, основанной на взаимодействии реального и вымышленного.

Не менее интересными для нашего исследования являются научные достижения М. М. Бахтина, который занимался изучением речевых жанров. Он выделил речевой жанр как относительно устойчивый тип высказываний, который объединен композиционным типом, тематическим содержанием и стилем. Сложные, или вторичные речевые жанры, по мнению М. М. Бахтина, возникают в условиях сложного и организованного культурного общения, преимущественно письменного, к которому относится и художественное [14, с. 250-252]. Жанры объединяют определённые функции и условия речевого общения, единицей которого служит определённое высказывание. Всякое высказывание индивидуально, и поэтому способно отразить индивидуальность автора

художественного произведения. В каждом высказывании человек охватывает речевой замысел, охватывающий границы и объём высказывания. Этот замысел определяет выбор предмета и его предметно-смысловую исчерпанность. Так, замысел сочетается с объективной предметно-смысловой стороной и ограничивает её, связывая с конкретной ситуацией в ходе коммуникативного акта со всеми индивидуальными обстоятельствами. Объективно, предмет неисчерпаем, но становясь темой высказывания он получает относительную завершенность в определенных условиях, при поставленных автором целях, при данном положении вопроса, то есть в пределах авторского замысла. Речевая воля автора определяет выбор определенного речевого жанра. Далее речевой замысел говорящего со всей субъективностью и индивидуальностью приспособляется к избранному жанру, развивается в определенной жанровой форме [14, с. 271-273]. Акцент на концепцию М. М. Бахтина позволяет нам рассматривать художественный образ истории, вступающий в диалог с исторической действительностью на уровне переосмысления, как основу высказываний, объединенных условиями функционирования, тематическим и смысловым содержанием, стилем. Отсюда, специфика конструирования образов исторической действительности в рамках художественного пространства представляет собой форму выражения авторской интерпретации истории во взаимодействии со способами репрезентации смысла, заложенного автором в описываемую историческую действительность.

Сама возможность говорить об образе исторической действительности в художественном произведении неизбежно отсылает нас к фундаментальному вопросу теории мимесиса, рассматривающей искусство как подражание реальности. С точки зрения этой теории автор, конструируя образ исторической действительности, так или иначе стремится к её подобию, даже если это подобие опосредовано его личной интерпретацией [44, с. 454].

Заметим, что теория мимесиса была подробно изучена А. Ф. Лосевым, Э. Ауэрбахом, В. А. Подорогой, О. Б. Дубовой. В частности, В. А. Подорога использует антропологический подход к теоретической интерпретации подражания реальности в литературе. Он отмечает миметические реакции читателя

на изменения преимущественно временного плана произведения, которое исследователь представил как основу для подражания реальности. Причем эта основа каждым писателем толкуется по-разному. В. А. Подорога в пояснении к теории времени выделил, в частности, вдруг-время как импульс реакции на поток образов, и миг-время как подлинное, истинное время, переживаемое бессознательно. К аспектам миг-времени исследователь относит физиологический, определяющий дискретность восприятия, временной, относящийся к оценке реального опыта текущего времени, мнезический, или «вспышка памяти», как знак вневременной длительности, и онтологический как неделимая единица временного процесса [57, с. 61-63].

Исследование О. Б. Дубовой посвящено изучению принципов миметизма в европейской культуре. В центре внимания исследователя находится эволюция европейской культуры в вопросе представлений о реальности как о природе, и о художнике как о творце, в основу творений которого заложены законы природы, включая развитие представлений о творческой индивидуальности, прослеживаемые сквозь призму переосмысления классических категорий мимесиса (воссоздание, подражание) и пойкисиса (создание нового). О. Б. Дубова отметила, что реальность в художественном творчестве преобразуется с целью приближения к истинному её значению. Отсюда, художественное осмысление реальности основано на предварительном её изучении, и любая форма замещения реального вымышленным следует логике, присущей реальному [31, с. 42].

Исследование Э. Ауэрбаха посвящено изучению воссоздания и истолкования действительности в западноевропейской литературе разных исторических эпох. Он отметил, что всякое литературно-художественное произведение ставит задачей воспроизведение и интерпретацию действительности мира, – природы, общества, человеческих характеров, отношений, складывающихся между людьми в определенную эпоху. Миметическая способность в концепции Э. Ауэрбаха представляется способностью художественного произведения воспроизводить реальность, и именно эту способность исследователь определил в качестве общего родового свойства искусства слова. Общую, воспроизводящую функцию

художественного искусства Э. Ауэрбах обозначает как реализм, а для отдельных описываемых им исторических этапов пользуется дробными терминами: «...в течение всего средневековья и в эпоху Возрождения существовал... реализм – в литературе и искусстве изображались самые обыденные явления действительности... и, как бы не отличался... средневековый реализм от современного, в самом принципе постижения действительности они сходятся» [цит. по: 12, с. 546].

Теория мимесиса была подробно изучена А. Ф. Лосевым [44, с. 454-471]. Рассматривая миметический процесс как процесс подражания он определил, что этот процесс основан на предмете подражания, изображаемом в художественном пространстве, который в бытийном отношении нейтрален. Отсюда, предмет подражания становится прообразом художественного изображения [44, с. 460]. Так, с точки зрения художественного осмысления исторической действительности, предметом художественного изображения становятся отдельные аспекты исторической реальности, которые сами по себе не несут никакой смысловой нагрузки. Следовательно, смысл исторической действительности – это не имманентное свойство самой реальности, а результат интерпретации, во многом определяемой субъективными факторами, такими как авторское видение, идеологические установки и культурный контекст.

Возвращаясь к исследованиям Ю. М. Лотмана, отметим, что в рамках художественного осмысления исторических реалий выбор событий для образного представления также не произволен [45, с. 324], а интерпретация этих событий основана на взаимодействии реального и воображаемого. Таким образом, миметический процесс становится ключевым элементом художественного осмысления исторической действительности, а способы ее репрезентации – инструментами подражания реальности.

Отсюда мы подходим к исследованиям В. Изера, который акцентировал внимание на том, что художественный текст представляет собой смесь реальности и вымысла и, как таковой, он обеспечивает взаимодействие между реальным и воображаемым. И, поскольку это взаимодействие порождает гораздо больше, чем

просто контраст между ними, исследователь предлагает отказаться от противопоставления вымысла и реальности и заменить эту двойственность триадой: реальность, вымысел и воображаемое [93, с. 1]. Художественное пространство пронизано широким спектром внетекстовых идентифицируемых элементов, включение которых в художественный текст не делает их фиктивными. Всякий раз, когда реальность переносится в художественное пространство, она становится знаком для чего-то другого. Таким образом, она становится более определённой. И это превращение неопределённого в определённое основано на самом акте вымысла, благодаря чему проявляется основное его качество – управляемость. Вымысел за счет интенции автора воспроизводит реальность в художественном пространстве как ссылку на реальность за его пределами, тем самым облакая её в форму воображаемого. Следовательно, внетекстовая реальность переходит в воображаемую, а воображаемое переходит в реальность [93, с. 3].

Так, реальное является бессубъектным, а воображаемое предполагает неограниченное количество субъектов, что делает эти категории сложными для оценки. Отличным представляется акт вымысла, анализ которого позволяет проследить особое отношение автора художественно-литературного произведения к исторической реальности, так как её внедрение в художественное пространство происходит за счёт реструктуризации в ходе акта вымысла и, соответственно, благодаря этому и характеризует самого автора как единственного субъекта этого процесса. Анализ смысловой нагрузки образов исторической действительности позволяет раскрыть авторскую систему ценностей и особенности его художественного творчества.

При этом, реализация авторской интерпретации реальности во взаимодействии со способами репрезентации её смысла обретает конкретные формы, лежащие в основе комплекса различных систем в границах художественного пространства, которые объединяются, варьируются от значений, сводятся до шаблонов организации художественного пространства, систем персонажей, мотивных и тематических линий. Причем вес событий, отобранных

писателем из исторической действительности, зачастую отличается от реального. Эти операции, в свою очередь, указывают на интенциональность художественного текста, который содержит внетекстовые реалии, отделяя их от первоначальных функций в результате акта вымысла [93, с. 6-7].

Конкретные результаты и способы воспроизведения реальности в искусстве тесно связаны с взглядами общества и художника на задачи литературного изображения, с господствующей сферой их интересов, представлениями об универсальных силах и закономерностях развития. Обусловленные всякий раз состоянием общества, особенностями культурной жизни и исторической ситуацией, эти взгляды в свою очередь обуславливают характер интерпретации, художественную концепцию действительности в литературе, определяют методы, приёмы и средства, избираемые писателем для конструирования образов действительности [12, с. 10].

При этом, сам факт отрыва внетекстовых реалий и их перекодировка в художественном пространстве не означает, что текст наделяет их единственно верным значением. Напротив, он открывает широкое поле для интерпретации. И, в связи с тем, что интерпретаций может быть множество – при анализе смысловой нагрузки исторических образов следует переключить внимание на их базовую основу [94, с. 5].

Особое значение для выявления специфики реализации исторических образов в рамках художественного пространства имеет литературоведческая концепция Р. Барта. Основу его исследования составляет изучение семиотического пространства художественных произведений, при этом, данный процесс сопровождается расширением границ понимания семиотики. Р. Барт придает коннотативный смысл семиотическому пространству литературного произведения. Так, смысл имеют не только знаки языка, но и различные материальные предметы, которые становятся «знаками-функциями». При этом, коннотативные знаковые системы зависимы от социокультурного контекста, то есть они лишь подразумеваются и потому могут быть либо актуализированы в сознании

воспринимающих, либо нет [13, с. 131]. Как отмечал Р. Барт, коннотативные смыслы диффузны и могут иметь несколько значений, и существуют в условиях реализации идеологического контекста, их породившего. Таким образом, его концепция подразумевает качественную переориентацию семиологии – переход от изучения знаковых систем, осознаваемых и сознательно используемых, к знаковым системам, которые как автором, так и читательской аудиторией не осознаются, но используются.

Стоит заметить, что образы исторической действительности в рамках художественного пространства функционируют как на уровне сознательного воспроизведения писателем исторических фактов, так и на уровне коннотативных ассоциаций, символов и мифов, отражающих не столько авторское, сколько коллективное представление о прошлом. Сознательный выбор автора и коннотации, укорененные в социокультурном контексте времени создания произведения, в комплексе формируют своего рода «общий знаменатель» восприятия истории, основанный на исторической памяти автора. Отсюда, анализ смысловой нагрузки образов исторической действительности в рамках художественного пространства позволяет выявить механизмы, которые транслируют историческую память автора как основу для осмысления им исторических событий в контексте художественного творчества.

Подводя итоги отметим, что проблема соотношения реальности и вымысла в научном дискурсе не сводится к жесткому противопоставлению. В частности, с позиций семиотики текст воспринимается как смыслопорождающая система для реальности. Дополнительное развитие эта логика получает в исследованиях исторической памяти, согласно которым историческая реальность реконструируется через нарративные схемы.

В связи с этим, опора на феномен исторической памяти позволяет углубить понимание взаимосвязи между реальностью и вымыслом, между художественным текстом и историческим контекстом, что и предопределяет в нашем исследовании

совмещение литературоведческих и исторических подходов к художественному произведению.

1.2. Историческая память как объект научного и художественного анализа

Отмечая тот факт, что художественность усложняет структуру текста, Ю. М. Лотман заметил, что сопровождающая художественное творчество семиотическая неоднородность придает художественному тексту новые функции, расширяющие его социально-коммуникативные свойства. В качестве одного из таких свойств исследователь выделил способность художественного текста аккумулировать и транслировать культурную память [46, с. 141]. При этом, художественно-литературные произведения, описывающие исторические события, явления или процессы, представляются одним из способов осмысления исторической действительности как для писателя, так и для читательской аудитории.

В этом контексте художественное пространство выступает инструментом актуализации воспоминаний об отдельных исторических процессах, основанных на впечатлениях писателя и способствующих формированию читательских представлений. При этом, в пространстве художественного текста ряд объективно реальных событий может быть отражен лишь в соответствии с той полнотой, которую может сохранить и воспроизвести по прошествии времени человеческая память [48, с. 154].

Иными словами, художественная практика осмысления исторической действительности тесно связана с коммеморативной деятельностью, в рамках которой конкретная культура транслирует свой образ в будущее и стремится интерпретировать информацию из прошлого сквозь призму реалий конкретной исторической эпохи. При этом, коммеморативная практика основана на двунаправленном коммуникационном процессе – прошлое тесно связано с

настоящим, настоящее с будущим [64, с. 5]. Этот факт позволяет проследить связь прошлого и настоящего в художественной практике осмысления исторической действительности: реалии эпохи влияют на писателя, писатель связан с читательской аудиторией, а читательская аудитория – с социокультурной обстановкой своего времени.

В представленном контексте исторический нарратив в художественных произведениях становится не столько актом воспроизведения исторической действительности, сколько динамичным ресурсом понимания специфики социокультурной обстановки времени создания произведения. Это связано с тем, что необходимость выделения и художественного осмысления ключевых исторических событий в жизни отдельного общества растет из стремления к самоидентификации [19, с. 21]. Отсюда, интерпретация истории как стратегия осмысления исторической действительности становится ключом к пониманию того, как культура использует историю для самоопределения и формирования коллективной идентичности.

Художественное произведение, в свою очередь, транслирует смысловую нагрузку отдельной интерпретации, предлагая читателю эмоциональную и ценностную перспективу, склоняя к формированию определенного взгляда на прошлое. При этом, сама интерпретация исторической действительности основана на авторском представлении времени, которое является когнитивной способностью и включает в себя восприятие длительности и последовательности событий, что, в свою очередь влияет на структуру исторического нарратива [57, с. 66].

Выстраивание линии исторического нарратива в художественном пространстве всегда сопровождается разделением прошлого времени на конкретные временные отрезки, которыми могут стать как привычные годы, так и отдельные эпохи, знаковые события или даже вымышленные временные рамки, созданные автором для усиления повествовательной или тематической цели. Представленные временные отрезки в художественном пространстве основаны на феномене, который В. А. Подорога обозначил термином «топоузел», или фрагмент

жизненного пути, приобретающий смысл исторического события: что-то началось, закончилось и получило собственное имя и символическую нагрузку в отведенный временной отрезок. Переход от одного узла к другому представляется как «пульсация», и в случае нарушения «ритма» и необходимости перехода в иное состояние возникает так называемый «посвятительский узел», связанный с переменной восприятия. Событие в «посвятительском узле» представлено всеохватывающим, исторический цикл при этом делится на «до» и «после» события-посвящения, выступающего как символ перерождения, разлома, трансформации или кризиса. Событие-посвящение может быть внезапным, как озарение, или медленным, представляя собой постепенное накопление признаков будущего изменения. Всё, что было до события-посвящения, как правило становится несущественным, теряет значение, изживается. При этом, когда отдельный исторический этап не просто завершается, а отменяется под давлением события-посвящения, всё, что было до него может быть признано неподлинным [57, с. 119-120]. Отсюда, художественная практика осмысления исторической действительности представляется как сознательное извлечение некоего фрагмента жизни общества из общего временного потока для его представления и измерения, а также для выявления и осмысления событий-посвящений измеряемого временного отрезка [57, с. 66].

С точки зрения семиотики выявление специфики интерпретации истории основано на реконструкции своеобразного «кода», используемого автором литературно-художественного произведения, описывающего исторические события или процессы. Это связано прежде всего с тем, что писатель в рамках художественного пространства фиксирует смысл тех исторических событий, значение которым придает тот самый «код» [45, с. 302]. При этом, огромный пласт реальности из осмысления исключается, что делает поле исторической действительности динамичным, а исторические процессы, осмысляемые писателем, представляются шифром, реконструкция которого становится отдельным фактом – результатом выбора события, имеющего значение [45, с. 304].

Далее заметим, что авторское представление времени в рамках интерпретации исторической реальности основано на памяти – реконструированного образа прошлого, подверженного влиянию эмоций, личного опыта и убеждений. Когда речь идёт об описании исторических явлений – память автора выделяет конкретные реалии из прошлого с определённой целью, что лежит в основе воспроизведения исторической действительности в художественном пространстве [57, с. 79-80].

Однако, будучи по своей сути безграничной и бесформенной, историческая действительность не может быть непосредственно перенесена в рамки художественного текста. Для её осмысленного воплощения в художественном пространстве необходим своего рода ориентир, референтное поле, позволяющее структурировать и конкретизировать прошлое. Именно этот ориентир и становится для писателя «кодом», который используется им в рамках художественного осмысления исторических реалий. Таким «кодом», в частности, и выступает историческая память автора, придающая направленность художественному воссозданию исторической реальности.

Причем, сам факт образного представления исторических реалий в рамках художественного пространства не означает, что художественный текст наделяет историческую реальность единственно верным значением. Напротив, он открывает широкое поле для интерпретаций. Так как интерпретаций может быть множество, при анализе смысловой нагрузки исторических образов целесообразно обратить внимание на базовую основу их конструирования [94, с. 5]. В данном случае – на историческую память писателя. Таким образом, мы приходим к пониманию того, что именно специфика реализации исторической памяти писателя является одним из ключевых факторов формирования художественного образа исторической действительности.

Основоположником исследований исторической памяти является М. Хальбвакс, который определил представленный феномен как ряд событий,

воспоминания о которых хранит общество. Исследователь различает два вида памяти – внутреннюю автобиографическую, и внешнюю историческую, которые тесно взаимосвязаны. Автобиографическая память связана с исторической, так как для отдельного индивидуума историческая память является инструментом рефлексии [84, с. 18]. Историческая память, в свою очередь, основана на сходствах. Рассматривая свое прошлое, общество, как субъект исторической памяти, осознаёт собственную тождественность во временном и пространственном измерении. Отдельный индивид при этом определяет свою принадлежность к той или иной общественной группе [84, с. 48]. Отсюда, мы можем подходить к явлению исторической памяти как к основе самоидентификации ее носителей.

По мнению Й. Рюзена концептуальной основой исторической памяти является «решающее событие», которое исследователь представил как поворотный момент развития человека или общества. Он отметил, что «решающие события» структурируют течение времени в сознании определяя идентичность субъекта, поскольку то, что было «до» отличается от того, что было «после». Именно это различие и демонстрирует процесс трансформации человека или общества [95, с. 170]. Отсюда опыт идентичности является процессом непрерывным – опыт меняет историческую память не из-за растущей временной дистанции от этих событий, а потому, что субъект меняет критерии их отбора и интерпретации [95, с. 171]. И если мы рассматриваем конкретное общество как субъект исторической памяти, концепция «решающего события» предполагает акцентуацию общественных явлений, определенных в зависимости от социокультурной обстановки [95, с. 172].

В контексте художественного осмысления исторической действительности отправной точкой для создания нарративов, в которых прошлое переосмысливается в соответствии с определенными ценностями и идеалами, становятся как правило события, обладающие преобразующим потенциалом. Отсюда мы наблюдаем некое сходство концепции «решающего события» Й. Рюзена с концепцией «посвятительского узла» В. А. Подороги. Интенциональная реакция художника на событие-посвящение определённого

фрагмента исторического времени лежит в основе создания исторического нарратива, смысловая наполненность которого тесно связана со всевозможным разнообразием реакций на «решающее событие», которые представляется возможным объединить в конкретные модели исторической памяти.

Так, Й. Рюзен выделил три модели исторической памяти. Первая модель названа исследователем «нулевая точка». В рамках представленной модели «решающее событие» воспринимается как отправная точка в жизни конкретного общества, будь то отдельная семья или целая нация. При этом, вокруг «решающего события» выстраиваются нарративы, объясняющие настоящее и конструирующие будущее, наполняя его ожиданиями, вытекающими из интерпретации исторической действительности. «Решающее событие» в модели «нулевой точки» выполняет символическую функцию открытия новой эпохи и достаточно часто увековечивается и монументализируется. Разрыв с тем, что было «до» события, становится максимальным, что требует новый фундамент, строительство которого часто носит идеологический характер. [95, с. 172]. При этом, в представленной модели исторической памяти наблюдается восстановление связи с более отдалённым прошлым, основанное на идее героизации и возрождения [95, с. 174].

В контексте художественного осмысления прошлого историческая память «нулевой точки» в качестве ориентира выступает основой для создания в художественном пространстве эпических образов исторической действительности, которые наполняются символическим значением победы нового над старым, преодоления трудностей, триумфа, перехода общества на качественно новый этап развития.

Вторая модель исторической памяти названа Й. Рюзеном «реконструкция непрерывности». «Решающее событие» в этой модели рассматривается как нечто, чем можно пренебречь для осознания идентичности общества. Часто это связано с тем, что «решающее событие» принимает форму травмирующего опыта, которое общество стремится забыть, минимизируя значение самого события [95, с. 173]. В образном представлении исторической памяти как «реконструкции

непрерывности» писатель фокусируется на идее сохранения единства перед лицом исторических потрясений, противопоставляя травмирующему опыту ценность культурной преемственности и народного единства.

Третью модель исторической памяти Й. Рюзен обозначил как «проработка памяти». Она связана с переосмыслением идентичности после «решающего события» [95, с. 174]. В этой модели «решающее событие» становится объектом тщательного анализа. В фокусе внимания, как правило, оказываются не столько положительные, сколько отрицательные, травматические последствия. «Проработка памяти» как ориентир для художественного осмысления предполагает отказ от героизации, идеализации, стремление к выстраиванию чётких причинно-следственных связей. В отдельных случаях травма, вызванная решающим событием, способствует формированию в художественном тексте образов фрагментарности или хаоса. Тем самым писатель намеренно отказывается от однозначных ответов, провоцируя читателя на самостоятельный поиск истины. В контексте «проработки памяти» художественные образы отражают состояние общества в эпоху исторических потрясений, позволяют передать чувство растерянности, которое испытывает человек при столкновении с трагическими историческими событиями, выражают кризис сознания, перелом эпох, множественность точек зрения.

Заметим, что модели исторической памяти Й. Рюзенем выделены на основе взаимодействия процессов запоминания и забвения. Причем, понятия «забвение» и «памятование», на которых построена концепция трёх моделей исторической памяти по мнению еще одного исследователя данного феномена А. Ассман тяготеет к порождению оппозиций «хорошо» и «плохо» [10, с. 12]. В рамках литературно-художественного пространства это выражается в смысловой нагрузке образов исторической действительности. Так, модель «нулевой точки» в качестве ориентира для осмысления прошлого способствует четкому определению положительных и отрицательных персонажей или событий. В модели «реконструкции непрерывности» может наблюдаться идеализация прошлого, в

описании которого игнорируются негативные аспекты истории. Модель «проработки памяти» фокусируется преимущественно на травматичном опыте.

Стоит отметить, что на практике в чистом виде рассмотренные выше модели исторической памяти в рамках художественного осмысления прошлого реализуются достаточно редко. Например, в романе, освещающем трагические исторические события в контексте проработки памяти, может присутствовать как элемент героизации, так и мотивы стремления к сохранению культурной преемственности. Тем не менее, общая тональность произведения задается интенциональной реакцией писателя на историческую действительность, ориентиром для которой является доминирующая модель исторической памяти.

Представленный ориентир, в свою очередь, становится основой перераспределения мемориальных акцентов в художественном творчестве. То, что забывалось, может стать смыслообразующим, так же, как и то, что считалось каноничным, может приобрести новые смыслы. Отсюда, процессы «забвения» и «памятования» в контексте художественного творчества порождают пространство переоценки и символического моделирования исторической реальности. В результате формируется идейно-наполненный, эмоционально-насыщенный образ исторической действительности, сохраняющий связь с историческими реалиями и обретающий новый смысл сквозь призму авторского восприятия – «новое прошлое».

Возвращаясь к феномену исторической памяти, отметим, что она формируется под воздействием трех факторов: носителя, среды и опоры. Носителем при этом являются передаваемые и воспроизводящиеся культурные объективации в виде символов, артефактов, медиаторов. Средой является социальная группа, определяющая идентичность с помощью носителей памяти, варьируя и оживляя их состав. Опорой представлены отдельные индивидуумы, осваивающие символы и творчески их использующие [9, с. 31]. Так, в качестве носителя исторической памяти может выступать художественный текст, который, в отличие от научного, представляет собой завершённый нарратив и

руководствуется логикой сюжета, а не исторического исследования. Художественные произведения стремятся сделать окончательные выводы об описываемых в них исторических событиях, побуждая читателя к собственным ассоциациям, наблюдениям и толкованиям [10, с. 507-508]. Опорой исторической памяти выступают как писатель, так и читатель, а актуализируется историческая информация при этом в определённой среде, которой становится социокультурная и политическая обстановка.

Иными словами, художественный текст в качестве носителя исторической памяти основан на специфике конструирования образов исторической действительности, в рамках которой писатель использует различные художественные средства для передачи своего видения прошлого, такие как метафоры, аллюзии, архетипы, мифологемы и пр. Эти элементы в совокупности создают особую художественную реальность, побуждающую читателя к определённому эмоциональному отклику, предопределённому как смысловой нагрузкой образа, так и современной для читательской аудитории социокультурной обстановкой. Так, использование устойчивых культурных кодов позволяет писателю создать эмоционально значимый и понятный для читателя образ «нового прошлого».

При этом, содержание исторической памяти определяется различным соотношением её уровней. Так, А. Ассман определяет индивидуальный, социальный, культурный и коллективный уровни исторической памяти [9, с. 32-33]. При этом, уровни исторической памяти выделяются в прямой зависимости от факторов её формирования.

Индивидуальный уровень исторической памяти определяется в случае, когда носитель исторической памяти одновременно является её опорой. Иными словами, когда отдельный индивидуум и является объектом воспроизведения исторической информации, будучи участником или свидетелем того или иного исторического события. Социальный уровень формируется в случае, если носителем исторической памяти является само общество как её опора, которой являются

современники исторического события. Культурный и коллективный уровень формируется в случае фиксации исторической информации на определенные материальные или текстовые носители, что, в свою очередь, порождает специфику её дополнительного смысла.

Опираясь на градацию, выделенную А. Ассман, заметим, что в контексте художественного осмысления исторической действительности писатель выступает как актер исторической памяти находясь на определенных её уровнях.

В случае описания писателем исторических событий, участником которых он непосредственно являлся, он транслирует собственные воспоминания. Так, индивидуальный уровень исторической памяти определяет смысл и содержание описываемого в границах жизни и впечатлений самого писателя. При этом, ключевым фактором, определяющим структуру и содержание художественного произведения, является, преимущественно, автобиографичность.

Описание исторических событий, участником которых писатель не являлся, но он был их свидетелем и испытывал на себе прямые последствия этих явлений выводит автора художественно-литературного произведения на уровень как индивидуальной, так и общественной исторической памяти в качестве очевидца. Смысловыми и содержательными границами в этом случае представляется опыт писателя во взаимодействии с социальным опытом.

Если же в произведении представлено описание событий, свидетелем которых писатель не являлся, но он жил в то же время, когда они произошли, испытывает на себе их последствия и имеет возможность получить историческую информацию от непосредственных участников или свидетелей события – автор является современником исторического явления и в контексте конструирования образов исторической действительности ограничен исключительно социальной памятью в рамках конкретного поколения.

Когда объект исторической памяти отделяется от живых носителей – участников, современников или очевидцев – он посредством фиксации переходит

на носитель материальный, которым выступает, в частности, археологические источники, научный или художественный текст.

Отсюда, писатель, описывая в художественном пространстве исторические события, свидетелем, очевидцем или участником которых он не является, получая информацию о них из других художественных произведений, эпистолярного материала, разнообразных документов, научных исследований, мемуаров, предметов быта и пр. Содержание и смысл исторической памяти автора, сформированной за счет материального носителя, определяется культурной и коллективной исторической памятью, границы которых обнаружить не представляется возможным из-за отсутствия конкретных временных границ существования общества как такового. Таким образом автор литературно-художественного произведения, описывающего исторические события, явления и процессы, является наследником исторической памяти, содержание и смысл которой определяется исключительно современной автору средой. Иными словами, само обращение писателя к «решающим событиям» прошлого формирует их смысл с точки зрения осмысления современных автору явлений или процессов.

Обозначенные ранее особенности формирования структуры и содержания художественного произведения, описывающего исторические события, наглядно демонстрируют динамическую природу исторической памяти, обусловленную социокультурными процессами. Как отмечает Я. Ассман, в структуре исторической памяти выделяются воспоминание, идентичность и культурная преемственность. Эти элементы, по мнению исследователя, образуют коллективную структуру, связывающую человека с современниками и формирующую связь между прошлым и настоящим. Таким образом, как нарративный, так и нормативный аспекты культуры, выделенные Я. Ассманом, находят свое отражение в художественном произведении, где личный опыт как писателя-участника «решающего события», так и писателя-наследника исторической информации дополняется общественными настроениями, формируя уникальную картину исторической эпохи [11, с. 15].

Подчеркивая динамичный характер исторической памяти, определяемый социокультурными изменениями, важно, вместе с тем, учитывать и статическую составляющую данного феномена. Наряду с динамикой непрерывного переосмысления, исторической памяти свойственна стабильность, обусловленная межпоколенной и межличностной передачей информации от одного носителя к другому. В случае, когда память о событиях перестает поддерживаться какой-либо общественной группой, которая в них участвовала или испытывала на себе их последствия, которая была бы их свидетелем или слышала живой рассказ о них от очевидцев, воспоминания о событиях сохраняются посредством накопления информации [84, с. 18]. И, в сопровождающем этот процесс явлении концентрации материала, историческая память играет роль социально-исторических «рамочек» вне зависимости от времени происхождения события. Причём, вышеуказанные «рамки» и само историческое событие тождественны по своей природе. Однако, событие является сущностью воспоминания, тогда как сама «рамка» состоит из воспоминаний, более устойчивых и заметных. И именно поэтому «рамка памяти» представляется инструментом анализа и индивидуальной, и коллективной составляющей исторической памяти одновременно, так как автобиографическая память неотделима от исторической, на которой она основана [85, с. 135].

Возвращаясь к исследованиям В. А. Подороги отметим, что концепция «рамочек памяти» сопоставима с концепцией «топоузла», отмеченного как временной отрезок (или отрезки), представленный (или представленные) в художественном пространстве [57, с. 119]. Так же, как «рамка памяти» формирует основу для восприятия прошлого и представляют собой временную границу для выявления «решающих событий», «топоузел» ограничивает временное пространство художественного произведения и способствует актуализации «событий-посвящений», которые подвергаются осмыслению в литературных произведениях. Причём, этот процесс может проявляться в самых разных формах: от критического анализа устоявшихся мифов и стереотипов до создания новых, более сложных и многогранных образов исторической эпохи.

В концепции М. Хальбвакса «рамка памяти» представляет собой некую социальную точку кристаллизации и дискретна по своей природе. Исследователь отметил это явление термином «ориентир» – воспоминания, которые интересуют все общество как социально-мемориальный каркас воспоминаний индивида. При этом, «рамка» воспринимается как внешняя обрамляющая форма индивидуальных воспоминаний – как пространство и время, служащие отправной точкой актов памяти индивида и создающие ощущение реальности [58, с. 325]. Так, при фиксации исторической информации формируется конкретная образная схема с определенным содержанием, основанная на дихотомии времени и пространства, создающей ощущение реальности. При этом, представление времени, являющееся абстрактным, реализуется совместно с наполнением образов исторической действительности конкретной идеей, которая абстрактной не является.

Таким образом, в момент фиксации информации об исторической действительности в рамках художественного пространства историческая память проявляется как конструкция, определяющая ориентир для образного представления исторических реалий. При этом, каждое индивидуальное воспоминание – это лишь точка зрения на воспоминание коллективное, основанное на «ориентирах», сформированных в социальной среде [92, с. 48]. Иными словами, «отправная точка», или «решающее событие», является инструментом, специфика использования которого зависит от специфики самого актора исторической памяти. В случае рассмотрения художественного произведения как материальной формы проявления исторической памяти автора, специфика ее реализации зависит от «ориентира» писателя, определяющего основу осмысления им прошлого, настоящего и будущего – или от авторской исторической концепции. Причем, историческая концепция писателя в художественном пространстве формируется за счёт эмоциональной насыщенности, смысл которой предопределен авторскими впечатлениями.

Как отметила В. Я. Малкина, в произведениях, в которых история становится способом организации художественной действительности, историческая память функционирует на уровне соотношения личного опыта автора с ходом истории.

Иными словами, важное значение в художественном осмыслении исторической реальности имеет как документальность, так и воображение [49, с. 114].

Обращаясь к возможности художественного пространства аккумулировать и формировать историческую память, мы отталкиваемся от идеи А. Ассман, которая выделяет нарратив как один из основных способов репрезентации исторической памяти ее субъектом. Именно это делает историческую информацию обозримой и удобной для восприятия. В случае с художественным произведением в основе нарратива лежит воображение автора, которое «оживляет» историю и генерирует ее идентификационный потенциал [10, с. 494].

Возвращаясь от описанной логики «рамки памяти» и нарративной организации исторической памяти к идее Ю. М. Лотмана о произвольности выбора событий для образного представления, который коренится в современных автору реалиях, отметим, что механизм трансляции исторической памяти в художественном произведении реализуется как система смыслообразующих знаков и символов. Особенно показательны это в произведениях, в которых история становится способом организации художественного пространства, где автор предлагает свою «рамку» прочтения эпохи с помощью художественных средств. Маркером значимости описываемых исторических событий при этом становится эмоциональная насыщенность, которая и придает им статус событий-посвящений, или «решающих событий». В свою очередь, логика отбора и акцентирования исторических событий лежит в основе формирования образа «нового прошлого».

Отсюда, переоценка исторических реалий, составляющих основу художественного пространства, обусловлено функцией исторической памяти как инструмента идентификации. Именно в этом поле напряжения между «тем, что было» и «тем, как это нужно помнить» и формируется «новое прошлое» как результат отбора, акцентирования и символической трансформации исторического материала.

Таким образом, обращение к феномену исторической памяти позволяет рассматривать художественный текст как самостоятельный способ производства и

выражения исторических смыслов через идейно-наполненный, эмоционально-насыщенный образ «нового прошлого».

1.3. Литературно-художественное комментирование истории: понятие и типология.

Как отмечалось ранее, литературно-художественные произведения являются одним из каналов циркулирования исторической памяти, с помощью которого укрепляются существующие представления о прошлом в рамках воспроизведения доминирующих исторических нарративов или же, наоборот, предлагаются альтернативные взгляды, способствующие переосмыслению прошлого. Так или иначе, художественные произведения, описывающие исторические события, явления или процессы, представляется одним из факторов формирования исторической памяти читателя за счет авторского обращения к трактовке роли исторических реалий в жизни общества или, иными словами, за счет транслирования писателем собственной памяти об исторической действительности.

Переход от анализа исторической памяти к анализу образов исторической действительности в художественном пространстве возможен через выявление механизмов трансформации мемориальных смыслов. Отсюда, представляется возможным проследить особенности функционирования исторической памяти, транслируемой самим писателем. Тем не менее, так как специфика реализации феномена исторической памяти тесно связана с восприятием времени, возникает проблема нестабильности объекта изучения.

Эта нестабильность обусловлена, прежде всего, проблемой временного представления, так как художественное пространство отражает сразу несколько временных пластов. В первую очередь, время излагаемого как реальное время в момент создания произведения – время автора, отражающее социокультурную и политическую обстановку, современную писателю. Также стоит отметить время

повествования, или псевдовремя – временной пласт, отраженный в самом художественном произведении, описывающем исторические события [35, с. 70-71]. Третий временной уровень – это время читателя, связанное с актуализацией смысла произведения на уровне одобрения, критической рефлексии или нейтральной реакции.

Как отметил Ю. М. Лотман, в создаваемых искусством художественных текстах на первый план выступает их способность генерировать новые сообщения, основанная на двуединстве их семиотической структуры [45, с. 2]. Иными словами, смысл художественного пространства конструируется с учетом опыта как писателя, так и читателя, за счет чего образуется динамическая система интерпретаций. Отсюда заметим, что процесс интерпретации зависит как от его предмета, так и от сопровождающего контекста, который, как уже отмечалось выше, изменчив. Следовательно, процесс интерпретации, зависящий, в первую очередь, от того, что интерпретируется и во что, подвергнут нестабильности, предопределённой непостоянством контекста, а его анализ позволяет проследить многообразие реакций.

Сложность разноплановости временных отношений и динамической интерпретации дополняется многовариантностью каналов передачи авторского взгляда на смысл исторической действительности. Писатель оформляет свои представления в художественные образы, подчёркивая те или иные их стороны с помощью других, вспомогательных образов, иной раз диаметрально противоположных, передает личный взгляд на реальность посредством оценочных суждений, через систему персонажей, их мотивы, через название произведения, эпиграф, или через описание повседневных аспектов жизни, таких как обычаи, традиции, быт, описание интерьеров и пр.

В связи с этим возникает необходимость разработки подхода, учитывающего указанную проблему, который позволяет рассматривать литературно-художественные произведения, описывающие исторические процессы, как специфический вид дискурса, отражающего историческую память писателя, для

чего необходимо сосредоточиться, в первую очередь, на времени автора и структуре художественного произведения. В частности, представляется важным учитывать контекст создания произведения, художественные приёмы и стратегии, используемые им для создания исторических образов.

Стоит начать с констатации того, что в рамках образного представления прошлого писатель создает особую поэтическую структуру, соединяющую исторические факты и художественный вымысел [49, с. 119]. Поскольку представленная структура основана на комплементарности реального и фикционального, она обеспечивает взаимодействие между исторической действительностью и воображением. Исторические образы, в свою очередь, также тесно связаны с логикой воображения, характерной для художественной практики [40, с. 232]. Заметим, что смысловая нагрузка исторических образов оказывает влияние и на воображение читательской аудитории [19, с. 59].

Таким образом, читатель воспринимает историческую информацию как на когнитивном, так и на эмоциональном уровне, благодаря чему формируются конкретные оценки исторической действительности, симпатия или антипатия по отношению к персонажам или идеям. Бинарная оппозиция «хорошо» и «плохо», которая возникает при этом по отношению к образам исторической действительности, сближает воплощение исторических реалий в художественном пространстве и историческую память автора, транслирующую определенную ценностную систему. Возвращаясь к исследованиям Ю. М. Лотмана заметим, что художественный текст сохраняет и передает информацию, наполняя ее новыми смыслами за счет своеобразного шифра, который реализуется в рамках художественных приемов и средств, используемых автором для конструирования образа исторической действительности [46, с. 41].

В момент описания исторических событий писатель выводит из исторической реальности конкретные аспекты и включает их в художественный текст, благодаря чему их структура и семантика выводятся на уровень воображения и трансформируется в зависимости от интенции автора, ориентированной на

историческую память. При этом, реальность не самоочевидна, так же, как и сам текст, она представляет собой систему знаков, нуждающихся в интерпретации [46, с. 131].

Так, подход к анализу интерпретации истории как к стратегии осмысления реальности в контексте реализации исторической памяти позволяет выделить объект изучения, в данном случае представляющийся системой или комплексом систем, выделенных автором из объективной реальности для более подробного и обстоятельного художественного рассмотрения. Причем, в литературно-художественном тексте эти системы укрупняются, концентрируются и обретают конкретную форму [39, с. 20]. Представленная форма, в свою очередь, выступает знаковой системой, объединяющей высказывания, формирующие смысловую нагрузку образа исторической действительности, объединённые тематическим содержанием и функциями. И, так как предмет осмысления исторической действительности неисчерпаем, в качестве темы высказывания он обретает завершенность в пределах авторского взгляда [14, с. 272].

Отсюда, реализация авторской интерпретации истории во взаимодействии со способом репрезентации её смысла обретает форму, выступающую как структурный элемент художественного текста и объединяющую разнообразные художественные приёмы и средства, используемые писателем в контексте художественного осмысления исторической действительности.

Выделенная выше форма реализуется как художественная практика воспоминания об историческом событии и параллельного объяснения его сути сквозь призму эстетики с определённой эмоциональной нагрузкой, которую стоит обозначить как процесс литературно-художественного комментирования истории. В этом легко убедиться при определении семантики слов «комментарий» и «художественность».

Так, художественность – это сложное сочетание качеств, определяющих принадлежность творчества к области искусства [43, с. 489]. В литературоведении термин «художественность» достаточно часто выступает синонимом термина

«эстетика», так как художественный опыт основан на основе выработки чувственного отношения к миру.

С точки зрения поэтики комментариев – это акт прояснения смысла текста [59, с. 78]. Комментарий с точки зрения обществоведческих наук – это разновидность аналитического материала, разъясняющего смысл актуального события сквозь призму авторской оценки [17, с. 610]. Как мы видим, различные точки зрения на обозначение жанра комментария объединяет наличие основы для осмысления – текста или события, которая становится объектом объяснения и оценки. Причем целью толкования является определение смысла определённого явления субъектом комментирования в процессе коммуникации, без которого комментарий существовать не может.

В случае с выявлением смысла исторической действительности на основе формирования к ней чувственного отношения в литературно-художественном пространстве, художественный текст является основой коммуникации между писателем и читателем. Обращаясь к латинскому обозначению жанра – *commentarius* – стоит заметить, что оно происходит от слова «*commento*», означающего объяснение, и связано с двумя корнями: «*comm*» – связь, «*mentis*» – мысленно.

При этом объектом литературно-художественного комментирования является историческая действительность, переносимая в художественное пространство в результате акта вымысла. Перенос писателем исторического события в художественное пространство означает его подчинение структурной организации художественного текста. Обеспечиваемое этим структурное единство неизбежно переносится на план содержания, а организация исторического материала во временных и причинно-следственных координатах выводит на первый план принципы нарративной организации, связность которой обеспечивается повторяемостью элементов [45, с. 307-309].

В контексте осмысления феномена литературно-художественного комментирования истории таким повторяемым элементом выступает смысловая

нагрузка образа исторической действительности, выполняющая функцию нарративного стержня и обеспечивающая структурную связность текста. Заметим, что основополагающим ориентиром, задающим ракурс интерпретации и распределяющим мемориальные акценты литературно-художественного комментирования, является историческая память, кристаллизирующая основной художественный тезис и выражающая отношение писателя к описываемой исторической реальности. Продуктом же целенаправленного художественного моделирования исторической реальности, подразумевающего отбор и художественную трансформацию исторического материала, является образ «нового прошлого».

Отсюда, литературно-художественное комментирование представляется нам инструментом трансляции исторической памяти автора, специфика которой предопределена спецификой реализации самой исторической памяти. Иными словами, специфические функции и стратегии литературно-художественного комментирования истории предопределены интенциональной реакцией художника на «решающее событие», лежащее в основе исторического нарратива.

Этот факт позволяет нам определить типологию литературно-художественного комментирования истории, концептуальной основой которой являются три модели исторической памяти – «нулевая точка», «проработка памяти» и «реконструкция непрерывности».

Указанные модели задают основания для дифференциации функциональных типов литературно-художественного комментирования, каждый из которых отражает специфический способ взаимодействия автора с историческим материалом.

В частности, литературно-художественное комментирование истории в модели «нулевая точка», фиксирующее момент радикального разрыва с прежней системой ценностей, выполняет функцию утверждения начала новой исторической эпохи как ценностно нагруженный перелом. «Решающее событие» часто трактуется как начало движения общества к новому, качественно лучшему

состоянию. К художественным стратегиям данного типа литературно-художественного комментирования истории относятся, в частности, героизация фигур реформаторов, которые наделяются чертами людей, способных преодолеть инерцию традиции. Противопоставление старого и нового проявляется в системе образов, в языке, в предметном мире. В сценах, связанных с «решающим событием», ритм повествования зачастую становится более динамичным. В сюжет включаются символические сцены, знаменующие разрыв – переезд, разрушение, изменения облика героев. Наблюдаются смысловые повторы, закрепляющие семантику повторения – образы дороги, рассвета. В результате формируется образ «нового прошлого» как эпического, героического проекта.

Литературно-художественное комментирование в модели «проработка памяти» направлено на сознательное осмысление исторической травмы через демонстрацию сложности и противоречивости исторического опыта. Среди художественных стратегий может наблюдаться множественность точек зрения, фрагментарность, монтажная композиция. При этом акцент повествования часто смещен на переживания «маленького человека», оказавшегося в эпицентре исторических катаклизмов и рассуждающего о сложности восприятия, о своей жизни. Такой подход характерен для литературных произведений о войнах, революциях, в которых возникает неоднозначный образ «нового прошлого», побуждающий читателя к рефлексии.

Литературно-художественное комментирование в модели «реконструкция непрерывности» делает акцент на преемственности как на ценностном конструировании. Прошлое осмысляется как линия развития, связывающая поколения и апеллирующая к традиции. Среди художественных стратегий стоит выделить повторяющиеся мотивы – дорога, дом, семейный очаг; образы, подчеркивающие устойчивость традиционных ценностей – единство, семья, Отечество. Часто наблюдаются кольцевая композиция, циклические структуры, описания национальных праздников, обрядов, сезонных работ. Возникает образ «нового прошлого», в котором весь, в том числе и травматичный, исторический опыт представлен как часть единого пути.

Сопоставление данных типов литературно-художественного комментирования истории позволяет рассмотреть специфику конструирования «нового прошлого» как системы ценностных и смысловых выборов, определяемых интенцией автора и запросом эпохи.

В реальной художественной практике типологические модели литературно-художественного комментирования истории вступают в сложное взаимодействие: они могут накладываться друг на друга, вступать в конфликт, сменять друг друга по ходу развития сюжета или реализовываться в параллельных повествовательных линиях. Многоуровневость работы с исторической памятью в художественном произведении проявляется в том, что разные типы литературно-художественного комментирования могут быть распределены по разным повествовательным пластам: например, на уровне сюжета доминирует «нулевая точка», на уровне контекста – «реконструкция непрерывности», а на уровне авторских комментариев – «проработка памяти».

В связи с этим, рассмотренные типы литературно-художественного комментирования продуктивно анализировать не как взаимоисключающие стратегии, а как элементы единой смысловой системы. При этом в конкретном произведении, как правило, доминирует один из типов, который задает магистральную логику осмысления исторического события и формирует основной ценностный вектор нарратива. Остальные типы при этом не исчезают. Они либо оттеняют доминирующую стратегию, либо проблематизируют её, усложняя трактовку прошлого.

К примеру, доминирование типа «нулевая точка» придает повествованию телеологичность и героический пафос. Сюжет выстраивается как движение от «темного» прошлого к «светлому» будущему, а ключевые фигуры наделяются чертами людей эпохи. При этом вкрапления типа «проработка памяти», например, через внутренние монологи, способны дестабилизировать однозначность такой картины, обнажая травматическую изнанку перелома. В свою очередь, элементы

типа «реконструкция непрерывности», в частности, через бытовые детали, могут смягчать радикальность разрыва, показывая, что новое основано на традиции.

Так, соотношение доминирующего и сопутствующих типов литературно-художественного комментирования становится важным аналитическим параметром, который позволяет выявить глубинные механизмы конструирования образа «нового прошлого» в художественном тексте.

Такое многослойное и комплексное взаимодействие различных типов литературно-художественного комментирования истории, в конечном итоге, обусловлено рядом определяющих факторов. Эти факторы формируют авторский взгляд на историю, влияют на выбор способов репрезентации и определяют те акценты, которые расставляются в художественном тексте. Переходя к рассмотрению этих факторов, следует учитывать, что они могут быть как внутренними, связанными с творческими методами писателя, так и внешними, обусловленными временем создания произведения.

Внутренние факторы связаны с эстетическими аспектами художественного творчества. Так, отражение отношения писателя к историческому наследию проявляется, прежде всего, в литературной традиции, создающей смысловое пространство художественного произведения. Влияние предшествующих авторов и течений лежит в основе определённого рода заимствований стилистических приемов, тем или структурных элементов, которые находят свою реализацию в определённом художественном произведении. Также литературная традиция наполняет текст определенными символами, которым в рамках художественного пространства придается новое значение, актуальное для конкретного времени.

Своего рода «рамкой» для реализации литературно-художественного комментирования истории является жанровая принадлежность произведения, влияющая на восприятие исторического нарратива читательской аудиторией. Характерные для различных жанров формы влияют на композиционную структуру исторических сюжетов, передачу основных идей и характеристику исторических персонажей.

К основам реализации литературно-художественного комментирования истории в художественном произведении мы также относим повествовательные техники, которые влияют на восприятие исторических событий и персонажей читательской аудиторией. К подобным повествовательным техникам относятся, в частности, повторяющиеся мотивы в художественных произведениях, подчёркивающие их основную идею, передача исторической информации от нескольких третьих лиц для акцентирования внимания читателя на различных точках зрения и пр.

Внешние факторы формирования литературно-художественного комментирования истории напрямую связаны с личностью писателя и его мировоззренческими установками.

Прежде всего, к таким условиям относятся впечатления, знания и переживания автора литературного произведения, которые лежат в основе формирования уникального авторского взгляда на описываемые им исторические события. Личный контекст, в котором находится писатель, является одним из важнейших компонентов формирования его чувства времени и места. К примеру, личный опыт участия писателя в войне способствует, прежде всего, формированию в рамках художественного осмысления военного конфликта убедительного пространства повседневности за счёт достаточно детализированного описания фронтового быта. Таким образом, опыт автора, его проживание исторических событий, напрямую влияет на то, какой тип литературно-художественного комментирования представляется доминирующим и какие смысловые акценты он расставляет.

При этом, функционирование исторического нарратива в художественном пространстве может быть основано на различных способах получения автором информации об исторических событиях, явлениях или процессах, которые также являются одним из важнейших условий реализации литературно-художественного комментирования истории. Писатель может не быть участником описываемого события, но он может быть его свидетелем или современником. К примеру, будучи

современником военного конфликта писатель может транслировать свой взгляд на это событие за счет ироничных или идеализированных образов в контексте повседневной жизни мирного населения. Причём, в этом случае он осмысливает не столько личный опыт, сколько опыт всего общества, получая историческую информацию в процессе общения с людьми, испытавшими на себе последствия войны.

В случае художественного осмысления исторических реалий, участником, свидетелем или современником которых писатель не является, информацию об исторических событиях писатель получает из различных источников. Для создания аутентичной картины прошлого писатель может изучать фольклор, легенды, проводить серьёзные исследовательские работы, основанные на обширном комплексе архивных данных, включать в художественный текст фрагменты исторических документов. Эта работа, в целом, способствует созданию образов с опорой на культурные и исторические реалии и определяет специфику литературно-художественного комментирования истории.

Отсюда, мы возвращаемся к концепции уровней исторической памяти А. Ассман [9, с. 32-33], согласно которой содержание исторической памяти определяется источником исторической информации. Иными словами, писатель, описывает исторические события опираясь на воспоминания об этих событиях, полученные из различных источников.

Подводя итоги отметим, что, литературно-художественное комментирование истории – это художественная практика воспоминания об историческом событии и параллельного объяснения его сути сквозь призму эстетики с определенной эмоциональной нагрузкой, лежащая в основе конструирования образа «нового прошлого». Типологизация представленного феномена в контексте функционирования различных моделей исторической памяти, таких как «проработка памяти», «реконструкция непрерывности» и «нулевая точка», позволяет выявить закономерности конструирования смысловой нагрузки описываемых писателем исторических событий, а также способы трансляции

авторских представлений о прошлом, что, в совокупности, позволит в новом ключе проследить творческую уникальность отдельного автора.

1.4. Изучение специфики интерпретации и репрезентации истории в творчестве А. Н. Толстого в отечественном литературоведении

Анализ исследований жизни и творческого пути А. Н. Толстого в отечественной литературоведческой традиции позволяет выделить два отчётливых периода. Первый, советский, сформировался под влиянием доминирующей идеологии и методологии, а второй, современный, характеризуется переосмыслением наследия писателя в новых социокультурных условиях с использованием разнообразных исследовательских подходов.

Каждый из этих этапов имеет свои отличительные черты, приоритеты и особенности интерпретации произведений А. Н. Толстого. Понимание этих различий необходимо для целостного и объективного восприятия научного наследия, посвящённого писателю. В дальнейшем, мы рассмотрим ключевые особенности и направления исследований в рамках каждого из выделенных этапов, чтобы выявить наиболее значимые работы, основные тенденции и дискуссионные вопросы, определяющие специфику изучения А. Н. Толстого в отечественном литературоведении. При этом особое внимание будет уделено эволюции восприятия творчества писателя, трансформации оценок его политической позиции и её отражения в произведениях, а также изменениям в методологии литературоведческого анализа – от соцреалистического подхода к более широкому спектру методов и взглядов.

Динамику отношения к фигуре писателя в научной среде представляется возможным проследить с работы И. И. Векслера «Алексей Толстой (жизненный и творческий путь)» [24], изданной еще при жизни писателя в 1944 году и посвященной рассмотрению творчества А. Н. Толстого в исторической перспективе с точки зрения истории литературы. В диссертационном исследовании И. И. Векслера представлено комплексное рассмотрение жизненного пути

А. Н. Толстого. Проводя глубокий анализ основных тем и мотивов, пронизывающих произведения писателя, исследователь выделяет ключевые этапы его творческой эволюции и определяет А. Н. Толстого как «самого яркого, самого крупного художника двух эпох, представляющего традиции как соцреализма, так и русской классической литературы» [цит. по: 24, с. 477].

Заданная парадигма восприятия творческого наследия А. Н. Толстого как воплощения преемственных связей русского критического реализма и советской соцреалистической литературы прослеживается также в работах В. Р. Щербины [90; 91]. Вопросы освоения А. Н. Толстым традиций устно-поэтической национальной культуры получили освещение в работе В. Г. Аникина [7].

Одной из первых работ, посвященных комплексному анализу специфики творческой практики А. Н. Толстого, является обстоятельное изучение А. В. Алпатова романа «Пётр Первый» и его творческой истории, в котором исследователь выделил широту проблематики произведения и характерное для А. Н. Толстого восприятие исторической действительности сквозь призму социального развития. А. В. Алпатов заметил, что каждый эпизод романа включён в общую линию раскрытия А. Н. Толстым смысла описываемой исторической эпохи и выявления им закономерностей исторического развития [6, с. 4-5]. Исследователь также отметил особый подход писателя к использованию исторических источников в рамках конструирования художественного пространства романа. В работе над «Петром Первым» документально-исторические данные А. Н. Толстой подает в особой творческой переработке, позволяющей документальному в художественном тексте оставаться незамеченным [5, с. 132]. Помимо подробного исследования романа «Пётр Первый», А. Н. Алпатов выявил историчность мышления А. Н. Толстого в произведениях на современные автору сюжеты, способность писателя актуализировать исторически значимое в осмыслении отдельных событий в определённых причинно-следственных связях [5, с. 7].

Первым опытом создания научной биографии А. Н. Толстого является работа Ю. А. Крестинского, в которой исследователь, опираясь на документальный

материал, рассматривает жизненный путь писателя в единстве с его творческим становлением и активной общественной деятельностью [41].

Заметим, что в советском литературоведении биография А. Н. Толстого подаётся как пример трансформации интеллигента в народного писателя. Основное внимание уделяется произведениям, в которых отражается принятие А. Н. Толстым идеологии советской власти, его патриотические чувства и приверженность коммунистическим идеалам. Его творчество оценивалось в соответствии с принципами социалистического реализма. Представленные принципы транслируются в биографиях писателя под авторством В. А. Западова [36], В. В. Петелина [55], С. Г. Боровикова [18], А. П. Налдеева [50].

Примечательными нам представляются работы М. Б. Чарного, в которой освещена трансформация идейно-эстетических взглядов писателя [86], и А. М. Крюковой, рассмотревшей А. Н. Толстого как автора, в чьем творчестве значительное место занимает московская тематика [42], которые заложили фокус внимания к отдельным аспектам жизни и творчества писателя. Целостному рассмотрению рассказов А. Н. Толстого 1920-х гг. с целью всестороннего анализа поэтических аспектов во взаимосвязи с идейно-художественной эволюцией писателя посвящена работа В. Н. Быстрова [21].

В 1985 году в связи со столетним юбилеем А. Н. Толстого Институтом мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР был подготовлен коллективный труд, расширивший научное понимание творческой и литературной жизни писателя и представивший ранее неизвестные материалы. Проблемно-тематическое направление этого труда представлено исследованием неповторимого художественного облика А. Н. Толстого, изучением общественно-политического, социального и исторического контекста идейно-творческой эволюции писателя. В частности, интересным в рамках представленного исследования представляется исследование Н. Н. Воробьёвой историзма художественного мышления А. Н. Толстого, в рамках которого выявлено стремление писателя к воссозданию исторических эпох с максимальной социально-исторической точностью и детализацией. Автор подчёркивает, что А. Н. Толстой в

своих произведениях, описывающих историческую действительность, стремился глубоко проникнуть в суть изображаемой эпохи, показать её во всей сложности и противоречивости сквозь призму социальных отношений [27].

Начиная с 2000-х годов, в российском литературоведении наблюдается значительный рост интереса к изучению жизни и творчества А. Н. Толстого. Это ознаменовало новый этап в осмыслении его наследия и стимулировало появление новых исследований, посвящённых различным аспектам его жизни и творчества. Отечественные литературоведы стали активно пересматривать устоявшиеся подходы и интерпретации, открывая новые грани в творческом наследии писателя и его роли в истории русской литературы.

Отдельно отметим исследования разных аспектов жизни и творчества А. Н. Толстого В. М. Сахаровой [63], Ван Д. [22], В. В. Чекушина [87], В. А. Головки [29].

Стоит также обратить внимание на монографию Г. Н. Воронцовой, которая представляет собой масштабное исследование истории создания романа А. Н. Толстого «Хождение по мукам», помещённого в широкий контекст биографии писателя. Помимо подробного анализа творческой истории романа, автор обращается к сложным текстологическим проблемам, связанным с его различными редакциями. Широкая источниковая база, включающая эпистолярное наследие Толстого, его дневниковые записи, тексты художественных и публицистических произведений, генетически связанных с романом, а также ранее не опубликованные архивные материалы, позволяет Г. Н. Воронцовой проследить эволюцию замысла романа, выявить особенности его эмигрантской версии и проанализировать ключевые концепции трилогии [28].

Тенденция к переосмыслению творческого наследия писателей XX столетия, характерная для отечественного литературоведения начала XXI века, стала плодотворной почвой для формирования принципиально новых взглядов на личность и творчество А. Н. Толстого. Устоявшиеся оценки его произведений подвергаются критическому пересмотру, что, безусловно, послужило

катализатором для формирования новых перспектив в изучении фигуры писателя, позволяя оценить его вклад в русскую литературу более полно и объективно.

Представленная тенденция наблюдается, прежде всего, в научно-популярной биографии А. Н. Толстого, изданной А. Н. Варламовым. Основываясь на обширном комплексе источников, включающем архивные документы, личную переписку писателя, критические работы о его творчестве, публицистический и художественный материал, А. Н. Варламов предпринимает попытку проникнуть в мотивы отдельных поступков А. Н. Толстого и проанализировать эволюцию его порой противоречивых взглядов [23].

Особого внимания заслуживает фундаментальная монография «Дёготь или мёд. Алексей Н. Толстой как неизвестный писатель. 1917-1923», изданная внучкой писателя, Е. Д. Толстой. В этой работе исследователь ставит в центр внимания противоречивость оценок личности и творчества А. Н. Толстого. Е. Д. Толстая убедительно демонстрирует, как именно эти внутренние и внешние противоречия, свойственные как самому писателю, так и его восприятию обществом, формировали уникальный, узнаваемый стиль и особое мировоззрение автора [65]. Продолжая тему изучения раннего периода творческой биографии А. Н. Толстого, Е. Д. Толстая издает ещё одну значимую монографию «Ключи счастья. Алексей Толстой и литературный Петербург», посвящённую детальному рассмотрению сложного и многогранного взаимодействия писателя с литературной средой Петербурга начала XX века. Автор тщательно исследует, как атмосфера столичной жизни, насыщенная интеллектуальными дискуссиями и творческими поисками, а также активное участие в различных литературных кругах, оказали существенное влияние на становление А. Н. Толстого как писателя, определив многие ключевые темы и мотивы его будущих произведений [66]. Обе работы Е. Д. Толстой, опирающиеся на обширный и ранее недоступный корпус материалов, не только проливают свет на малоизученные аспекты творческой эволюции писателя, но и вводят в научный оборот значительное количество новых биографических фактов, относящихся к дореволюционному периоду его жизни, тем самым существенно расширяя и углубляя понимание личности и творчества А. Н. Толстого.

Стоит обратить внимание на одну из последних биографий А. Н. Толстого под авторством Е. Н. Никитина. В этой работе исследователь предпринимает углубленный анализ отдельных этапов жизненного и творческого пути писателя, опираясь на фрагменты его личной переписки и дневниковые записи как самого А.Н. Толстого, так и членов его семьи и литературного окружения. В качестве материала для анализа автором также использованы публицистические работы и художественные произведения писателя. Е. Н. Никитин, подчеркивая существующую противоречивость в оценках личности и творчества А. Н. Толстого, акцентирует внимание на том, что значение писателя для отечественной культуры определяется высоким художественным уровнем его произведений, которые по-прежнему находят живой отклик у современного читателя и не теряют своей актуальности [51].

С процессом переосмысления писательской иерархии связана неоднозначность и эмоциональная окрашенность оценок фигуры писателя и в научном дискурсе. Проследить динамику меняющегося отношения к писателю в научной среде, зафиксировать эволюцию исследовательских подходов и трактовок, представляется возможным на примере серийных сборников научных работ «Алексей Толстой: Диалоги со временем», которые выпустил Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, представляющий собой ценный ресурс для изучения истории восприятия А. Н. Толстого и понимания того, как меняются акценты в оценке его творческого наследия под влиянием времени и новых исследовательских перспектив.

Представленные сборники научных трудов объединяют исследования, охватывающие широкий спектр вопросов, связанных с жизнью и творчеством А. Н. Толстого. Он включает в себя работы, посвящённые анализу биографических фактов и поэтических особенностей творчества писателя, глубокому изучению истории создания отдельных произведений, текстологическим интерпретациям, позволяющим выявить новые смысловые нюансы и авторские интенции. Кроме того, в сборнике представлены исследования, раскрывающие опыт научного комментирования произведений А. Н. Толстого, а также обзор

источниковедческой базы, необходимой для проведения полноценного и всестороннего изучения его наследия.

В частности, интересными в контексте исследования специфики конструирования образов исторической действительности в художественном пространстве произведений А. Н. Толстого представляются опубликованные в указанных сборниках работы А. С. Акимовой [1; 2; 3; 4], Л. И. Щелоковой [89], С. А. Голубкова [30], Б. С. Илизарова [37], Г. С. Жарникова [33], Д. Д. Николаева [52], А. В. Богатырева [16], В. В. Аристова [8], Е. А. Беликовой [15].

Следует отметить, что в отечественном литературоведении наблюдается устойчивая тенденция к изучению особенностей фиксации, конструирования и художественного осмысления исторической действительности в творчестве А. Н. Толстого. На наш взгляд, этот интерес обусловлен сложностью и многогранностью исторической тематики в художественных произведениях писателя, а также с его уникальным подходом к интерпретации прошлого. Творчество А. Н. Толстого предоставляет собой ценный материал для выявления специфики отражения исторических процессов в русской литературе. В частности, исследователи уделяют особое внимание анализу авторской интерпретации исторических событий и способов создания исторического колорита в образной системе художественных произведений А. Н. Толстого.

В этом контексте заметным явлением стала работа Н. Ю. Петровской, в которой предпринята попытка проследить эволюцию концепции личности и истории в произведениях писателя, а также определить её художественную природу. Н. Ю. Петровская, в частности, подчеркивает, что зерна исторического видения Толстого, проявившегося в зрелых работах, были заложены уже в его раннем творчестве [56]. Её исследование позволяет глубже понять, как формировалось мировоззрение писателя и как его личный опыт и ранние художественные поиски повлияли на его исторические романы и другие произведения.

Обращает на себя внимание работа Е. П. Лыновой, в центре внимания которой находится исследование государственности как ключевого элемента российской

национальной идентичности, нашедшего отражение в поэтике исторических произведений А. Н. Толстого. Анализ проводится сквозь призму духовно-нравственных основ жизни, что позволяет увидеть глубинные связи между историей, культурой и ценностными ориентирами. Исследователь подчёркивает, что образ России, возникающий в исторических романах и рассказах А. Н. Толстого, является не просто фоном для развития событий, но и служит фундаментом для создания художественной картины прошлого. Именно этот образ, по мнению Е. П. Лыновой, определяет идейно-творческие поиски автора, направляя его к осмыслению судьбы Российского государства и его места в национальной истории [47]. Данный взгляд позволяет глубже проникнуть в понимание авторской концепции исторической действительности и её отражения в художественном мире произведений А. Н. Толстого.

Работа А. В. Фёдоровой сосредоточена на изучении персонажно-топологических аспектов разработки образа Российского государства в раннем творчестве А. Н. Толстого, выявлению и анализу состава и смысловой нагрузки образов пространства и типов персонажей, представленных в произведениях писателя 1910-х гг. в их функциональной взаимосвязи и роли в формировании общего художественного замысла. Исследователь обратила внимание на то, что в художественных текстах представление о национально акцентированных элементах мировосприятия тесно переплетается с образами пространства и человека. На основе этого наблюдения, А. В. Федорова обозначает важную проблему идейно-эстетической квалификации раннего этапа творчества А. Н. Толстого, отмечая, что в этот период ярко проявился интерес писателя к «русской идее», находящей свое выражение в его произведениях [84].

Примечательной представляется работа Ю. Н. Емельянова, в которой предпринята попытка рассмотрения и анализа творчества А. Н. Толстого в контексте исторической науки [32]. Заметим, что междисциплинарный подход открывает новые возможности для понимания глубины и многогранности таланта А. Н. Толстого, что демонстрирует плодотворность интеграции литературоведческого и исторического анализа.

Проведённый обзор определяет многогранность подходов к изучению творчества А.Н. Толстого. Однако, наряду с рассмотренными аспектами, нам представляется важным углубиться в изучение специфики конструирования образов истории и осмысления исторической действительности в художественном пространстве произведений писателя с точки зрения реализации феномена литературно-художественного комментирования истории и конструирования образа «нового прошлого».

В этом контексте актуализация А. Н. Толстым в художественном пространстве произведений, описывающих исторические события, явления или процессы, воспоминаний о значимых страницах русской истории позволяет рассматривать их как средство аккумуляции и трансляции исторической памяти автора. Опора на феномен исторической памяти писателя представляется нам ключом к определению литературно-художественного комментирования истории как к способу производства и выражения исторических смыслов через идейно-наполненный, эмоционально-насыщенный образ «нового прошлого».

Таким образом, подход к изучению творчества А. Н. Толстого сквозь призму реализации феномена литературно-художественного комментирования истории позволяет увидеть многослойность его произведений, в которых историческая реальность тесно переплетается с художественным вымыслом и культурным контекстом, что также позволит в новом ключе проследить творческую уникальность А. Н. Толстого.

Выводы к Главе I

Теоретическая основа представленного исследования определяется спецификой объекта изучения. В центре нашего внимания находятся художественные средства и приемы, используемые А. Н. Толстым в рамках образного представления исторических событий, процессов и явлений. Творчество А. Н. Толстого представляется ярким примером интерпретации исторической реальности через систему образов, символов, метафор, аллюзий, мифологем. В

связи с этим, для понимания специфики художественного осмысления исторических событий в творчестве А. Н. Толстого особую важность приобретает вопрос о диалектической взаимосвязи вымысла и реальности, что позволяет выявить закономерность формирования образов исторической действительности в художественной литературе.

Взаимообусловленность реальности и вымысла лежит в основе смыслообразующей системы художественного пространства, при анализе которой целесообразно обратить внимание на механизм её конструирования.

В частности, в произведениях, описывающих исторические события, явления или процессы, конструирование образов исторической действительности базируется на отборе и переосмыслении исторического материала, наделении его ценностными характеристиками.

В контексте художественного осмысления исторической действительности отправной точкой для создания нарративов, в которых прошлое переосмысливается в соответствии с определёнными ценностями и идеалами, становятся, как правило, события, обладающие преобразующим потенциалом – «решающие события» – интенциональная реакция на которые лежит в основе выделения трёх моделей исторической памяти.

Так, Й. Рюзен на основе взаимодействия процессов памятования и забвения определил следующие модели исторической памяти, определяющие ценностную и смысловую нагрузку «решающего события» – «нулевая точка», «проработка памяти» и «реконструкция непрерывности».

По мнению Ю. М. Лотмана, выбор писателем событий для образного представления коренится в современной ему социокультурной обстановке. Представленный тезис с опорой на концепции исследователей исторической памяти позволяет нам сделать следующие выводы:

1. Историческая память писателя является одним из ключевых факторов, определяющих смысловую и ценностную нагрузку описываемых в художественном произведении исторических событий, явлений или процессов.

2. Ключевым инструментом трансляции исторической памяти автора в художественном произведении является литературно-художественное комментирование истории, основанное на взаимообусловленности процессов интерпретации и репрезентации исторического опыта писателем с целью создания эмоционально-насыщенного, идейно-наполненного образа исторической действительности – «нового прошлого».

3. Концептуальной основой выделения типов литературно-художественного комментирования истории является теория трёх моделей исторической памяти, каждая из которых задает специфические функции и стратегии художественного осмысления исторической действительности.

4. Подход к изучению творчества А. Н. Толстого сквозь призму реализации феномена литературно-художественного комментирования истории и конструирования образа «нового прошлого» позволяет увидеть многослойность его произведений, в которых историческая реальность тесно переплетается с художественным вымыслом и культурным контекстом, что позволит в новом ключе проследить творческую уникальность писателя.

ГЛАВА II. ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КОММЕНТИРОВАНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ТРАВМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А. Н. ТОЛСТОГО 1910-Х ГГ.

2.1. Интерпретационный потенциал художественного осмысления исторических событий: Первая мировая война как «решающее событие» в рассказах А. Н. Толстого середины 1910-х гг.

Возвращаясь к определению «решающего события» как концептуальной основы исторической памяти, стоит отметить, что представленный феномен предполагает акцентуацию конкретных общественных явлений в сознании субъекта [95, с. 172].

Как уже отмечалось ранее, в контексте художественного осмысления исторической действительности, отправной точкой для создания нарративов, в которых прошлое переосмысливается в соответствии с определенными ценностями и идеалами, становятся, как правило, события, обладающие преобразующим потенциалом. Отсюда, смысловая и ценностная нагрузка образа «решающего события» в художественном творчестве представляется нам содержательной основой литературно-художественного комментирования истории, так как предмет художественного осмысления, в данном случае историческое событие, выделен в результате произвольного выбора писателя. Произвольность этого выбора, в свою очередь, предопределена спецификой функционирования исторической памяти, структурирующей представления о прошлом. Это позволяет нам сделать вывод о том, что, обращение А. Н. Толстого к теме Первой мировой войны обусловлено значением этого события в его личной и коллективной исторической памяти.

В связи с этим нам представляется возможным обращение к творчеству писателя, в котором образ Первой мировой войны носит смыслообразующий характер, не просто как к образному представлению конкретных исторических

событий, но и как к отражению более глубоких исторических и культурных процессов, преломленных сквозь призму индивидуального авторского восприятия.

Это отражение мы способны выявить путём анализа и определения типа литературно-художественного комментирования истории. Расширяя мысль о «решающем событии» и его отражении в творчестве А. Н. Толстого, необходимо учитывать контекст личного восприятия писателем описываемых исторических событий.

Первая мировая война, поставив людей творчества перед лицом массовой смерти, заставила их задуматься о смысле проживаемого времени, о содержании мирного существования, о перспективах будущего. Отсюда, в первые годы войны усиливалась потребность переосмысления ценностных ориентиров [38, с. 779]. При этом, мобилизация общества на нужды военного времени происходила в условиях патриотического подъёма и настроения «священного единения» [62, с. 424]. А. Н. Толстой, изначально, не избежал этих настроений. Война представлялась писателю в одностороннем, возвышенно-героическом свете [55, с. 16].

В начале Первой мировой войны А. Н. Толстой начал работать военным корреспондентом журнала «Русские ведомости», редакция которого приняла решение поддерживать правительство в вопросах патриотического подъёма [55, с. 12]. А. Н. Толстой полностью разделял эту политику. В письме отчиму, А. А. Бострому, писатель отметил: «Я работаю в «Русских ведомостях», никогда не думал, что стану журналистом, буду писать патриотические статьи. Так меняются времена. А в самом деле я стал патриотом. Знаешь, бывает так, что юноша хулит себя, презирает, считает, что он глуп и прыщав, когда он постигает свои духовные силы... и сомнению больше нет места. Так и мы все теперь: вдруг выросли, нужно делать дело – самокритике нет места – мы великий народ – будем же им» [54, с. 212]. Отправляясь на фронт, А. Н. Толстой написал отчиму еще одно письмо, в котором выразил свой взгляд на сущность войны: «Конечно, ты знаешь, что это

мировая война, в которой погибнет наша цивилизация и настанет, наконец, прекрасный век» [54, с. 213].

Эти письма являются важным ключом к пониманию формирования образа Первой мировой войны как «решающего события» в сознании А. Н. Толстого. Его ранний патриотический энтузиазм, вера в величие народа и даже предчувствие «катастрофы», за которой последует «прекрасный век», свидетельствуют о глубоком переживании писателем исторических событий. Эта смесь патриотизма и осознания переломного момента в истории задает тон его первым военным корреспонденциям и, безусловно, влияет на формирование его художественного видения войны.

Тем не менее, представления об Отечестве в период Первой мировой войны для общества Российской империи оставалось зыбким по причине изолированности отдельных слоев населения [38, с. 212]. Это усложняло формирование единого патриотического порыва и способствовало расхождению взглядов на войну. Отсюда, дальнейший опыт военного корреспондента и столкновение с реалиями войны вносит существенные коррективы в ранние представления А. Н. Толстого. Эта трансформация находит отражение в многогранности толстовского образа Первой мировой войны как «решающего события», колеблющегося между патриотической убежденностью и осознанием катастрофических последствий.

В 1915 году выходит сборник рассказов А. Н. Толстого «Дни войны», включающий рассказы «Обыкновенный человек», «Старушонка» и «Всё полетело вверх ногами» [68]. Эти рассказы становятся литературным откликом А. Н. Толстого на изменения и противоречия, которые вызвала в российском обществе Первая мировая война. Выявление художественных средств, с помощью которых выражена интерпретация А. Н. Толстого Первой мировой войны и формирующих его определение этого конфликта как «решающего события» позволяет нам определить специфику функционирования процесса литературно-художественного комментирования истории в анализируемых рассказах.

В центре рассказа «Обыкновенный человек» – типичный представитель русской интеллигенции офицер Демьянов, в прошлом – художник. Повествование раскрывает его восприятие одного из сражений Первой мировой войны, позволяя увидеть конфликт сквозь призму мировоззрения человека, внезапно погруженного в эпицентр насилия. Название рассказа представляется нам глубоко ироничным: оно контрастирует с необычностью обстоятельств, в которых оказывается герой. Это подчёркивает растерянность и потерю Демьяновым прежней самоидентичности, его вынужденное превращение в некоего безликого, «обыкновенного» участника глобального военного конфликта. Отсюда, название рассказа, задает определенные координаты осмысления описываемой в рассказе исторической реальности, в рамках которой А. Н. Толстой отражает трагедию потери идентичности в эпоху глобальных исторических потрясений.

В контексте художественного осмысления Первой мировой войны как «решающего события» примечательным представляется монолог офицера Демьянова, с которого начинается рассказ: «Вдруг я – завоеватель! Писал себе этюды, готовил картины... Ах, какая чепуха все эти мои необыкновенные идеи... Я пошел на войну не потому, что мне было приказано, и не потому, что я ненавижу австрияков, и не потому, что мне нужна завоёванная страна. Я не знаю, для чего пошел, но меня точно ветер поднял. Да и не только меня, – всех...» [68, с. 3-5].

Так, А. Н. Толстой через своего героя показывает, как война глубоко меняет жизнь человека. При этом, Демьянову кажется, что он не знает, зачем пошел на войну, но его слова о «ветре, поднявшем всех» свидетельствуют о мощном импульсе, захватившем всё общество, которым и стала Первая мировая война.

Через образ Демьянова А. Н. Толстой раскрывает трагедию человека, застигнутого врасплох, неспособного найти смысл в происходящем и потерявшего связь с прошлым: «С прошлым, со всем, что я делал до сегодняшнего дня, ничего не хочу связывать. Вчерашнего мне не нужно, завтрашнего не знаю. А сейчас – душа полна...» [68, с. 5]. При этом, «полнота души» Демьянова становится иллюзией свободы от прошлого и будущего. Война, стерев привычные рамки, дала

Демьянову ощущение новых возможностей. Но, в конечном счете, «полнота души» становится пустотой, отсутствием чётких ориентиров и ценностей: «Духа нет ни в чём, заколочен он, закован, загнан в такую темноту, в такую глубину – дух, что я уже не знаю, какая нужна катастрофа, чтобы он поднялся до моего сознания» [68, с. 4].

Кризис сознания, показанный через трагедию интеллигента Демьянова, резко контрастирует с взглядом ещё одного героя рассказа, «обыкновенного человека», солдата Дмитрия Аникина: «Через скуку захотели воевать. Теперь каждый человек понятие себе получит. Убийца будет такой же, как и праведник, а праведник пойдёт по другой статье, потому что кровь – она цены не имеет. А у нас праведник на крови больше свой расчет полагал. Кровь – она как пыль, только глаза застилает» [68, с. 8]. Он говорит о стирании границ между добром и злом, его взгляд лишен иллюзий. Аникин осознает связь между войной и внутренним состоянием общества. Он указывает на разобщённость народа, на незнание своей страны, в которых и видит причины войны: «Спроси: где живёшь? «В России». А какая она Россия? «Не знаю». Одну деревню свою знаешь, дурак, да батю с мамкой. Вот Бог-то немца и замутил: «навались да навались, – они сами себя не понимают» ... Вот нас-то и прояснило от этого» [68, с. 9]. Слова Аникина о «прояснении» — это не оптимистичный прогноз, это осознание того, что война обнажила противоречия российского общества.

Сопоставляя точки зрения Демьянова и Аникина, А. Н. Толстой показывает объёмную картину войны, её влияние на различные слои общества. Если образ Демьянова отражает кризис интеллигенции, то Аникин становится голосом простого народа, «обыкновенных людей». В их диалоге прослеживается стремление А. Н. Толстого понять природу кризиса, охватившего российское общество в годы Первой мировой войны.

Разговор с Аникиным становится для Демьянова переломным моментом: «...его слова необычайно взволновали Демьянова; он почувствовал прикосновение к той живой силе, какую мыслил только повсюду, которая была в нем, но еще

глухая и смутная. «Кровь как пыль – глаза застилает» повторял он ещё не сознавая, от какого света она застилает глаза» [68, с. 11].

В рассказе «Обыкновенный человек» А. Н. Толстой создаёт яркий контраст между ожиданиями войны и ее реальным проявлением: «Он полагал, что, выбежав из леса, увидит солдат, стреляющие пушки, битву; она представлялась простой, весёлой и человеческой. Но невидимый грохот шёл из-за облаков... Весёлое возбуждение упало. Все мысли Демьянова застыли, как лёд... Внизу, под обрывом, лежало ровное, зелёное, исчерченное прямыми полосками поле; синеватым кольцом охватывали его с трех сторон леса; за ними поднимались горы, и справа, слева и прямо ухали, били, раскатывались удары, но не было ни людей, ни дыма – ничего» [68, с. 14-15]. Этот контраст подчеркивает обезличенность войны, в которой человек теряется в хаосе. Ощущение дезориентации героя усиливает обыденность пейзажа, подчеркивающая противоестественность военного конфликта: «Поле казалось пустым, обыкновенным, и давно скошенный клевер закурчавился и цвел в третий раз...» [68, с. 15]. Представление Демьянова о войне рушится, после чего герой остается в растерянности: «Солдаты не видели противника, и не знали, куда и зачем идти. Не знал этого и Демьянов... Он помнил только приказ: пересечь поле и налево занять лес. Но что будет там, в лесу, он не понимал, и казалось, этого никто не знает» [68, с. 18-19].

В этом состоянии дезориентации, когда прежние представления разрушены, Демьянов ищет спасение в отрешении: «Казалось – вернуться к себе, к своим ощущениям, прошлым и обычным, теперь невысказанно и противно. Было желанно одно: оставаться в той холодной, умной пустоте, где все равны, где ничего не страшно, ничего не жаль...» [68, с. 27]. Стремление к пустоте означает отказаться от всего, превратиться в «обыкновенного человека». Это трагическое следствие войны, лишаящее героя возможности вернуться к нормальной жизни.

Прошлое вспоминается Демьянову далеким и отстраненным: «...лёжа на боку, он думал о разных вещах: о своем родном городе, о том, что девушка, которую он любил, так и не полюбила его; перед ним прошел ряд знакомых лиц...

Он представлял свою мастерскую, прибранную перед отъездом, и ему показалось, что на всё это он смотрит точно с большой высоты и все кажется ему милым, простым, немного печальным, но, может быть, таким, к чему можно и не возвращаться» [68, с. 28]. Герой смотрит на свою прошлую жизнь как на что-то завершённое и не видит возможности вернуться к ней. Эта невозможность вернуться к прежней жизни не означает полного отказа от прошлого, скорее, это признание того факта, что война навсегда изменила его, сделала другим человеком.

Восприятие героя меняет ранение: «Демьянов лежал на спине, положив руку на грудь, на то место, куда попала пуля... Ему опять припомнились и лица, и вещи, о которых он думал. И всё, что припомнилось, показалось прекрасным, будто лица и вещи осветились и стали страшно значительными» [68, с. 29]. Прошрое, казавшееся незначительным, вновь обретает смысл и новую ценность. Так А. Н. Толстой транслирует идею о том, что угасающую жизнь пробуждает близость к смерти.

Первая мировая война в рассказе «Обыкновенный человек» становится для Демьянова «решающим событием», разрушившим прежние представления героя о жизни и о себе. Для создания многогранной смысловой нагрузки образа Первой мировой войны А. Н. Толстой использует ряд художественных средств, среди которых особо выделяются символизм, психологизм и контраст. Контраст, в частности, проявляется на разных уровнях: от столкновения мировоззрений Демьянова и Аникина, отражающих взгляды на войну разных социальных слоёв, до контраста между идеализированными ожиданиями Демьянова и жестокой реальностью войны, между его жизнью до войны и после. При этом, война ассоциируется в рассказе с «ветром», что подчеркивает её стихийность и непредсказуемость. Метафора «кровь как пыль» отражает обесценивание человеческой жизни на войне, сведение её к чему-то незначительному и легко теряемому. Наконец, психологизм проявляется в глубоком проникновении А. Н. Толстого во внутренний мир Демьянова. Раскрытие чувств и переживаний героя через монологи и внутренние размышления позволяет понять трагические изменения, происходящие в сознании человека под воздействием войны, его

дезориентированное состояние в связи с потерей прошлых ценностей. Детализированное описание фронтовой повседневности способствует созданию ощущения достоверности происходящего и усиливающего смысловое и эмоциональное восприятие образа Первой мировой войны.

Отсюда мы видим, что Первая мировая война в интерпретации А. Н. Толстого представляется событием, дезориентировавшим человека. В рамках художественного осмысления писатель использует различные способы репрезентации заложенного в описываемую историческую реальность смысла, выражающиеся в комплексе художественных средств, предлагающих читателю определенную перспективу для ее осмысления.

Рассказ «Старушонка» описывает один день из жизни Ивана Антоновича, новоиспечённого командира российского полуэскадрона, получившего приказ занять бывший австрийский наблюдательный пункт. Иван Антонович – молодой офицер, представления которого о войне идеалистичны и полны энтузиазма: «Война представлялась ему непрерывным, восторженным полетом, под свистом пуль, под звяканье шашек; он ещё ни разу не был в бою и надеялся: завтра, быть может, он покажет, что не напрасно ему дали полуэскадрон» [68, с. 35-36].

Добравшись до наблюдательного пункта, расположенного в полуразрушенной и загаженной усадьбе, солдаты находят там оставленных на произвол судьбы раненых, среди которых был один русский, подобранный австрийцами незадолго до того, как им пришлось уйти. Это зрелище производит на Ивана Антоновича сильное впечатление: «Ему было жутко от всего увиденного; в Пензе он совсем не так представлял себе войну. Он вспомнил, как еще в тылу, слушая рассказы раненных, негодовал, отчего так мало говорят о геройских стычках, и так много о будничном и неприглядном; теперь же ему стало казаться, что может быть истинное геройство и есть в этом будничном и неприглядном» [68, с. 39].

Раненный русский солдат рассказывает Ивану Антоновичу о некой старушонке, которая приходила в усадьбу несколько раз. Первый раз солдат видел

старушонку после того, как австрийцы повесили во дворе усадьбы одного из пленников: «Тогда из-за кустов вылезла старушонка в серой свитке, перепоясанной платком, в тёплом платке на голове и босая. Она живо подбежала к дереву и стала силиться, чтобы достать до верёвки... Она даже подпрыгивала и повизгивала, а потом подняла голову к синему лицу парня и сказала: «Да какой же ты, сынок, дурной стал». Затем ещё живее повернулась к дому, где скрылись солдаты, подняла пальчик и погрозила. Затем скрылась» [68, с. 40-41].

На следующий день австрийский наблюдательный пункт начал подвергаться обстрелам, всех раненных из него вывезли, оставили только на втором этаже усадьбы русского солдата и тех, кого нельзя было перевозить из-за тяжелых ранений. Один из оставленных австрийцев был тем самым унтером, повесившим пленного накануне. И, вскоре, старушонка пришла в усадьбу ещё несколько раз: «Она вошла осторожно, долго отворяя дверь; вошла и закивала головой, затем стала вглядываться в каждого солдата; а когда дело дошло до унтера, присела и начала хихикать. Унтер поднял голову и выругался, но пошевелиться не смог, так тяжело был ранен. Старушонка отскочила, вытаращила глаза и высунула язык свой, черный и старушечий, да так и сидела перед унтером минут пять как подавленный... На следующую ночь старушонка опять явилась и проделала ту же пакость; дразнилась ли она или просто спятила от своего глупого разума, нельзя было понять... Под вечер унтер спятил от всего этого: увидя опять старушонку он завыл и пхнул ее ногой. Старушонка покатила по полу и вдруг пропала, точно провалилась сквозь пол, а, может быть, и в самом деле попала в дыру в полу и грохнулась со второго этажа в подвал. А вчерашнюю ночь (этого не ждали совсем) явилась опять; да не в дверь вошла, а выглянула снаружи в окошко, и язык высунула, длинный до самого пола. Тогда свихнулись и остальные два австрийца, а солдат начал читать: «Да воскреснет Бог». Ждал он старушонку и нынешнюю ночь» [68, с. 42-43].

Рассказ русского солдата о старушонке – центральный эпизод повествования, фокусирующий на себе его ключевую тему и раскрывающий нравственную проблематику войны. Казнь молодого солдата подчёркивает жестокость

конфликта, а поведение старушонки у виселицы вызывает и смех, и ужас одновременно. При этом, А. Н. Толстой оставляет без ответа вопрос о том, кем был для старушонки повешенный, что подталкивает читателя к самостоятельному поиску причин её безумия – то ли от старости, то ли от потери сына, то ли от ужасов войны, то ли от всего разом. Жуткая сцена явления старушонки раненым солдатам, в которой также остается непонятным, дразнится ли она или спятила, добавляет рассказу элемент неоднозначности.

Остается без ответа и вопрос о том, выжила ли старушонка после того, как упала в пробитую снарядом дыру в полу. Её четвертое явление в окне второго этажа с высунутым языком, «длинным до самого пола» кажется физически невозможным и выходит за рамки реалистичного описания. То, как мгновенно сходят с ума австрийцы, предполагает нечто большее, чем просто психологическое воздействие. Страх и ужас настолько иррациональны, что можно допустить, что они вызваны не столько видом старушонки, сколько сверхъестественной силой, от нее исходившей. Русский солдат, при этом, не сошел с ума только благодаря молитве. Отсюда, образ старушонки в рассказе А. Н. Толстого представляется архетипом, связанным с народными верованиями, в которых старые женщины наделялись мистическими способностями.

Неоднозначный образ старушонки добавляет в рассказ А. Н. Толстого элемент абсурда. Отсюда, мы прослеживаем авторскую мысль о том, что война сама по себе – абсурд, а поведение старушонки – это гротескное отражение этого абсурда. Так, через образ старушонки писатель подчёркивает как разрушительное воздействие войны на психику людей, так и ставит читателя перед рядом вопросов, на который не дает ответа, тем самым дезориентируя его. Сам же герой рассказа, Иван Антонович, выслушав раненого солдата прикоснулся «к тёмной глубине войны», благодаря чему сделал ироничный вывод о том, что «мужество: в том, чтобы в такую минуту вспомнить и прочесть – «Да воскреснет Бог!» [68, с. 43].

В рассказе «Старушонка» А. Н. Толстой осмысливает Первую мировую войну как событие, дезориентировавшее общество, используя такие

художественные средства как, в частности, антитеза, гротеск, повторы, символизм, психологизм. Антитеза проявляется в противопоставлении идеалистических представлений Ивана Антоновича о войне с реальностью – полуразрушенная усадьба, брошенные раненные. Контраст мы наблюдаем в описании действий унтера, напоившего одного из пленников и, через минуту, повесившего другого. Эти художественные приёмы позволили А. Н. Толстому акцентировать внимание на противоречивости военного конфликта. Атмосфера упадка демонстрируется писателем за счет символичного образа заброшенной усадьбы. Гротескный образ старушонки, сочетающий физическую слабость и пугающее поведение, усиливает тематическую линию неоднозначности войны и добавляет в рассказ элемент абсурда. Описание внутреннего состояния Ивана Антоновича, раскрытие чувств раненных, их ожидания смерти, описание изменений в психике австрийцев от жуткого вида старушонки вызывают эмоциональную реакцию страха и дезориентации, усиливающуюся за счет повторяющегося появления старушонки. При этом, А. Н. Толстой не даёт однозначных ответов на многие вопросы, чем еще больше усиливает эмоциональное воздействие.

Третий и последний рассказ сборника «Дни войны» под примечательным названием «Всё полетело вверх ногами» описывает военный конфликт от лица мирных жителей, псаломщика Ильи Ильича и его друга, безымянного учителя. Этот рассказ представляет собой пронзительное изображение контраста между личными заботами и надвигающейся трагедией войны.

Псаломщик Илья Ильич – типичный обыватель, поглощенный повседневными мелочами, не желающий замечать приближающуюся катастрофу. Беззаботность Ильи Ильича смущает его друга, учителя, осознающего всю серьезность ситуации: «...вся эта тишина, такая обычная и знакомая, необыкновенно страшна сейчас, неестественна, точно сон, точно все вокруг ослепли, не видят, не слышат, не чувствуют, что этот жуткий покой – перед концом, и, быть может, завтра, нынче еще придут разрушители» [68, с. 47].

При этом, в размышлениях учителя наблюдается противоречивая надежда на благоразумность врага: «Ну, даже и придут к нам... не станут же они грабить хаты, обижать женщин – люди всё-таки. Опасности нет никакой, если смирно сидеть. А всё-таки нельзя, чтобы они пришли» [68, с. 49].

Иван Ильич же думал только о том, как он подарит женщине, в которую влюбился, недавно заказанные им для неё духи, на что учитель отвечал ему категорично: «Пустяками занимаешься... Мне противно смотреть на тебя сейчас. Идет, брат ты мой, у нас война под боком, что делается – уму непостижимо. Да кабы мне сейчас газету достать, вот о чем забота; а у тебя одна Проська в голове торчит и духи» [68, с. 45-46].

И все же, доводы учителя остались Иваном Ильичом непонятыми. Уйдя на вечернюю прогулку в лес, учитель нашел мёртвого австрийского солдата. Он предположил, что солдат был убит казачьим подразделением, так как незадолго до этого видел одного из казаков в деревне: «Смутное предчувствие опасности началось у него вчера в полдень; через деревню проехал всадник в форме казачьего офицера...» [68, с. 48].

Расследование учителя прервали окружившие его австрийские всадники. Учитель, несмотря на свой страх, проявляет мужество и самоотверженность. Он, пытаясь спасти свою деревню от разрушения, врет австрийцам, что в ней полно казаков и что их разведчика убил он сам. При этом учитель испытывал чувство гордости: «Что? что? узнал, добился? вот так тебе нужно отвечать!» [68, с. 52], прекрасно осознавая неизбежность своей смерти: «Сейчас скажет это... только поскорее» [68, с. 52]. Австрийский офицер приказал его повесить.

Этот эпизод контрастирует с параллельно развивающейся линией Ивана Ильича, который во время казни друга дарил своей возлюбленной полученные им с утра по почте духи. И в это же время на деревню напали австрийцы. Так и не отдав Проське пузырек с духами, в начавшемся хаосе Иван Ильич залез под мост, где пролежал три дня до тех пор, пока не стихли звуки боя. Покинув убежище, псаломщик обнаружил полностью разрушенную и абсолютно пустую деревню: «он

обессилел и сел на землю... полез в карман, достал пузырек с иланг-илангом, понюхал его, сморщился и заскулил, как перед смертью» [68, с. 55].

Финал рассказа, когда Илья Ильич видит разрушенную деревню, а затем бессмысленно вдыхает аромат духов, предназначенных для Проськи, становится кульминацией трагедии. Этот пузырек духов, последний осколок мирной жизни, превращается в горькое напоминание о безвозвратно утраченном мире, о цене легкомыслия и неспособности разглядеть опасность за пеленой обыденности. Рассказ оставляет ощущение безысходности и подчеркивает разрушительную силу войны.

Концептуальная линия художественного осмысления войны выстраивается вокруг идеи дезориентации личности что, в свою очередь, является основной смысловой нагрузки художественного комментария истории в рассказе. А. Н. Толстой демонстрирует свою интерпретацию Первой мировой войны используя, в частности, символизм, метафоры, антитезы. Название рассказа «Всё полетело кверху ногами», становящегося метафорой разрушения прежней, довоенной жизни. Яркий выраженный контраст в рассказе проявляется на разных уровнях: это и беспечность Ильи Ильича на фоне тревоги учителя; и сцена казни учителя, параллельная сцене дарения духов; и описание мирной деревни с последующим описанием ее полного уничтожения. Символом беззаботности Ивана Ильича становятся духи, и они же после пережитого им, становятся символом утраченных надежд. Причем, сама сцена вторжения австрийцев в деревню в момент подарка представляется ироничной. Учитель, оставшийся в своих размышлениях непонятым, намеренно лишен имени, благодаря чему А. Н. Толстой подчеркивает условность его образа и акцентирует внимание на потере индивидуальности в общечеловеческой трагедии.

Подводя итоги анализа сборника рассказов «Дни войны» стоит выделить следующие ключевые аспекты. Рассказы «Обыкновенный человек», «Старушонка» и «Всё полетело кверху ногами» представляют собой глубокое размышление А. Н. Толстого о судьбе человека в эпоху потрясений. Все три рассказа объединены

темой Первой мировой войны, представленной как «решающее событие», кардинальным образом изменившее жизнь людей, разрушившее привычный образ мыслей и обнажающее противоречия в обществе. А. Н. Толстой фокусируется не на батальных сценах, а на влиянии войны на жизнь обычного человека, на тех изменениях в мировоззрении, которые были спровоцированы войной. Для передачи своей интерпретации военного конфликта А. Н. Толстой использует ряд художественных средств, объединенных в концептуальную линию литературно-художественного комментирования истории, реализация которого предлагает конкретную перспективу для осмысления Первой мировой войны как исторического события, дезориентировавшего общество и противоречивого.

Отсюда мы делаем вывод о том, что доминирующей стратегией осмысления исторической действительности в рассказах сборника «Дни войны» является литературно-художественное комментирование в подлинной «проработка памяти».

В завершение, стоит обратить внимание на одну из дневниковых записей А. Н. Толстого 1915 года, которая, в контексте выявления специфики авторской интерпретации Первой мировой войны, приобретает дополнительный смысл: «Война есть лишь пущенный на более быстрый ход маятник жизни» [67, с. 341]. Война, как «ускоренный маятник», заставляет человека делать выбор в экстремальных, во многом непонятных ему условиях резких и непредсказуемых перемен. А. Н. Толстой, представляя Первую мировую войну в своём творчестве неоднозначно, заставляет задуматься о том, как это историческое событие изменило жизнь человека, потерявшего привычные ориентиры и оказавшегося в состоянии неопределённости.

2.2. Тема революционных событий в творчестве А. Н. Толстого 1910-х гг.

1910-е гг. в творческой эволюции А. Н. Толстого являются периодом активных поисков и переосмысления ценностей под влиянием нарастающих социальных

явлений. Данный параграф посвящён выявлению специфики отражения революционных событий в произведениях писателя этого периода. Целью параграфа является выявление и анализ основных мотивов, образов и символов, связанных с революционной темой, а также прослеживание индивидуального взгляда писателя на эти события что, в совокупности, предполагает выделение особенностей реализации литературно-художественного комментирования истории.

Начало XX века в России – это время кардинальных преобразований, сопровождающихся глубокими кризисами, среди которых, помимо Первой мировой войны, стоит выделить произошедшую до неё Первую российскую революцию 1905-1907 гг., ставшую катализатором многочисленных мыслей и идеологических поисков среди представителей интеллигенции и художественной элиты того времени. Эта революция явственно продемонстрировала остроту социальных противоречий и вызвала волну общественных дискуссий о будущем страны, о путях её развития и о роли интеллигенции в этих процессах.

А. Н. Толстой, будучи в то время молодым человеком, активно включается в интеллектуальные дискуссии, проявляет интерес к революционным идеям и ищет своё отношение к ним. В творчестве писателя рубежа 1900-1910-х гг. обнаруживается критическое отношение к существующему социальному строю и сочувствие к угнетённым слоям населения.

В частности, опыт участия в революционной демонстрации в октябре 1905 года во время всеобщей политической стачки у Казанского собора в Санкт-Петербурге стал основой для раннего публицистического опыта писателя, в частности, для статьи «На площади у собора». В этой статье А. Н. Толстым были заложены традиции для дальнейшего осмысления революции: «Толпа, полная ожидания, неизвестности и трепета, восторженная до крайних пределов... составленная из самых разнообразных и разноплеменных элементов...вооруженная красными флагами, – собралась на площади у Казанского собора. Не ясная, определенная цель собрала ее у этих холодных, строгих колонн,

не радость или негодование, а смутное ожидание чего-то нового, светлого, что должно было предстать их давно не видевшим очам» [79, с. 325].

Приведённая цитата является яркой иллюстрацией первого опыта осмысления А. Н. Толстым сущности революционного процесса, который связывается с последующим творчеством писателя. Описывая толпу, А. Н. Толстой подчёркивает стихийность и неоднородность революционного движения, отсутствие ясных целей которого указывает на неопределённость. В контексте начала XX века статья А. Н. Толстого отражает общую атмосферу предчувствия и необходимости перемен.

В последующие годы наблюдается интерес писателя к гражданской поэзии. Как отметил А. Н. Толстой в 1906 году в письме А. А. Бострому: «Я, знаешь, думаю выпустить сборник своих стихов... я выбрал для них среднюю форму между Некрасовым и Бальмонтом, говоря примерами, и думаю, что это самое подходящее. Исходная точка: торжество социализма и критика буржуазного строя. Как видишь, я нового ничего не желаю открыть...» [54, с. 120]. Отсюда мы прослеживаем стремление А. Н. Толстого к принятию, на тот момент, социалистических идей и к созданию оригинальной поэтической формы, способной отразить сложность и противоречивость новой эпохи. Выбор писателем Н. А. Некрасова и К. Д. Бальмонта в качестве опоры указывает на попытку синтеза социальной направленности и эстетической выразительности. Этот противоречивый эксперимент с формой мы наблюдаем в стихотворении, которое в этом же письме А. Н. Толстой отправил отчиму для оценки:

Меж лесом и мрачной рекою в глуши
Рядами землянки стоят.
Кто здесь поселился вне жизни, в тиши?
Охотник иль жалкий бурят?
И кто, отрешенный, с великой тоской
Решил себя здесь приковать?
Быть может, раскольник от жизни мирской

Пришел сюда правды искать.
Вот идут они и с тоскою глядят
На небо, где высь глубока,
И звуки их жалобной песней летят,
И плещет о берег река.
«Мы были гонимы за то, что любили
Свой бедный, голодный народ,
За то, что в него свою душу вложили,
За то, что призыв наш – вперед.

Мы были гонимы за то, что запели
Средь мрака про свет и любовь,
Под стягом свободы погибнуть хотели,
Пролив за нее свою кровь.
Мы молоды, бодры, и сильны душою,
Нам горько в тайге умереть –
Меж лесом, болотом и мрачной рекою.
Нет сил бесконечно терпеть.
Свободы, свободы и яркого света,
И счастья вступающих в бой!
Душа наша снова любовью согрета,
Воспрянет к борьбе роковой!»
Прошли. И холодное солнце садится,
И мрачно и сыро кругом,
И катятся волны, и ветер все злится,
И шепчутся сосны бог знает о чем [54, с. 120-121].

В данном стихотворении прослеживается мотив страдания и борьбы за свободу, присутствует внимание к созданию меланхоличной атмосферы, ощущается диссонанс между описываемой реальностью и романтизированным языком.

Тем не менее, в рамках представленного исследования нам представляется значимым не столько эксперимент А. Н. Толстого с поэтической формой, сколько отражение в анализируемом произведении социального контекста и идеологической позиции писателя. В этом стихотворении, написанном под впечатлением от Первой русской революции, А. Н. Толстой не создаёт объективную картину событий, он показывает мир глазами пострадавших от революции – глазами репрессированных революционеров. При этом мрачный пейзаж создаёт атмосферу безысходности, и революционные призывы звучат меланхолично, напоминая об упущенных возможностях. Отсюда, анализируемое стихотворение представляется нам попыткой осмысления травмы, нанесённой обществу неудавшейся революцией, через универсальные художественные образы страдания, надежды и борьбы, способствующие эмоциональному восприятию исторической действительности.

Дальнейшая творческая эволюция А. Н. Толстого позволяет нам проследить переход от эмоционального лирического изображения современной писателю исторической действительности к более рациональному и критическому в рамках прозаических форм. В 1912 году [54, с. 225]. А. Н. Толстой начинает работу над романом «Егор Абозов», в котором сатирично изображает идею отрыва части петербургской интеллигенции от актуальных общественных проблем. К теме романа А. Н. Толстой приходит после ряда попыток найти своего героя, способного отразить сложность и противоречивость современной автору эпохи.

Обращаясь к творческой истории произведения, мы наблюдаем наличие нескольких машинописных вариантов романа с авторскими правками, в каждом из которых главные герои различны – разные имена, разные сферы деятельности [69, с. 150]. Причём данный поиск проходил для писателя в условиях напряженного диалога с литературой русского символизма, что обусловило некую карикатурность ряда образов в романе. Рукопись произведения была подана А. Н. Толстым в московское издательство, однако редакторы ее отвергли в связи с сатиричными зарисовками легкоузнаваемых литераторов, после чего писатель работу над романом прекратил [66, с. 196].

Тем не менее, неоконченный роман как опыт осмысления А. Н. Толстым общественного кризиса начала 1910-х гг. представляет собой ценный материал не только для выявления причин разочарования А. Н. Толстого в части петербургской интеллигенции, но и для определения специфики художественного осмысления автором исторической действительности, так как образ Первой русской революции в романе несет смыслообразующий характер. Роман А. Н. Толстого «Егор Абозов» пронизан идеей о необходимости перемен. Однако стоит заметить, что писатель еще не занимает четкой позиции по отношению к революции.

Главный герой романа – Егор Иванович Абозов – репрессированный активист Первой русской революции 1905-1907 гг., в судьбе которого отразилось крушение революционных идеалов. Находясь в ссылке, он пишет автобиографическую повесть, в которой размышляет о жизни народа и необходимости перемен: «...повесть моя хорошая... я не выдумал ее, а писал, точно мне в ухо диктовали. Подумай – я мужик; деревне нашей двести лет, а как жили при Петре, так всё и осталось стоять...» [79, с. 18].

В характеристике, которую Абозов даёт герою своей повести, отчётливо звучит мотив разочарования в неудаче революции и растерянности, которая за этой неудачей последовала: «Я пишу... как он вырос и хотел стать замечательным человеком. У него были страсти... Он бросился в университете на книги, учился так, будто чувствовал голод за тысячу лет... когда настала революция, растерялся и... с еще большей страстью начал работать, как террорист. Но здесь – перелом... И наступает время томлений... На этом обрывается повесть. В ней главное: он не мог зажечься таким огнём, чтобы в нем все перегорело, оформилось» [79, с. 40-41]. В описанном Абозовым «переломе» и заключается трагическая суть: неудавшаяся революция не стала тем «огнём», способным оформить героя, она стала причиной его томлений.

Заметим, что в основу сюжета романа А. Н. Толстым была заложена христианская легенда о Христофоре. Она повествует о переправе Христофора через огненную реку, с младенцем Христом на руках, о муках, которые он

испытывает при этом, и неизбежности завершения страдного пути. В одном из своих писем писатель отметил: «Хотя легенда средневековая, но точно создана для России, для наших дней» [54, с. 234]. В произведении эта легенда нашла отражение в описании Егором Абозовым своего сна, который вдохновил героя романа на создание повести: «Я раздеваюсь и вхожу в воду, а дна нет; глубина такая же, как в небе... Я опускаюсь всё глубже и плыву на тот берег, и самого себя вижу под водой, вижу, как двигаю с усилием руками и ногами. А на той стороне посреди поля стоит белый дом... Я переплыл и захожу в него, рад, что всё-таки добрался... Душно мне..., подхожу к окну и ударяю в форточку. И вдруг она распахивается в темноту, в такой мрак, какого нет на земле» [79, с. 18].

В этом эпизоде мы видим переправу через реку как метафору преобразований, образ дома на другой стороне реки становится целью этих преобразований, форточка в темноту иллюстрирует неизвестность и страх перемен. Таким образом, с помощью мифологемы А. Н. Толстой акцентирует внимание на уже начавшемся необратимом процессе общественной трансформации и о проблемах, которые сопутствуют этому процессу, тем самым делая революционные образы более яркими и противоречивыми. Тем не менее, сам результат преобразований в начале 1910-х гг. писателю был неясен, и, как уже отмечалось нами ранее, работа над романом «Егор Абозов» так и не была завершена.

Заметим, что интерес к герою, на судьбу которого повлияли тяжелые жизненные обстоятельства, вызванные революционными событиями, отразился в начале работы в 1914 году А. Н. Толстого над рассказом, повествующим о жизни человека, чьи представления о жизни после революции были разрушены [61, л. 1]. Однако, начавшаяся Первая мировая война стала причиной смены тематических акцентов в творчестве писателя, и к начатому рассказу А. Н. Толстой вернулся уже после революционных событий 1917 года. Результатом стало написание рассказа «Милосердия!», первые главы которого были изданы в начале 1918 года в журнале «Понедельник жизни народа» под названием «Я есмь».

В центре повествования рассказа – судьба присяжного поверенного Шевырёва, жизненные ценности которого были разбиты революционными преобразованиями.

Обращаясь к машинописной версии первой глав рассказа под названием «Я есмь» с авторскими пометками, мы наблюдаем примечательную, на наш взгляд, правку А. Н. Толстым фамилии главного героя – изменение варианта «Шевылёв» на «Шевырёв», с помощью чего писатель намеренно акцентирует внимание на отчуждении героя от привычной ему жизни [61, л. 2]. Сравнительный анализ машинописного варианта и опубликованной версии рассказа выявляет и другие интересные различия, касающиеся, в частности, внешности героя. Если в машинописном варианте Шевырёв предстает костлявым, изнуренным жизнью и внутренними переживаниями [61, л. 5], то в опубликованной версии внешний вид героя демонстрирует его потерянное привилегированное положение – он добротен и упитан.

Острое ощущение трагизма, пронизывающее рассказ, усугубляется описанием времени действия: «Стоял ноябрь тысяча девятьсот семнадцатого года, холодный, страшный» [72, с. 19]. Данная характеристика периода жизни героя задает мрачный и тревожный тон повествованию, погружая в атмосферу переломного момента в истории, когда старый мир рухнул, а новый еще не сформировался.

Разрушение прежних идеалов и ценностей приводит к тому, что Шевырев оказывается выброшенным из привычной жизни, его знания и способности становятся ненужными. Попытка героя найти опору в самом себе терпит крах: «Решительно порвав со старым Василий Петрович обратился к самому себе, но и тут неожиданно получил щелчок. Оказалось, что «я» Василия Петровича... оказалась смятенной и малой до жалости... Его сущности не хватало: зубов и когтей, чтобы защищаться, отваги, чтобы быть безрассудной и хитрости, чтобы вовремя прекратить безрассудство, мимикрии, чтобы, меняя цвета и форму,

прятаться от опасности; не хватало зоркости, ловкости, быстроты и, главное, звериной, непоколебимой... любви к себе, чтобы жить» [72, с. 20].

В этом состоянии Шевырев полностью теряет ориентиры: «Оставленный сам с собою Василий Петрович растерялся... культурный, умный, значительный человек превратился в пар... Знания, воспитанность, вкусы, идеи, нравственные задачи – всё это оказалось ненужно, даже враждебно сегодняшнему дню... Это значило, что эти качества относительны...» [72, с. 20].

Внутренний конфликт усугубляется для Шевырева на фоне конфронтации с собственным сыном, считавшим, что «люди, перестающие расти физически и умственно, судорожно цепляются за всякий пережиток, хотя бы он был совершенно и глупый» и осуждающим отцовскую неспособность принятия постреволюционного мира. Конфликт поколений, отражённый А. Н. Толстым в рассказе, обнажает трагедию человека, не сумевшего найти свое место в новой эпохе, подчёркивает разрыв между старым и новым. Обвинение в неспособности к развитию и цеплянии за «пережитки» становится для героя еще одним ударом, усиливающим его ощущение собственной ненужности.

В этом контексте приобретает особое значение образ вороны, появляющейся в ключевые моменты жизни Шевырева: «...на гребень крыши села ворона... Среди этого угасания, когда на крыши и улицы, на застывающее от тоски сердце падал снег, хороня и город и землю, как похоронил уже и не один город и не одно царство, – в эти сумерки жирная, головастая ворона, похожая на переодетого черта, утешала немного Василия Петровича: всё-таки что-то еще осталось от жизни...» [72, с. 19]. Здесь ворона предстает в двойственном свете: с одной стороны, её описание вызывает скорее тревогу, а с другой – она приносит герою утешение, напоминая о том, что жизнь, пусть и в изменившейся форме, продолжается.

После тягостных размышлений Шевырёва о своей несостоятельности, ворона появляется вновь: «Василия Петрович глядел на город. Отсвет заката коснулся его лица, и лицо его стало зловещим и багровым. И головастая ворона, казалось, двусмысленно кивала ему в окно с мерзлого сучка». Закатный свет,

окрашивающий лицо героя в «зловещий и багровый» цвет, в сочетании с «двусмысленным» кивком вороны, создает атмосферу мрачной неопределённости. Ворона, как мифологический символ мудрости и пророчества, может предвещать как положительный, так и отрицательный исход. В данном контексте ее появление подчеркивает положение Шевырева, его обречённость и неспособность вырваться из замкнутого круга.

В конечном счёте, в рассказе «Милосердия!» через трагедию личности, столкнувшейся с крушением привычного мира, А. Н. Толстой показывает разрушительную силу социальных потрясений. Революционные события 1917 года предстают как хаотичный процесс, ломающий судьбы и оставляющий людей в состоянии растерянности и отчаяния. Судьба Шевырева, неспособность адаптироваться к новой реальности, становится метафорой трагедии целого поколения, пережившего революционные потрясения.

Осмысление А. Н. Толстым сущности войны и революционных преобразований, их влияния на дальнейшее развитие России отражено в написанном в конце 1917 года рассказе «Рассказ проезжего человека». В атмосфере всеобщего угнетения и тревоги, среди обывательских разговоров о судьбе страны – «Пропадем или не пропадем? Быть России или не быть? Какая цель во всём этом миротрясении?» – появляется незнакомец, тяготящийся бесплодными спорами.

В ответ на пессимизм незнакомец вмешивается в беседу, чтобы выразить свое видение происходящего и рассказывает историю своей жизни, в которой война стала переломным моментом: «Прежде, до войны, я занимался живописью... Внезапно пришла война. Уж давно крутившийся вихрь теперь сильным студеным сквозняком сорвал и унес все лохмотья, все румяна, всколыхнул оголевшее, пьяное болото по всей России... Теперь, мне кажется, я понимаю: у всех тогда было нетерпение доказать, что, мол, и мы нация... снять позор ленивой, грязной, сонной, хамской жизни... Затем наступил наш разгром, отход и отчаяние. Мы оцепенели на долгие месяцы... И вот тогда до очевидности стало ясно, что войну нужно кончать, что мы изжили войну. И предстоит нам что-то еще более огромное, страшное и

великое, чем война... И, когда грянула революция, показалось, что налетел пьяный ветер, как лихорадка... И я верю, что через муки, унижение и грех... каким-то несуразным, неуютным образом, именно у нас, облечется в плоть правда, простая, ясная, божеская справедливость» [72, с. 9-13]. Рассказ незнакомца является попыткой осмыслить хаос и противоречия эпохи, увидеть в них возможность для будущего обновления и преображения России, несмотря на царящий вокруг пессимизм и отчаяние.

Война описывается незнакомцем как «вихрь», «сквозняк» что создает яркий образ хаоса и разрушения. Сравнение революции с «пьяным ветром» подчёркивает ее стихийность, непредсказуемость и потенциальную опасность. Монолог незнакомца выражает необходимость перехода от иллюзий к осознанию реальности и поиску новой идентичности. Сам же незнакомец в рассказе А. Н. Толстого становится отражением авторских размышлений в эпоху потрясений. Важным элементом становится отсутствие имени у героя, отражающее неопределённость будущего.

В рамках выявления специфики осмысления революционных событий А. Н. Толстым во второй половине 1910-х гг. примечательным, на наш взгляд, представляется также рассказ «Между небом и землёй», отразивший интерес писателя к осмыслению значения революционных событий для отдельного человека и общества в целом, ставший прологом к началу работы писателя над революционным романом (трилогией «Хождение по мукам»).

Герой рассказа «Между небом и землей» – Алексей Иванович Посадов – писатель, работающий над романом о революции и тщетно разыскивающий вдохновение в постреволюционном мире: «Жизнь замерла, оледенела, затаила дыхание, прибита к земле, как трава... пытаюсь работать, думаю, прикидываю и испытываю одно только чувство – отвращение к писанию. Я точно между небом и землёй, как лист кручусь, лечу, куда – не знаю... У людей, у всех, исчезло понятие добра и зла, провалилось в какую-то прорву... Вот к чему все свелось, куда

уперлась революция... Но я чувствую – повернет жизнь из этого мертвого угла... А пока – бегаю по городу, хочется найти что-нибудь живое...» [65, с. 145].

После революционных событий Посадов «испытывал чувство оглушенности, когда дыхание коротко и круг зрения ничтожен» [цит. по кн.: 65, с. 146]. Ощущения героя повторяют растерянность и дезориентацию многих современников революционных событий, переживших крах привычного им мира и ищущие себе место в новой реальности.

Трагичность последствий революции А. Н. Толстой подчеркивает, в частности, за счёт описания повседневной жизни города: «Не было хлеба, мяса, сахару, на улицах попадались шатающиеся от истощения люди...» [65, с. 141]. Значимой деталью, передающей атмосферу постреволюционного хаоса, представляется вступление к рассказу, создающее картину стагнации: «Ветер несильными порывами крутил пыль по раскаленной мостовой, крутил, завывал в лёгкие, сейчас же опадающие, столбы обрывки афиш, воззваний, декретов, обязательных постановлений» [65, с. 140]. Символическое значение здесь приобретает образ вихря, отсылающий нас к славянской мифологии, где вихрь часто олицетворяет разрушительную силу или является предвестником катастрофы. А. Н. Толстой, с его глубоким интересом к фольклору в начале 1910-х гг., вероятно, сознательно использовал этот мотив, чтобы подчеркнуть деструктивный характер революционных преобразований.

Примечательной, на наш взгляд, является описанная в рассказе ироничная динамика смены тональности правительственных извещений: «В начале революции правительственные извещения печатались на красной бумаге с содержанием невероятной, даже телячьей радости. Затем цвет побледнел... но красивых исторических фраз становилось все больше... покуда не появилась роковая надпись: «Отечество в опасности». После этого тон круто меняется и прекрасную афишу меняет торопливый листок: «Всем, всем, всем!». Это уже похоже на выстрел пулемета... И, наконец, вместе с террором появляется краткий, повелевающий «декрет», с обязательным обещанием расстрела на месте» [65,

с. 142]. Так, угасание энтузиазма незрелых и необоснованных ожиданий, вызывающих «телячью радость», А. Н. Толстой представил с использованием элементов помпезности, абсурда, циничности и комичного контраста.

Недвусмысленная авторская характеристика насилия, сопровождающего революцию, как террора, подчёркивает ее жестокость: «...свирепствовал террор. В губернии дожигали последних помещиков, отряды красной гвардии грабили крестьян, мужики закапывали красногвардейцев живыми в землю, в одном уезде помещики и мужики вешали местные совдепы, в другом совдепы вешали мужиков и помещиков, и всё это вместе называлось социальной революцией» [65, с. 144]. Отсюда, А. Н. Толстой рассматривает насилие как неизбежный атрибут революционных преобразований и их сущностную черту.

При этом, важным нам представляется предчувствие героя рассказа Алексея Ивановича о грядущих изменениях, о том, что «жизнь повернет из этого мёртвого угла» [65, с. 145]. Это предчувствие указывает на надежду героя на возрождение, о его вере в очищение «путём страдания, борьбы и целых рек крови, перемолов в великих и тяжелых жерновах народного духа срам и унижение, и весь бред мировой революции» [65, с. 144].

Размышления о трагических последствиях революции с элементами надежды на будущее возрождение, выраженное в рассказе «Между небом и землей», стали важной ступенью в творческом пути А. Н. Толстого. Опыт осмысления революционных событий, отражённый в переживаниях и судьбе Алексея Ивановича Посадова, позволил писателю глубже понять и художественно воплотить изменения в сознании человека и общества, происходящие в эпоху кардинальных преобразований и потрясений.

Подводя итоги заметим, что творчество А. Н. Толстого 1910-х гг. отражает личные переживания писателя и его попытки осмыслить происходящие в России перемены. Произведения отмеченного периода, посвящённые революционной теме, демонстрируют сложность и противоречивость описываемой автором эпохи, подчёркивают драматизм переживаемого исторического момента.

Политические и социальные потрясения предстают для толстовских героев как «решающее событие», радикально меняющее их судьбы и мировоззрение. Осмысление А. Н. Толстым этих событий, сфокусированное на поиске новых смыслов в хаосе постреволюционной действительности, показывает, что автор воспринимает исторические события и явления как травмирующие. Следовательно, смысловая нагрузка образов исторической действительности в произведениях писателя, посвященных революционной теме, позволяет нам рассматривать модель «проработки памяти» доминирующим типом литературно-художественного комментирования истории в раннем творчестве писателя.

2.3. Поиск личностной идентичности героя через константные формулы исторической действительности в малой исторической прозе А. Н. Толстого конца 1910-х гг.

Малая историческая проза А. Н. Толстого конца 1910-х гг., созданная на фоне войн и революционных потрясений, отражает специфику формирования взглядов писателя на глобальные исторические события и их влияния на человека. Целью представленного параграфа является выявление основных мотивов, образов и символов, связанных с авторской интерпретацией исторических событий, в частности, в рассказах «День Петра» и «Повесть Смутного времени», в которых писатель отражал отдельные исторические эпохи, что позволит определить реализованный в них тип литературно-художественного комментирования.

По мнению А. В. Алпатова, стремление к осмыслению исторической судьбы государства во время революционных потрясений возникло у А. Н. Толстого в связи с желанием понять истоки тех процессов, которые привели к революции и последующим событиям [5, с. 12]. А. Н. Толстой и сам отмечал, что история – это способ познания современности: «...корни многих современных вещей... лежат глубоко исторически, и, чтобы понять многое из совершающегося теперь, необходимо заглянуть в прошлое» [77, с. 239].

В конце 1910-х гг. писатель обращается, в первую очередь, к петровской эпохе. Этот интерес представляется нам закономерным. Правление Петра Первого и сопровождающие его насильственная модернизация и ломка традиций представлялись А. Н. Толстому своего рода аналогом революционной эпохи, предоставляя богатый материал для размышлений о природе власти, роли личности в истории, судьбе человека в эпоху исторических потрясений и цене прогресса.

В изучении отечественной истории А. Н. Толстому помог коллега писателя по работе в Комиссариате по делам печати историк В. В. Калаш, указавший на труд Н. Я. Новомбергского «Слово и дело государевы», язык которого произвел на автора очень сильное впечатление. Позже, в одной из своих автобиографий, А. Н. Толстой отмечал: «В судебных (пыточных) актах – язык дела, там не гнушались «подлой речью», там рассказывала, стонала, вопила от боли и страха народная Русь... Увлечённый открытыми сокровищами, я решился произвести опыт и написал рассказ... Я был потрясен лёгкостью, с какой язык укладывался в кристаллические формы» [51, с. 138].

Результатом разработки исторической темы стал, в частности, рассказ «День Петра». В этом произведении А. Н. Толстой исследует эпоху Петра I, фокусируясь на событиях, имеющих масштабное государственное и историческое значение, стремясь показать, как петровские реформы, оказавшие определяющее влияние на дальнейшее развитие России, преломляются в жизни народа. Рассказ разворачивает перед читателем панораму преобразований, позволяя увидеть противоречивость петровских реформ. Писатель стремится

В центре рассказа находится личность Петра, в характеристике которой наблюдается некая двойственность. С одной стороны, царь-реформатор представлен как человек, целиком поглощенный заботами о государстве. При этом, А. Н. Толстым демонстрируется тяжесть бремени, которое монарх взвалил на себя: «И бремя этого дня и всех дней прошедших и будущих свинцовой тягой легло на плечи ему, взявшему непосильную человеку тяжесть: одного за всех» [72, с. 103]. С другой стороны, писатель акцентирует внимание на народном неприятии царя и

его деятельности: «...народ... говорил, что Пётр – антихрист, не человек» [72, с. 79]. Автор противопоставляет царя народу. В изображении А. Н. Толстого Пётр один восстает против издавна сложившегося русского уклада жизни. Он одержим лихорадкой разрушения и строительства, одинокий, страшный своей силой [5, с. 23].

Неоднозначная трактовка личности Петра транслируется А. Н. Толстым через попытку объяснения мотивов его деятельности: «Что была Россия ему, царю, хозяину, загоревшемуся досадой и ревностью: как это – двор его и скот, батраки и хозяйство хуже, глупее соседского?» [72, с. 82]. Пётр представлен как деспотичный правитель, не считающийся с традициями и народными чувствами: «С перекошенным от гнева лицом прискакал хозяин из Голландии в Москву, в старый, ленивый православный город... Налетел с досадой, ишь, угодье какое досталось в удел... Сейчас же, в этот день, все перевернуть, перекроить, обстричь бороды... И при малом сопротивлении – лишь заикнулись, только, мол, не голландские мы, а русские... смилуйся – куда тут! Разъярилась царская душа на такую непробудность, и полетели стрелецкие головы» [72, с. 82-83].

А. Н. Толстой создает в рассказе атмосферу страха и подавления: «Страшные казни грозили всякому, кто хоть тайно, хоть наедине или во хмелю задумывался бы: к добру ли ведёт нас царь, и не напрасны ли все эти муки, и не приведут ли они к мукам злейшим на многие сотни лет?» [72, с. 82].

Этот страх усугубляется писателем описанием строительства Петербурга, которое предстает в рассказе как символ насильственной модернизации, оплаченной кровью и страданиями тысяч людей: «Многие тысячи народа, со всех концов России... трудились день и ночь над постройкой города. Наводнения смывали работу, опустошал её пожар; голод и язва косили народ, и снова тянулись по топким дорогам, по лесным тропам партии каменщиков, дроворубов, бочкарей, кожемяк. Иных ковали в железо, чтобы не разбежались, иных засекали насмерть...» [72, с. 81].

При этом, А. Н. Толстой подчёркивает полное непонимание народом смысла этих жертв и преобразований: «Строился царский город на краю земли, в болотах... Кому он был нужен, для какой муки ещё новой надо было обливаться потом и кровью и гибнуть тысячами – народ не знал» [72, с. 81-82].

Отсюда, мы наблюдаем центральную точку осмысления автором исторических преобразований Петра – строящийся им город, выступающий как символ противоречивой эпохи. С одной стороны, как олицетворение прогресса и стремления к европейской цивилизации, а с другой – как воплощение насилия, страданий и отчуждения между царём и народом. Петербург становится своего рода метафорой, в которой сконцентрированы величие и трагизм петровских реформ. Тем самым А.Н. Толстой подчеркивает историческое и культурное значение северной столицы, заложив традицию изображения Санкт-Петербурга в ряде других своих произведений.

Заметим, что тема Петербурга в русской литературе характеризуется особой напряженностью и взрывчатостью, некой установкой на разгадку самых важных вопросов русской истории, культуры, национального самосознания [80, с. 259].

Характерной для А.Н. Толстого становится манера усиления метафоричности образа Петербурга с использованием ряда других опорных образов, характерных для петербургского текста. Так, образ воды представляется символом застоя, традиций и старых порядков: «вздувшаяся река была в бревенчатые набережные» [72, с. 81], «наводнения смывали работу» [72, с. 81], «...люди были... вызваны из небытия... овладевать разливом рек...» [72, с. 88]. В противопоставление водным объектам ставится ветер как символ преобразований: «...ветер гнал сильный туман с моря» [72, с. 81], «...ветер дул в лицо, гоня нескончаемые, разорванные в клочья облака» [72, с. 84], «с удовольствием... вдыхал Пётр солёный, сырой ветер» [72, с. 81]. Образ ветра отражает суть петровских реформ, ведь Пётр сам ведет себя, подобно ветру: «Налетел с досадой...» [72, с. 83].

Несмотря на узкие сюжетные рамки рассказа, А. Н. Толстой воссоздает колорит и атмосферу петровской эпохи, наполняя повествование детальными описаниями быта и нравов того времени. Внутреннее состояние героя, его борьбу и стремления, отражает ощущение пространства: «...шумел поредевший ельник в Васильевских болотах; гнулись высокие сосны... Лихое, невесёлое было житье в Питербурхе» [72, с. 81], «С удовольствием... вдыхал Пётр солёный, сырой ветер... выдувавший из всех закоулков залежалый дух российский» [72, с. 84]. Это позволило А.Н. Толстому создать многослойный исторический контекст произведения, который способствует глубокому восприятию времени и событий читательской аудиторией, что, в свою очередь формирует у читателя особое представление о роли личности в истории.

Так, восприятие личности Петра в рассказе формируется преимущественно через его деятельность, которая стала «решающим событием» для жизни государства. Сквозь призму восприятия народом его деятельности, через те страдания и лишения, которые принесла петровская эпоха, раскрывается сложный и противоречивый образ царя-реформатора. Насильственная модернизация, огромные человеческие жертвы, разрушение традиционного уклада – все это оставило глубокий след в народном сознании. А. Н. Толстой показывает, как эта травма проявляется в ощущении бессилия перед лицом исторических перемен. Отсюда, изображение петровской эпохи в рассказе «День Петра» является отражением глубоких размышлений А. Н. Толстого о цене прогресса, о роли насилия, о взаимоотношениях власти и народа в эпоху исторических потрясений.

Как уже отмечалось ранее, обращаясь к историческому прошлому, А. Н. Толстой стремился найти ответы на вопросы о судьбе России, о природе власти и народа, о причинах революционного взрыва. В связи с этим, еще одной значимой темой в его творчестве рубежа 1910-1920 гг. стало Смутное время.

В 1922 году А. Н. Толстым была издана «Повесть Смутного времени (Из рукописной книги князя Туренева)», которая изначально была озаглавлена писателем «Краткое жизнеописание блаженного Нифонта» [5, с. 27].

В этом произведении писатель воссоздает атмосферу хаоса и неопределенности, царившую в российском обществе в начале XVII века используя для этого структуру двух параллельно развивающихся сюжетных линий – князя Туренева и попа Наума.

Престарелый князь Туренев, находясь на смертном одре, решил записать свои воспоминания о «прошедших лютых годах». В качестве ключевой фигуры в его воспоминаниях выступает блаженный Нифонт, в миру – Наум, чья жизнь представляла собой калейдоскоп превращений, отражающий хаос и метания эпохи Смуты. Начав свой путь попом, Наум, лишившись прихода, пускается в разбой, воюет на стороне Лжедмитрия, но, разочаровавшись в самозванце, возвращается к разбойничьему промыслу. В финале Смутного времени он становится скоморохом при царском дворе. Однако прошлое настигает его: Наум опознан одним из бояр как разбойник и отправлен в монастырь, где в итоге восходит к духовным вершинам, становясь блаженным Нифонтом.

Сам же князь, будучи ребёнком во время Смутного времени, вместе с матерью оставался в стороне от политических бурь, не участвуя в интригах и спорах. В этом заключается ключевой контраст между двумя персонажами: Наум активно боролся, в то время как Туренев наблюдал за происходящим со стороны, оставался пассивным зрителем истории. Именно эта борьба привлекает внимание умирающего князя, заставляет его вновь и вновь возвращаться к воспоминаниям о блаженном Нифонте. В детской памяти князя, должно быть, особенно ярко отпечатались фигура этого мятущегося человека, в чьей судьбе отразилась трагедия эпохи Смуты. Этот контраст позволил А. Н. Толстому акцентировать внимание на сложности человеческой судьбы в переломное время.

Примечательной, на наш взгляд, в «Повести Смутного времени» является временная организация. События Смуты существуют в воображаемом мире памяти князя Туренева и описываются в рамках ретроспективной панорамы в виде краткого обзора: «А осенью вор поругался с поляками... А поляки и русские, что остались в Тушине, послали боярина Салтыкова к польскому королю... А царь

Шуйский послал брата, Димитрия, с большим войском под Смоленск... А вор из Калуги тоже пошел на Москву...» [72, с. 290].

При этом, события жизни князя Туренева и попа Наума описываются более подробно и детально. Интересно, что, полная событий жизнь Наума запоминаются Туреневу во всех красках. В его воспоминаниях, хоть и кратко, отчетливо проступают основные этапы жизни этого персонажа. Контраст между схематичным изображением общих исторических событий и ярким, хотя и фрагментарным, портретом Наума, делает последнего центральной фигурой в картине прошлого, воссозданной князем.

Отсюда, воспоминания престарелого князя Туренева о Смутном времени представляются попыткой осмыслить прошлое с позиции человека, пережившего трагическую переломную эпоху.

Обобщая вышесказанное об особенностях «Повести Смутного времени» отметим, что этот рассказ отражает стремление А. Н. Толстого осмыслить связь между глобальными историческими событиями и личной судьбой человека.

Подводя итоги, отметим, что в малой исторической прозе А. Н. Толстого конца 1910-х годов поиск личностной идентичности героев неразрывно связан с попыткой осмысления ключевых событий русской истории. Писатель описывает историческую действительность в тесной связи с нравственными и духовными поисками его персонажей. Насильственная модернизация петровской эпохи, оставившая глубокий след в народном сознании, хаос Смутного времени – эти, в частности, исторические события А. Н. Толстой преломляет сквозь ощущение бессилия героев перед лицом исторических перемен. Примечательно, что в рассказе «День Петра» таким героем становится народ, воспринимающий царя-реформатора как олицетворение противоречивого прогресса. В «Повести Смутного времени» напротив, исторические перемены, существующие в воображаемом мире памяти персонажа, воспринимаются сквозь призму жизни престарелого князя Туренева.

Таким образом, константные формулы исторической действительности становятся для героев катализатором самоопределения личности. Для князя Туренева, пережившего трагическую эпоху Смуты, воспоминания о ней становятся основой рефлексии и попыткой подвести итоги своей жизни. Что касается Петра, то, являясь олицетворением исторических перемен, он, с одной стороны, вынужден переступать через устоявшиеся традиции и страдания народа во имя прогресса, а с другой – несёт на себе бремя ответственности за эти самые перемены и их последствия.

Отсюда, подчёркнутое писателем внимание к травматическому опыту героев представляется формой реализации литературно-художественное комментирования в модели «проработка памяти».

Выводы к Главе II

Вторая глава представленного исследования посвящена выявлению специфики литературно-художественного комментирования истории в творчестве Алексея Николаевича Толстого периода 1910-х гг. Время масштабных социальных и политических потрясений стимулировало углублённый интерес писателя к исторической действительности, и объектом внимания А. Н. Толстого становятся переломные моменты русской истории, осмысленные в контексте их последствий для судьбы народа.

Возвращаясь к определению «решающего события» как концептуальной основы исторической памяти, стоит отметить, что это предполагает акцентуацию конкретных общественных явлений в сознании субъекта [95, с. 172]. Иными словами, «решающее событие» представляется как опыт, получивший эмоциональную и ценностную окраску в общественном сознании. В контексте художественного осмысления исторической действительности, отправной точкой для создания нарративов, в которых прошлое переосмысливается в соответствии с

определенными ценностями и идеалами, становятся, как правило, события, обладающие преобразующим потенциалом.

Смысловая нагрузка образа «решающего события» в художественном творчестве представляет собой содержательную основу литературно-художественного комментирования истории. Предмет художественного осмысления, в данном случае историческое событие, выделяется в результате произвольного выбора писателя, предопределенного спецификой функционирования исторической памяти, структурирующей представления о прошлом. Этот выбор не случаен: писатель обращается к тем событиям, которые «живут» в коллективной памяти, вызывают сильный эмоциональный отклик, ставят перед обществом сложные вопросы.

Обращение А.Н. Толстого к исторической теме обусловлено значением описываемых им событий в личной и коллективной исторической памяти. События, описываемые писателем в раннем творчестве, объединены масштабом, трагизмом, они стали точками перелома в истории России, оставив глубокий след в народном сознании и став предметом дискуссий.

Представляя Первую мировую войну в своём творчестве А. Н. Толстой, заставляет задуматься о том, как это историческое событие изменило жизнь человека, потерявшего привычные ориентиры и оказавшегося в состоянии неопределенности. В рассказах сборника «Дни войны» («Обыкновенный человек», «Старушонка», «Всё полетело вверх ногами»), объединенных темой Первой мировой войны, она представлена как «решающее событие», кардинальным образом изменившее жизнь людей, разрушившее привычный образ мыслей и обнажающее противоречия в обществе. А. Н. Толстой фокусируется на влиянии войны на жизнь обычного человека, на тех изменениях в мировоззрении, которые были спровоцированы этим историческим потрясением. Для передачи своей интерпретации военного конфликта А. Н. Толстой использует ряд художественных средств, объединённых в концептуальную линию художественного комментирования истории, реализация которого предлагает конкретную

перспективу для осмысления Первой мировой войны как исторического события, дезориентировавшего общество и противоречивого.

Выявление и анализ основных мотивов, образов и символов, связанных с революционной темой, в рассказах «Милосердия!», «Рассказ проезжего человека», «Между небом и землей», а также прослеживание индивидуального взгляда писателя на революционные события позволяет определить доминирующие паттерны в изображении А. Н. Толстым эпохи масштабных государственных преобразований.

Политические и социальные потрясения предстают для толстовских героев как «решающее событие», радикально меняющее их судьбы и мировоззрение. Осмысление А. Н. Толстым этих событий, сфокусированное на поиске новых смыслов в хаосе постреволюционной действительности, показывает, что автор воспринимает исторические события и явления как травмирующие. Следовательно, смысловая нагрузка образов исторической действительности в произведениях писателя, посвященных революционной теме, также позволяет нам рассматривать модель «проработки памяти» как доминирующий тип литературно-художественного комментирования истории в раннем творчестве писателя.

Стремление писателя понять истоки тех процессов, которые привели к революции и последующим событиям, находит свое непосредственное отражение в малой исторической прозе писателя конца 1910-х гг. Как отмечал А. Н. Толстой: «...корни многих современных вещей... лежат глубоко исторически, и, чтобы понять многое из совершающегося теперь, необходимо заглянуть в прошлое» [77, с. 239]. Так, в поисках способов познания современности, автор обращается к переломным моментам русской истории. В частности, к периоду Смуты и эпохе петровских преобразований.

Осмысление ключевых событий русской истории А. Н. Толстым в рассказах «День Петра» и «Повесть Смутного времени» неразрывно связано с личностной идентичностью его героев. В рассказе «День Петра» таким героем становится народ, воспринимающий царя-реформатора как олицетворение противоречивого

прогресса. В «Повести Смутного времени» напротив, исторические перемены, существующие в воображаемом мире памяти персонажа, воспринимаются сквозь призму жизни престарелого князя Туренева. Исторические события А. Н. Толстой преломляет сквозь ощущение бессилия героев перед лицом исторических перемен. Отсюда, подчёркнутое писателем внимание к травматическому опыту героев формирует литературно-художественное комментирование в модели «проработка памяти».

Подводя итоги заметим, что в 1910-х гг. А. Н. Толстой наделяет описываемую историческую действительность смыслом травмы, показывая её дезориентирующее и разрушительное воздействие на личность и общество, и, тем самым, формируя основу для дальнейшего анализа и переосмысления исторических событий.

Таким образом, исследуя специфику осмысления «решающих событий» в творчестве А. Н. Толстого 1910-х годов мы выявили преобладание модели «проработки памяти» как доминирующего типа литературно-художественного комментирования истории. Эта модель характеризуется вниманием к травматическому опыту героев, дезориентирующему воздействию исторических событий и поиском новых смыслов в эпоху перемен.

ГЛАВА III. ЭВОЛЮЦИЯ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОММЕНТИРОВАНИЯ ИСТОРИИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. Н. ТОЛСТОГО РАННЕГО СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

3.1. Инвариант и варианты интерпретации образов войны и революции в малой прозе А. Н. Толстого 1920-х гг.

Возвращение А. Н. Толстого в Советскую Россию после бурных лет Гражданской войны и эмиграции ознаменовалось новым этапом в его творчестве. Настоящий параграф исследования посвящен анализу смысловой нагрузки образа революции в малой прозе писателя 1920-х годов, в частности, в рассказах «Голубые города» и «Гадюка», которые представляют собой ценный материал для понимания эволюции взглядов писателя на революционные события. При этом, в качестве методологической основы нами выбран принцип выделения инвариативного ядра и вариативных интерпретаций, который позволит выявить закономерности художественного осмысления А. Н. Толстым исторической действительности.

Инвариант в представленном контексте воспринимается нами как устойчивый комплекс оценок и мотивов, лежащий в основе авторской интерпретации истории, который проявляется в различных произведениях. Вариативные интерпретации, в свою очередь, представляют собой конкретные способы художественного воплощения этого инварианта в отдельных рассказах, обусловленные жанровыми или сюжетными особенностями и выражающиеся в различных акцентах, критичности, эмоциональной окраске.

Середина 1920-х в Советской России является периодом восстановления государства после Гражданской войны. Это время возвращения общества к мирной жизни после кардинальных социальных и политических потрясений, время надежд на лучшее будущее, трансформации ориентиров общественного развития и строительства нового социалистического государства.

Однако, несмотря на общий курс на восстановление и прогресс, часть общества испытывала сложности с адаптацией к новым реалиям. В частности, ветераны Гражданской войны, особенно те, кто не смог найти своего места в мирной жизни, чувствовали себя потерянными. Многие из них, привыкшие к насилию, страдали от посттравматического синдрома. Их идеалы и ценности, сформированные в огне революции, не всегда совпадали с мирным строительством, что создавало напряжение в обществе.

Эта ситуация стала основой идейного замысла ряда рассказов А. Н. Толстого середины 1920-х гг. В произведениях указанного периода писатель показывает судьбы персонажей, столкнувшихся с трудностями при переходе от революционного и военного хаоса к мирной жизни. А. Н. Толстой исследует психологические травмы, нанесенные войной, и сложности поиска смысла жизни в эпоху перемен. Его герои часто оказываются между старым и новым мирами, которые пытаются найти свое место в новом мире и, зачастую, его не находят.

Рассказ «Голубые города», написанный в 1925 году, повествует о судьбе ветерана Гражданской войны Василия Алексеевича Буженинова. Название рассказа демонстрирует мечту героя об идеальном будущем, о котором он грезил во время войны.

В утопических представлениях Буженинова «голубые города» становятся воплощением нового мира, где преодолены границы между народами, а сама история борьбы за выживание осталась в прошлом как унылый пережиток. Герой, представляя голубой город, предвкушает эру освобождения от тягот, когда люди, наконец, выпрямились, ощутили свободу, силу и молодость. Эта мечта становится символом надежды на счастливую жизнь в преображенной стране: «Границ между поселениями народов больше не существовало. В небе плыли караваны кораблей. Труд стал лёгким. Бесконечные круги прошлых веков борьбы за кусок хлеба – эта унылая толчея истории – изучалась школьниками второй ступени. Мы свалили с себя груз, который тащили на кривых спинах. Мы выпрямились. Людям прошлого

не понять этих новых ощущений свободы, силы и молодости... жить стало большим счастьем, и земля стала желанным местом жизни...» [72, с. 52].

Эта мечта стала для героя своего рода оправданием пережитого им кошмара Гражданской войны. В бреду, на грани жизни и смерти, видение города служило ему маяком, придавало смысл его страданиям, позволяло выдержать ужасы войны с верой в то, что все жертвы были принесены не напрасно: «Разве не за это мы пошли в восемнадцатом году умирать, товарищи? Помню, я этим городом в сыпняке бредил... В какой-то степи сижу у столба... Мертвяки валяются... А за дождиком, из мокрых бурьянов просвечивают купола, дивные арки, вырастают дома уступами...» [72, с. 52-53].

При этом, рассказ ставит перед читателем важный вопрос о том, насколько эта идеальная картина, созданная в воображении героя, соответствует суровой реальности советской России 1920-х годов и насколько ветеран, травмированный войной, способен интегрироваться в этот новый мир. Герой уверен: «...война кончена... Возврата нет, старое под откос! Либо нам погибнуть, либо мы построим на местах, где по всей земле наши братишки догнивают – построим роскошные города, могучие фабрики, пышные сады... Для себя теперь строим... А для себя – великолепно, по-грандиозному...» [72, с. 49].

Этот идеализм для Буженинова становится причиной нервного переутомления: «Как человек с повышенной чувствительностью, он видел в окружающем лишь то, что страстно хотел увидеть. Это была почти галлюцинация наяву» [72, с. 54].

С целью восстановить здоровье, Буженинов покидает Москву, где он после войны обучался на архитектурных курсах, и отправляется в родной уездный город, куда героя зовет письмо от Надежды Ивановны, воспитанницы его матери. Прибыв на место, Василий Алексеевич не перестает грезить об идеальном будущем: «...глядел на пустырь, заборы, домишки, курил и вздыхал... Много придется потратить сил, чтобы на этом убожестве вырос голубой город» [72, с. 56-57].

Отношения Буженинова с Надеждой Ивановной становятся ключевым элементом в раскрытии трагического конфликта между идеалом и реальностью. Надя, ухаживающая за больной матерью Буженинова и приютившая его в своем доме, казалось бы, должна олицетворять собой милосердие и сострадание – те качества, которые необходимы для построения нового, лучшего мира. Однако, в противоположность грёзам Василия Алексеевича о «голубых городах», Надя оказывается прагматичной женщиной, мечтающей об удачном замужестве, стабильности и материальном благополучии. Она видит в мечтах Буженинова лишь наивные фантазии, не имеющие ничего общего с суровой реальностью жизни. Попытки Василия Алексеевича впечатлить Надю, в которую герой влюбляется, разговорами об идеальном будущем, о новом обществе, где все будут счастливы, встречают непонимание и насмешки. В глазах Нади он – блаженный, оторванный от жизни мечтатель, не способный обеспечить ей достойное существование.

Усугубляет ситуацию и отношение к ветерану войны со стороны горожан. Буженинов, с его странными речами и маниакальной одержимостью «голубыми городами», становится объектом насмешек и пересудов. В частности, конторщик Утевкин, ревнующий героя к Надежде Ивановне, не упускает возможности насолить ему, распространяя грязные слухи о распутстве девушки и выставляя Василия Алексеевича в нелепом свете. Эти козни создают невыносимую атмосферу вокруг Буженинова и Нади, разрушая и без того хрупкую связь между ними.

Буженинов тяжело переживает это отчуждение и всё больше погружается в свои мрачные размышления. Его угнетает убогая обстановка провинциального городка, где люди, погрязшие в повседневной рутине, утратили способность мечтать и стремятся лишь к удовлетворению своих приземлённых потребностей. Герой задумывается: «Вековая тоска, бедность, житьё-бытьё... Дрянные разговоры... Пристроились, приспособились... Живут, живут... Зачем?... Здесь, что ли, вырастет великое, прекрасное, новое племя...» [72, с. 65]. В его словах звучат горечь разочарования и сомнение в возможности воплощения идеалов в приземленном мире.

Несмотря на насмешки окружающих и непонимание Нади, Буженинов не отказывается от своей мечты. Он верит, что сможет донести до девушки красоту своего видения, показать ей, что «голубые города» – это реальная цель, к которой стоит стремиться: «Она должна увидеть голубой город. Глупо было о нём рассказывать. Нужно показать. Она поймёт. Дармоеда не зря кормили четыре недели...» [72, с. 68]. В надежде завоевать расположение Нади, он принимается за работу над полотном, изображающим его голубой город: «...осторожно, не спеша, начал работать в часы, когда Надя на службе. Он закрывал глаза, и в воображении разворачивалась перспектива уступчатых домов, цветочные ковры улиц, стеклянные купола, мосты – точно круги над городом счастливого человечества. Когда слишком уж горела голова от работы и дрожали руки... шёл за реку, не замечая ни пыли, ни кривых заборов... ложился на зеленый пригорок... Голубой свет лился в глаза, солнцем припекало щеку... Всё это очень было хорошо. Глаза слипались... И лицо его в эти минуты... овеяно было светом фантастических огней...» [72, с. 68-69]. В эти моменты созидания Буженинов обретает душевное равновесие. Создавая свой идеальный мир на холсте, он пытается сбежать от жестокой реальности.

Однако, эти моменты счастья оказываются лишь кратковременной иллюзией, которая рано или поздно должна столкнуться с грубой правдой жизни. Усилия Буженинова были напрасны. Слухи и сплетни, распространяемые Утевкиным и другими горожанами, окончательно подрывают отношения между ним и Надей.

Девушка, не выдерживая косых взглядов и злобных перешептываний, высказывает Буженинову: «Бог знает что говорят по городу... Хоть не живи... Очень тебе благодарна... Ходишь по городу, как лунатик... Со смеху прям катаются... Замуж за тебя?.. В самом деле, не мешало бы тебе серьезно полечиться...» [72, с. 70-71].

Герой осознает, что Надежда Ивановна так и не смогла понять его мечту, что его идеалы оказались чужды и непонятны этой прагматичной женщине. Разочарованный, он планирует вернуться в Москву, восстановить обучение на

архитектурных курсах. Буженинов с головой уходит в работу, заканчивая зачётные работы и дорабатывая полотно с планом голубого города, который с каждым днём «становился все совершеннее и прекраснее». В своём творчестве он находит утешение и убежище от жестокой реальности.

Однако, судьба готовит Буженинову страшный удар. Апогеем ненависти и злобы, направленных против него и его мечты, становится осквернение дома Надежды Ивановны. Увидев это мерзкое надругательство над последней надеждой на понимание и любовь Нади, Буженинов теряет контроль над собой. Ярость и отчаяние захлестывают его, и на эмоциях он убивает Утевкина, которого считал виновником осквернения.

Но этим трагедия не заканчивается. Сознвая бессмысленность своего существования в этом мире, отвергающем его и его мечты, Буженинов совершает ещё один безумный поступок. Он поджигает город, ненавистный ему символ убожества. На пепелище, среди руин и обгоревших бревен, Василий Алексеевич вешает холст с голубым городом.

Финал этой истории исполнен мрачной символики. Буженинов, с одной стороны, уничтожает мир, который так и не смог его принять. С другой, последним актом он утверждает торжество своего идеала, своего «голубого города», пусть даже только на полотне, висящем над пепелищем. Это трагический манифест художника, который не смог воплотить свою мечту в жизнь.

В рассказе «Голубые города» А. Н. Толстой не идеализирует революцию. Ключевым инструментом, с помощью которого А. Н. Толстой передает неоднозначность социально-политических трансформаций, является контраст. Голубой город, как воплощение революционных идеалов, свободы, равенства и братства, резко контрастирует с убогой и жестокой реальностью советской провинции 1920-х годов.

Буженинов, верящий в светлое будущее и стремящийся к его скорейшему наступлению, противопоставляется прагматичным персонажам, таким как Надя и Утевкин, которых больше заботят материальные блага и личная выгода. При этом,

низость мотивов Надежды Ивановны, стремящейся к материальной стабильности, без каких-либо высоких идеалов или духовных запросов, и явная сатира на мелочность души конторщика Утевкина, распространяющего слухи для достижения своих корыстных целей, становятся для А. Н. Толстого инструментом критики определенного образа жизни. Писатель показывает, что прагматизм, лишенный моральных ориентиров и духовности, может привести к деградации личности.

Глубокий психологизм, с которым А. Н. Толстой раскрывает внутренний мир Буженинова, позволяет понять трагедию человека, оказавшегося неспособным адаптироваться к новой реальности. Герой рассказа – ветеран Гражданской войны, человек, переживший ужасы насилия и смерти. Его одержимость голубым городом – это попытка найти оправдание пережитому кошмару. При этом, убийство Утевкина и поджог города Бужениновым представлены писателем как отчаянный бунт героя против реальности.

Важную роль в формировании авторской интерпретации истории, существенно влияя на восприятие читателя и расставляя акценты в повествовании, играет использованная А. Н. Толстым в рассказе нелинейная композиция, создающая эффект трагической предопределенности за счет эффективного эмоционального воздействия на читателя.

Начало с финала – с полотна на обугленной площади – направляет внимание читателя к поиску причин, приведших героя к «крайнему умоисступлению». Чередование ретроспекции и допросов следователя, изучающего обстоятельства преступлений Буженинова, создаёт контраст между объяснением свидетелей и внутренним миром героя. Ретроспекция показывает романтические порывы Буженинова, раскрывает его глубокий внутренний мир, детализирует мотивы его поступков, а допросы – циничное отношение окружающих к его мечтам. Параллельный показ разного восприятия позволяет увидеть трагедию как закономерный итог неразрешимого конфликта между героем и обществом. Это также позволяет А. Н. Толстому создать широкую панораму исторической

действительности, что позволяет понять причины неприятия героя обществом и увидеть, что трагедия Буженинова является отражением более широких социальных и культурных проблем.

Обращаясь к концепции «решающего события», заметим, что непосредственное влияние на формирование личности Буженинова и его восприятие мира оказали революционные преобразования и Гражданская война. Его одержимость «голубым городом» – это, как было отмечено ранее, попытка найти оправдание ужасам, пережитым на войне, за счёт стремления к революционному идеалу. Именно в этом конфликте между пережитым ужасом и стремлением к идеалу рождается трагическая фигура Буженинова, пытающегося найти свое место в новом мире. Таким образом, через призму личной драмы героя А. Н. Толстой переосмысливает революционные события, акцентируя внимание на их противоречивых последствиях.

Подобный трагический разлом, вызванный революцией и Гражданской войной, мы видим и в судьбе героини рассказа А. Н. Толстого «Гадюка» – Ольги Вячеславовны Зотовой. Как и Буженинов, она оказывается сломлена вихрем исторических событий, и её столкновение с новой реальностью приводит к трагической развязке.

Само название рассказа, «Гадюка», включает в себе ключ к пониманию сложной и противоречивой натуры Ольги Зотовой. Гадюка – образ двойственный: одновременно символ опасности, скрытой агрессии и, в то же время, гадюка – жертва обстоятельств, вынужденная защищаться и способная выжить в немыслимых условиях. Подобно змее, Ольга Вячеславовна, казалось бы, приспосабливается к новым условиям жизни, но внутри неё зреет конфликт. Образ гадюки помогает А. Н. Толстому раскрыть трансформацию героини, её внутреннюю боль и отчаяние, порожденные травмой революции и Гражданской войны.

Небольшой объём рассказа позволил писателю сосредоточиться на судьбе героини и показать ее трагедию в тесной связи с историческими потрясениями. Так

же, как и в рассказе «Голубые города», автором использована нелинейная композиция.

Рассказ начинается с описания жизни Ольги Вячеславовны в поствоенное время. А. Н. Толстой во вступлении характеризует героиню достаточно противоречиво: «От Ольги Вячеславовны исходила какая-то опасность» [72, с. 180]; «Это какой-то демобилизованный солдат; ну разве это женщина?» [72, с. 182]. Авторское описание намеренно диссонирует с привычными представлениями о женственности и мягкости. Неудивительно, что Ольга Вячеславовна вызывает неприязнь окружающих: «Портниха Марья Афанасьевна, всеми печенками ненавидевшая Ольгу Вячеславовну, называла ее «клеймённая». Роза Абрамовна... буквально чувствовала себя худо при виде Ольги Вячеславовны... Соня Варенцова, или, как все ее звали, Лялечка, уходила из кухни, едва слышав шаги...» [72, с. 180-181].

Особенно отчётливо А. Н. Толстой использует приём контраста, противопоставляя Ольгу Вячеславовну Соне Варенцовой. Лялечка в начале рассказа представлена писателем как воплощение невинности и хрупкости: «премиленькая девица», «Её хотелось взять на колени и, раскачиваясь, забыть грохот и вонь города... Когда она, платочком вытерев носик, пряменько садилась... на грязных обоях расцветала весна» [72, с. 182-183].

Завершается вступление сценой в отделении милиции, куда Ольга Вячеславовна приходит в состоянии смятения: «Там я натворила... и сама не знаю что...» [72, с. 184]. Эта фраза выносит на поверхность трагическую потерю контроля Ольгой Вячеславовной над своей жизнью. Именно здесь, в самом начале повествования, А. Н. Толстой мастерски закладывает основу для дальнейшего развития сюжета, акцентируя внимание на внутреннем конфликте героини и её неспособности интегрироваться в мирную жизнь.

Примечательно, что от момента первого знакомства с героиней до её появления в милиции проходит один день, который, однако, остается за кадром. Отсутствие подробностей о событиях, произошедших между этими двумя точками,

усиливает эмоциональное напряжение. Незнание о том, что именно «натворила» Ольга Вячеславовна, провоцирует читательский интерес и побуждает к дальнейшему анализу её личности и мотивов.

После столь напряженного и загадочного вступления, А. Н. Толстой прибегает к приёму ретроспективы, перенося читателя в прошлое Ольги Вячеславовны, к началу Гражданской войны, за счёт чего раскрывает причины её отчуждения и трагедии, проливая свет на события, сформировавшие сломленную личность героини.

Именно в это время жизнь юной гимназистки Ольги Зотовой, купеческой дочери, рушится в одночасье. Родители её зверски убиты, а сама она, едва выжившая, становится свидетельницей ужасающего насилия: «Пожарные обнаружили в первом этаже два трупа, связанные электрическими проводами: самого Зотова и его жены, а наверху – бесчувственное тело их дочери, Ольги Вячеславовны, семнадцатилетней девицы... Ночная рубашка на ней была в ключьях, руки и шея изодраны ногтями; все указывало на отчаянную борьбу» [72, с. 184].

Травма, полученная в тот роковой момент, оставляет неизгладимый след в душе героини. Усугубляет и без того тяжелое положение Ольги Вячеславовны трагедия, происходящая на фоне общего хаоса и разрухи, вызванных военными действиями. Гражданская война, раздирающая Россию, не оставляет места для сочувствия и участия, все погружены в собственные проблемы и борьбу за выживание: «Олечку Зотову никто не навещал в госпитале – не такое было время, не до того: Россию раздирали гражданская война, прочное житейское здание трещало и разваливалось... Олечке оставалось только плакать целыми днями от нестерпимой жалости (в ушах так и стоял крик отца: «Не надо!», звериный вопль матери, никогда в жизни так не кричавшей), от страха – как теперь жить... Душа её покрылась рубцами, как заживленная рана» [72, с. 185].

На этом испытания не заканчиваются. Город, в котором жила Ольга Вячеславовна, был взят белыми, и ситуация для героини обостряется. Один из

убийц её родителей, гимназист Валька, движимый страхом разоблачения, совершает подлый поступок. Боясь мести со стороны Ольги, он доносит белогвардейцам на неё, ложно обвиняя в пособничестве большевикам.

Этот донос становится роковым для и без того сломленной девушки. Ольгу Вячеславовну арестовывают и отправляют в тюрьму. Находясь в заключении, девушка становится свидетельницей пыток и издевательств над другими заключенными: «Эта ночь, когда человек мучил человека, закрыла тьмой все её робкую надежду на справедливость... И после черных дней, когда едва не помутился разум, она, расхаживая по диагонали камеры, нашла спасение: ненависть, мщение» [72, с. 191].

Когда город освобождают красные, белогвардейцы в панике расстреливают политических заключенных, но Ольга чудом остается в живых. Она была найдена в куче расстрелянных, оставленных в подвале, красноармейцем Дмитрием Емельяновым, который и дает ей, выжившей в невероятных обстоятельствах, прозвище «гадюка»: «...живучи вы, Ольга Вячеславовна, как гадюка...» [72, с. 193].

Именно после всех этих событий, вызванных историческими потрясениями, начинается новый этап жизни Ольги Вячеславовны: «После всех происшествий от неё, казалось, остались только глаза, но горели они бессонной страстью... жизнь, грубая и страстная, захлестнула ее мутными волнами. Ольга Вячеславовна так это и приняла: бешеная борьба (два раза убивали – не убили, ни черта она теперь не боялась), ненависть во всю волю души...» [72, с. 194].

Кавалерист Емельянов, спасший Зотову, остался рядом с ней, пока она восстанавливала здоровье. И, вопреки всем пережитым ужасам, в сердце Ольги прорастает любовь: «Казалось, рассеки свистящий клинок ее сердце – закричала бы от радости: так любила она этого человека...» [72, с. 197].

Емельянов забирает Ольгу Вячеславовну к себе в эскадрон вестовым, обучает конному и пешему строю, владению клинком. В эскадроне её считают женой

Емельянова, но это было не так, что скрывали и она, и Емельянов, чтобы «никто ее не лапал». Но в ходе одного из боев Емельянов погибает.

После окончания войны Ольга пытается вернуться к нормальной жизни, но прошлое не отпускает её. Работа в Москве, в отделе контроля Треста цветных металлов, дала ей возможность заново взглянуть на себя – не как на «братишку» из эскадрона, а как на женщину. Впервые за долгие годы она почувствовала желание заботиться о себе, привлекать внимание. Она привела себя в порядок, стала «до жути хороша». Но, к сожалению, красота и независимость Ольги вовсе стали причиной усиления отчуждения героини. Мужчины, которых она держала на расстоянии, начали распускать про нее злые слухи, завидуя её неприступности. Она столкнулась с предвзятостью и сплетнями, став объектом для пересудов и осуждения.

Сонечка Варенцова, соседка и одна из сослуживиц Зотовой, отзывалась о ней с откровенным презрением: «...Поразительно, до чего она ломается... Противно даже смотреть... Тронуть, видите ли, её нельзя, такая разборчивая... При заполнении анкеты прописала «девица»... А все говорят: просто ее возили при эскадроне. Понимаете? Жила чуть не со всем эскадром...» [72, с. 216].

Посреди этого враждебного окружения Ольга Вячеславовна влюбляется в хозяйственного директора Махорочного треста. Привлекла её в нём не столько его внешность или положение в обществе, сколько глаза, напомнившие ей о её утраченной любви, Дмитрии Емельянове: «...взглянула ему в глаза: серые, холодноватые, цвета усталой стали, они чем-то напоминали те – любимые, навек погасшие...» [72, с. 217].

Но попытка Ольги признаться в своих чувствах оборачивается крахом. Она натолкнулась на презрение и холодность со стороны мужчины, в которого влюбилась. Вскоре Ольга узнаёт правду: он связан с Соней Варенцовой, той самой сплетницей, которая травит её на работе.

В финале рассказа А. Н. Толстой возвращается ко дню из вступительной сцены. В этот самый день Лялечка, чувствуя себя хозяйкой положения, с целью

мести Ольге за посягательства на своего мужчину предъявляет Ольге оскорбительные претензии: «Это совершенное бесстыдство... Все знают что вы с венерическими болезнями. И вы с ними намерены делать карьеру! Вы сволочь!» [72, с. 221].

Ольга Вячеславовна в этот момент, после отказа мужчины, в которого влюбилась, погрузилась в отчаяние: «Заперлась у себя, села на кровать, уронив руки в колени... Одна, одна в дикой, враждебной жизни, одинока, как в минуту смерти, не нужна никому... увидела у себя в руках велодок – и не вспомнила, когда сняла его со стены. Сидела, думала, глядя на стальную смертельную игрушку...» [72, с. 221]. Ненависть окружающих, неумение героини найти своё место – всё это стало тяжёлым бременем для Ольги, которое она больше не могла нести.

И именно прибытие Варенцовой прервало поток мрачных мыслей героини, которая «...глядела, как слепая, на визжащую Сонечку». Самодовольная и злорадствующая Лялечка вызвала в Зотовой дику, «знакомую» ненависть: «Ольга Вячеславовна выстрелила и – продолжала стрелять в это белое, заматавшееся перед ней лицо» [72, с. 221].

Отсюда, мы наблюдаем неоднозначный финал рассказа. А. Н. Толстой предлагает более сложную перспективу в оценке персонажей. Изначально негативная характеристика Ольги Зотовой в конце рассказа трансформируется в восприятие героини как жертвы трагических обстоятельств, вызванных историческими потрясениями. Сонечка Варенцова, характеризуемая автором в начале рассказа как человек, из-за которого «расцветала весна», напротив, представляется злобной сплетницей, завистливой и мстительной. Именно её злословие и клевета, спровоцировавшие у Ольги приступ ярости, привели к трагической развязке.

Так, в финале рассказа А. Н. Толстой отказывается от однозначной оценки персонажей, оставляя читателю возможность самостоятельно судить о произошедшем. Он подчеркивает трагичность судьбы Ольги Зотовой, сломленной

войной и оставляет открытым вопрос о том, заслуживает ли Ольга Зотова прощения за свое преступление.

Анализ рассказов «Гадюка» и «Голубые города» выявляет специфическую авторскую интерпретацию исторических потрясений, в которой на первый план выходит человеческое измерение революции. А. Н. Толстой проникает вглубь психологических последствий эпохальных перемен, исследуя, как травма прошлого формирует сознание и деформирует судьбы героев. Так, сквозь призму травматического опыта героев писатель раскрывает своё отношение к революционной действительности.

Таким образом, смысловая нагрузка образа исторической действительности, выявленная в результате анализа рассказов «Гадюка» и «Голубые города», позволяет сделать вывод о сложном отношении А. Н. Толстого в 1920-х гг. к революционным событиям, инвариантным ядром которого является осознание трагизма революционных перемен, исказивших человеческие судьбы. Представленный инвариант проявляется в анализируемых рассказах в разных формах. В рассказе «Гадюка» трагизм выражен через судьбу героини, ставшей жертвой дегуманизации и не сумевшей найти себе место в новом мире. В рассказе «Голубые города», помимо прочего, через лирическое изображение несбыточного будущего. Вариативные интерпретации этого инварианта обусловлены художественными приёмами, используемыми автором – реалистичное изображение с акцентом на психологическом анализе, лирическое описание.

Тем не менее, представленные рассказы объединены общей темой – судьба человека в эпоху кардинальных государственных и общественных трансформаций. При этом, важно отметить, что революционные преобразования представлены А. Н. Толстым как травматический опыт, оставивший след в сознании человека.

Отсюда, подчёркнутое писателем внимание к травматическому прошлому становится ключевым элементом его художественного осмысления революционных преобразований, благодаря чему мы делаем вывод о том, что в

малой прозе 1920-х гг. функционирует литературно-художественное комментирование в модели «проработка памяти».

3.2. Мотивы исторического оптимизма в трилогии А. Н. Толстого «Хождение по мукам»

В предыдущем параграфе, посвященном анализу смысловой нагрузки образов исторической действительности в малой прозе А. Н. Толстого 1920-х гг., мы пришли к выводу о том, что в рассказах указанного периода наблюдается сложное отношение писателя к революционным потрясениям, сопровождающееся осознанием трагизма общественно-политических трансформаций по отношению к простому человеку. Однако стоит заметить, что наряду с указанной тенденцией в творчестве автора, в частности, в трилогии «Хождение по мукам», прослеживаются мотивы, позволяющие говорить о наличии у писателя исторического оптимизма, веры в прогрессивное будущее России. Отсюда, выявление специфики авторской интерпретации истории и определение доминирующего типа литературно-художественного комментирования истории в вышеуказанном произведении позволит раскрыть многогранность авторской позиции по отношению к историческим событиям эпохи потрясений – Первой мировой войне, революционным событиям 1917 года и Гражданской войне в России.

На примере трилогии А.Н. Толстого «Хождение по мукам» мы видим, что автор актуализирует конкретные исторические события, которые представляет как «решающие события» в памяти общества для их более подробного художественного осмысления. Описание процесса трансформации общества в связи с историческими процессами лежит в основе художественного замысла А. Н. Толстого во время работы над романами трилогии. Это нам демонстрирует сама концепция названия произведения. В задумке автора изначально роман носил название «Сквозь дым и пыль» [54, с. 282], как отражение описываемой им эпохи преодоления обществом трудностей, препятствий и испытаний для достижения

светлого будущего. При этом, пребывание общества в условиях «дыма и пыли» символизирует очищение от искушений и иллюзий, важность стойкости в условиях мрака и беспорядка.

Однако, изначальная концепция названия произведения была писателем пересмотрена, и в качестве опоры для названия трилогии он избирает христианский апокриф «Хождение Богородицы по мукам», содержанием которого является описание мук грешников в аду и их освобождения Божией Матерью [28, с. 121]. Так, концептуальным ключом к романам трилогии «Хождение по мукам» становится осмысление духовных причин описываемых исторических событий и идея очищения через страдание как путь к спасению [54, с. 256]. Описываемый А. Н. Толстым путь трансформации предполагает испытание на прочность, при этом страдания становятся путём избавления от негативных качеств, понимания истинного смысла происходящего. В представлении писателя именно этот путь ведёт к обретению истинных ценностей и преображению.

Представленную идею автора мы можем также проследить, обратившись к эпиграфам каждого из романов трилогии. Так, в качестве эпиграфа к первому роману трилогии «Сёстры» А. Н. Толстой избрал цитату из «Слово о полку Игореве»: «О, русская земля!..» [73, с. 9], тем самым настраивая читателя на эпическую масштабность описываемых событий и определяя их место в истории страны. Помимо этого, данный эпиграф несет эмоциональную окраску и подчеркивает глубокую духовную связь человека с его родной землей и культурой. Так мы прослеживаем идею и всестороннем влиянии трансформации государства на частные судьбы людей.

Эпиграф второго романа трилогии «Восемнадцатый год» представляет собой метафору испытаний, которые человек должен пройти на пути к очищению: «В трёх водах топлено, в трёх водах купано, в трёх щёлоках варено. Чище мы чистого» [73, с. 311]. При этом мы видим символизацию различных и многократных этапов очищения, каждый из которых представляется необходимым в связи с переходом на новый этап развития. Дополнением к этой идее является эпиграф третьего

романа трилогии «Хмурое утро»: «Жить победителями или умереть со славой (Святослав)» [74, с. 6], который подчёркивает ценность борьбы за свои идеалы, представленной как испытание.

Так, в качестве решающих событий, ставших для персонажей трилогии поворотными моментами как личностной, так и коллективной трансформации, А. Н. Толстой выделил Первую Мировую войну, революционные события 1917 года и Гражданскую войну в России. Возвращаясь к эпиграфу романа «Восемнадцатый год»: «В трёх водах топлено...» заметим, что автор представил каждое из выделенных им исторических событий как один из этапов трансформации персонажей на пути к обретению «чистоты»: «...Чище мы чистого». Тем самым А. Н. Толстой демонстрирует собственный взгляд на историческую действительность, так как решающие события романов трилогии «Хождение по мукам» не являются вымышленными. Отсюда мы делаем вывод о том, что проявление впечатлений автора и формирование смысла описываемой действительности для читателя реализуется за счет рамочного текста – в данном случае, названия и эпиграфа, которые проявляются в тексте как литературно-художественное комментирование истории.

Далее заметим, что выбор решающих исторических событий, повлиявших на частные судьбы персонажей трилогии для автора является автобиографичным. Так, в одном из писем писателя мы замечаем сопоставление его собственной судьбы с судьбой персонажей трилогии: «...Я представляю из себя... человека, проделавшего весь скорбный путь хождения по мукам» [54, с. 305]. Именно на этом основана историческая точность в изображении содержательных аспектов описываемой А. Н. Толстым исторической действительности.

В трилогии «Хождение по мукам» Первая Мировая война для персонажей началась неожиданно: «Так и начались... последние дни этого старого мира. Их осталось немного, насыщенных зноем догорающего лета, радостных и беспечных. Но люди, привыкшие думать, что будущий день так же ясен... не могли ни видеть, ни знать ничего, лежащего впереди мгновения их жизни. За мгновением лежал

непостижимый мрак... А в это время на землю опускалось невидимое облако...» [73, с. 114-115]. Так, А. Н. Толстой демонстрирует читателю аллюзию к возмездию за греховность, которая у каждого из персонажей была своей.

Начало войны представлено в контексте драматической линии взаимоотношений Телегина и Даши, в рамках которой Телегин приехал проститься к возлюбленной в связи с призывом. Эпизод прощания Телегина и Даши сменяется эпизодом заседания редакции либеральной газеты по поводу линии поведения печати в связи с началом войны. Один из членов заседания в дальнейшем наблюдает реакцию петербургского общества на объявление Германией войны России в виде разгрома горожанами германского посольства в Санкт-Петербурге. Таким образом, А. Н. Толстой формирует многоуровневую временную структуру – глобальное историческое изображается в связи с локальными событиями, отображающими влияние масштабного на частное. Одна и та же война для петербуржцев стала причиной всплеска ненависти, для Даши – причиной глубоких волнений из-за призыва возлюбленного. Представленный мозаичный способ повествования позволил А. Н. Толстому сформировать общую историческую картину за счет соединения разнородных судеб.

Автор размышляет о том, что «...русское общество недостаточно уясняет себе размеры настоящей войны» [73, с. 129], а высокий уровень мобилизации населения объясняет не патриотическим подъемом: «Дело не в немце, дело в винтовке... Поживем, увидим – в каком собственно направлении намерены стрелять винтовки...» [73, с. 136]. Так, Первая Мировая война в интерпретации А. Н. Толстого становится прологом к еще более масштабной катастрофе, началом того самого страдного пути общества: «Время страшным делам пришло... Кончилось старое житье, - Россию, как большой ложкой, начало мешать и мутить...» [73, с. 139]; «Война начинала казаться лишь первым действием трагедии» [73, с. 159].

В художественном пространстве романов трилогии «Хождение по мукам» внимание А. Н. Толстого сосредоточено больше на бытовом аспекте войны и её

воплощении в тяжёлом труде участников [28, с. 140]. Таким образом автор акцентирует внимание читательской аудитории на начале нового этапа страдного пути: «Кто эту войну допустил – тот и отвечать будет... Жестоко ответит за свои дела» [73, с. 156]; «Нас бьют, тысячами в сырую землю ложимся, а у них в Петербурге электричество так и пышет. Пьют, едят, от жира лопаются» [73, с. 173]; «Война должна закончиться бунтом, революцией, мировым пожаром. Штыки обратятся внутрь стран. Коллектив окажется хозяином жизни [73, с. 199]; «Рабочие читали газеты, ругали войну, царя... были злы и все уверены, что после войны «грянет революция» [73, с. 238]. При этом писатель отметил, что «...во дворце... с мрачным отчаянием» к революции и готовились [73, с. 250].

Второй этап страдного пути в представлении А. Н. Толстого – революционные события 1917 года, начало которых представлено глазами Телегина: «Утро было пасмурное... беспокойство его не покидало» [73, с. 253]. В этот день Телегин планировал доделать оставшиеся в городе дела и уехать к Даше в Москву, однако планы его были нарушены в связи с тем, что «люди растворились в общем, массовом головокружении» [73, с. 262]. Писатель вновь демонстрирует влияние масштабного на частное с помощью взаимодействия разноуровневых художественных структур.

Герои трилогии изначально восприняли революционные события в положительном ключе, как завершение всех выпавших на их судьбу испытаний: «Даше казалось, что какие-то великие реки прорвали лед и разливаются по земле и что она, вместе с милым ей человеком, подхвачена этим потоком... Сердце билось с тревогой и радостью» [73, с. 272].

Однако, с гибелью супруга Кати, ключ повествования меняется, и персонажи находятся в неопределённом состоянии, размышляя о продолжавшейся войне, сущности революции, о судьбе государства и своей собственной: «Не пропадем... Уезд от нас останется, - и оттуда пойдёт русская земля...» [73, с. 305].

Развитие революционных событий осенью 1917 года А. Н. Толстой представляет как апогей второго этапа страдного пути: «Опустел Зимний дворец,

пробитый сквозь крышу снарядом с «Авроры» ... это лишь увеличивало тоску по исчезнувшей жизни» [73, с. 311]; «Страшно, непонятно, непостигаемо. Всё кончилось. Всё было отменено...» [73, с. 312]; «Время, казалось, покатилося назад, в отжитые века. Это было в зиму, когда началась вторая революция, Октябрьская...» [73, с. 314]. При этом, в осмыслении исторической действительности А. Н. Толстым появляется акцент на делении времени на «до» и «после», который выражается в противопоставлении понятий «знакомое» и «незнакомое», «свой» и «чужой». Так, Кате, которая ничего не понимала в происходящем, «революция представлялась... грозовой ночью, опустившейся на Россию [73, с. 326].

При этом, воображаемый мир воспоминаний А. Н. Толстой демонстрирует на метафорическом уровне с помощью образа Петербурга – города, имеющего значение как в личной судьбе каждого из персонажей, так и в судьбе государства. Таким образом, город становится хронотопом памяти – пространством, наделенным символическим значением для воспоминаний персонажей, которые через обращение к прошлому пытаются обрести свою идентичность: «Помнишь, в июне в Петербурге, - какое солнце светило нашему счастью... Не забуду до смерти бледного солнца на севере... Как будто всё было сном» [73, с. 464]; «Была жизнь удачливая: студенчество, огромный, бездонный Питер, служба...» [73, с. 428].

Стоит заметить, что в художественном пространстве трилогии образ северной столицы является центральной точкой в осмыслении описываемых автором исторических явлений.

Анализ переписки и дневниковых записей писателя начала XX века позволяет сделать вывод о том, что А. Н. Толстой к Петербургу и его жителям относился достаточно противоречиво: «...только выглянуло солнце и осветило грязную и мокрую столицу, где... ползали малокровные людишки» [54, с. 314]; «Поистине, ледяная столица» [54, с. 70]; «Питер, по крайней мере на меня, произвел неприятное впечатление: было сыро, темно, неуютно, пахло бюрократией» [54, с. 96]; «...да провалится Петербург к черту – скучный и вялый

и неврастенический город» [54, с. 182]. Отсюда мы наблюдаем упаднические мотивы в осмыслении писателем сущности столицы.

Обращаясь к исследованиям В. Н. Топорова отметим, что тема Петербурга в русской литературе характеризуется особой напряженностью и взрывчатостью, является установкой на осмысление важных вопросов русской истории и культуры [80, с. 259]. С помощью феномена Петербурга российское общество с самого основания города пыталось осмыслить суть своей природы. Северная столица расколола население страны на две непримиримые части: для одной этот город символизировал развитие, для другой – гибель [81, с. 6].

И, в связи с тем, что в основе художественного замысла трилогии «Хождение по мукам» лежит описание процесса трансформации общества в эпоху фундаментальных государственных преобразований, образ северной столицы имеет в трилогии ключевое значение, так как через него А. Н. Толстой транслирует путь преобразования, очищения как государства, так и персонажей, тем самым демонстрируя тесную связь глобальных исторических явлений и частных судеб.

Подробному описанию северной столицы в трилогии посвящены прологи романов «Сёстры» и «Восемнадцатый год». При этом описанию города присуща антропоморфность: «Петербург... грезил безграничной славой» [73, с. 10]; «Петербург жил... холодной, пресыщенной, полуночной жизнью» [73, с. 10]; «Голодный... Петербург, окруженный неприятельским фронтом... излучал бешенные взрывы идей» [73, с. 314]. Тем самым А. Н. Толстой представляет город как персонажа произведения, грехи которого коренным образом влияют на все российское общество: «С унынием и страхом внимали русские люди бреду столицы» [73, с. 10].

Заметим, что представленное в прологах описание повествует не столько об изменениях города, сколько о его гибели и предсмертной агонии. Мотив обреченности формируется, прежде всего, упоминанием в прологе романа «Сёстры» легендарного пророчества о падении Петрова творения царицы Евдокии Лопухиной, первой супруги Петра I: «Петербургу, мол, быть пусту!» [73, с. 9].

Этот же мотив усиливается во вступлении ко второму роману трилогии: «Над истерзанным, истрепанным городом воет вьюга, насвистывает в дырявых крышах: “Быть нам пу-у-усту!”» [73, с. 312].

А. Н. Толстой сопоставляет дух города с духом разрушения, который «был во всем», тем самым подводя к идее о том, что Петербург, пораженный развратом и порочный, «жил словно в ожидании страшного и рокового дня» [73, с. 11-12]. Тем самым в тексте произведения прослеживается ключевая идея А. Н. Толстого о духовных причинах свершившихся исторических событий и необходимости прохождения страдного пути очищения через смерть и разрушение. Поэтому образ Петербурга в художественном пространстве романов имеет высокий смысловой заряд. Северная столица становится воплощением эпохи кардинальных преобразований, городом-символом.

При этом, сущность и преобразования Петербурга как символа А. Н. Толстой передаёт с помощью разнообразных структурных элементов художественного пространства. Традиционный образ северной столицы основан на том, что город является отражением достижений человека. И в то же время он представляется оплотом несправедливости и разрушения, своего рода бездной [80, с. 260]. В толстовском тексте эта дуалистичность представлена борьбой революционных идей с традиционным имперским укладом. Для достижения нового необходимо разрушить старое. Так А.Н. Толстой передаёт своё понимание сущности исторического процесса, основанного на цикличности. Он создает образ, которому присуща некоторая антропоморфность: «Петербург, как всякий город, жил единой жизнью, напряжённой и озабоченной» [73, с. 11], что подчёркивает его внутреннюю динамику. Как символ имперских укладов и традиционного, дореволюционного образа жизни город проходит путь от рождения к умиранию, как символ новаторства и революционных идей – от разрушения к созиданию.

А.Н. Толстой отражает внутреннюю сущность города изображением собственной трактовки ряда традиционных петербургских мифологем: «То в полночь, в бурю и высокую воду, сорвался с гранитной скалы и скакал по камням

медный император. То к проезжему в карете тайному советнику липнул к стеклу и приставал мертвец – мертвый чиновник. Много таких рассказней ходило по городу» [73, с. 10].

«Мертвый чиновник» здесь представлен аллюзией к «Шинели» Н. В. Гоголя, которая передаёт идею разрушения и «страшного суда», тем самым подчеркивая исторический контекст произведения. Предвоенный Петербург, находящийся в стагнации, трансформируется в революционный город, полный ненависти и злобы. В итоге, северная столица предстает пространством смерти, в котором рушатся надежды героев и в котором они находятся в состоянии угасания. Таким образом, с помощью географического образа А. Н. Толстой связывает судьбу героев с судьбой империи.

«Медный император» представлен аллюзией к произведению А. С. Пушкина и представляется символом власти, транслирующим характерную для толстовского текста идею о ключевой роли личности в прогрессивных исторических преобразованиях. Так, реализация и переосмысление автором классических для петербургской традиции мифологем ставит текст «Хождения по мукам» в ряд произведений, интерпретирующих сюжет созидания и разрушения, с помощью чего усиливается внутренний исторический контекст и передается авторская концепция истории.

Интересным нам представляется художественное противопоставление в «Хождении по мукам» городской и сельской местности. Городская среда в романах трилогии становится символом нового и ассоциируется с идеями разрушения старых порядков: «...центральная сила стремилась создать порядок... дух города стремился разрушить эту силу» [73, с. 11]. Сельская местность в произведении передает образ старых порядков и является олицетворением традиций. Так, образы пространства выступают ареной столкновения классических представлений о созидании и разрушении.

Особое место в ходе описания пути героев и в контексте социально-политических трансформаций государства, на наш взгляд, занимает использование

писателем в конструировании образа северной столицы разных названий – «Петербург» и «Петроград». Изменение названия города-символа становится основой идейного замысла автора и раскрывает глубинные содержательные слои произведения.

Так, именно Петербург, как город-символ имперской России, дворянства и консерватизма представлен А. Н. Толстым как порочный, гибнущий город-персонаж: «Нелюбимый, тяжкий, постылый город... Мозг и воля страны... И вот он поражен смертельной болезнью... Он в агонии...» [73, с. 259].

Описание революционных событий 1917 года в тексте произведения подается А. Н. Толстым исключительно в пространстве Петрограда: «...во дворце... готовились к революции. Тайно Петроград был разбит на секторы...» [73, с. 250]; «События нарастают с головокружительной быстротой... В Петрограде вчера вся власть перешла к генералу Хабалову...» [73, с. 272]; «В Петрограде волю взяли...» [73, с. 269]; «Очаг революции был повсюду... Полиция хватала призраки. На самом деле ей нужно было арестовать два миллиона четыреста тысяч жителей Петрограда» [73, с. 262]. Так, пространство погибающего города-персонажа в тексте произведения постепенно занимает пространство Петрограда – города-символа разрушения, революции и борьбы.

Представленная смена названий задает определенную смысловую ось внутри текста произведения, демонстрируя переход эпох, что совпадает с ключевыми этапами истории государства: от России-империи через разрушение и революцию к советскому государству.

После описания революционных событий 1917 года в тексте произведения название «Петербург» встречается исключительно в пространстве воспоминаний персонажей. Северная столица становится городом-символом памяти, создающим в пространстве произведения вторую реальность и дополняющим основное художественное пространство: «Помнишь, в июне в Петербурге, – какое солнце светило нашему счастью... Не забуду до смерти бледного солнца на севере... Как будто все было сном» [73, с. 461]; «Мысли его бродили по какому-то

полуреальному миру. Чаще всего вспоминалось летнее северное солнце, какое бывало в Петербурге... Сколько думано, сколько было прожито в Петербурге... Но воспоминание гасло и уплывало, оставалась только любовная грусть от его прикосновения» [74, с. 108-109]. Обращение к уже нереальному пространству Петербурга в памяти для персонажей становится основой для рефлексии и поиска своего пути в новом, непонятном и чужом мире.

Переход эпох и его сущность А. Н. Толстой демонстрирует в контексте драматических линий взаимоотношений персонажей, сталкивая два пространства: города-символа имперской России и революционного города-символа разрушения.

В эпизоде смерти ребёнка Даши мы видим, что «страшное потрясение», из-за которого у героини произошли преждевременные роды, случилось с ней именно в Петрограде: «...на Дашу наскочили двое... те самые “попрыгунчики”, которые держали в страхе весь Петроград» [73, с. 318]. Описывая подавленное состояние героини после смерти младенца, А. Н. Толстой использует иной топоним: «Шумел ветер над Петербургом. В этом холоде на кладбище у взморья лежало мёртвое тельце сына...» [73, с. 319]. Тем самым писатель сталкивает два разных пространства в одной географической точке художественного мира. Петербург, как город-символ всего имперского, становится пространством смерти, и город-персонаж погибает вместе с ребёнком Даши. Петроград же, как город-символ революции, является этому причиной. Иными словами, Петроград превращается в пространство разрушения, не только уничтожившее Петербург-персонаж, но и послужившее причиной расставания Даши с Телегиным. Так в трилогии «Хождение по мукам» А. Н. Толстым обнажен конфликт, сущностью которого является противопоставление города-символа имперского и города-символа революции.

Гибель империи в романах трилогии «Хождение по мукам» представлена как гибель Петербурга, символизирующего империю города-персонажа. В интерпретации А. Н. Толстого причиной этой гибели стал духовный кризис общества, при этом писатель транслирует идею о значении смерти города-

персонажа как основы для очищения и построения новой жизни, как части страдного пути хождения по мукам, как испытания.

Обращаясь к последующему эпизоду воссоединения Даши и Телегина, мы наблюдаем акцент А. Н. Толстого на значении пространства революционного города-символа разрушения в судьбе героев: «...до чего я был серым и занудливым человеком все это время, то есть, с самого Петрограда...» [74, с. 138]; «...начались страшные месяцы, - голод и тьма петроградской осени... Потом – разлука. Теперь все началось заново» [74, с. 181-182]. Пространство разрушения – город-символ революции становится основой для созидания, строительства нового, лучшего. Новый этап взаимоотношений Даши и Телегина сопоставляется А. Н. Толстым с новым этапом в развитии страны. Так, смерть города-персонажа, гибель империи заложены в основу новой жизни как достижение.

Возвращаясь к наблюдениям В. Н. Топорова, который заметил, что смысл образа Петербурга лежит именно в сосуществовании противоречивых взглядов, которые «смерть кладут в основу новой жизни... как достижение нового уровня духовности» [цит. по кн.: 81, с. 6], стоит отметить, что в трилогии «Хождение по мукам» А. Н. Толстой продолжил традицию осмысления петербургского мифа в русской литературе. При этом, динамика описываемых в романах исторических явлений воспринимаются через саму смену названий города «Петербург» и «Петроград», которая на уровне смыслов является символической и выражает очищение – как смерть, разрушение – как переход к новому этапу развития.

Тем самым, А. Н. Толстой транслирует особый взгляд на сущность исторического процесса. Как отмечалось нами ранее, в качестве решающего события в романах трилогии А. Н. Толстой выделяет революцию, представленную как разрушение и созидание одновременно, осмысление которой и транслирует с помощью вспомогательного образа северной столицы. Причиной революции в интерпретационной модели автора становится греховность города-персонажа как города-символа империи, итогом – его гибель, а последствием – очищение и начало строительства нового, лучшего мира. Переход к новому в художественном

представлении автора сопровождается заменой города-символа империи городом-символом революции: пространство Петербурга заменяется пространством Петрограда. Так, с помощью разделения географического пространства северной столицы на два разных города-символа, А. Н. Толстой подчёркивает противоречивость российского исторического пути.

Заметим, что событийно Октябрьская революция в трилогии не представлена, мы видим лишь описание её последствий в повседневной жизни персонажей. Образно события октября 1917 года в интерпретации А. Н. Толстого занимают подчинённое положение по отношению к описываемому далее третьему этапу страдного пути – Гражданской войне в России: «...помутилось в головах – революция... Опомнились, - а мы что же?.. Теперь – ни царя, ни бога. Одни мы. Домой, землю делить» [73, с. 313].

Тема гражданской войны является главной темой второй и третьей частей трилогии. При этом, в описании событий данного военного конфликта задействованы конкретные исторические личности – А. Колчак, А. Деникин, Н. Махно, В. Ленин и др. Художественное внимание А. Н. Толстого при этом сосредоточено больше на изображении глобального исторического. Тем самым писатель демонстрирует основу формирования нового мира на фундаменте старого, подробно описывая политические решения, военные операции, оборону городов, передвижение войск и размышляя о причинах поражения белого движения: «Донское и кубанское казачество поняло, наконец, что его жестоко одурачили, и они своими безвестными могилами, - от Воронежа до Новороссийска, – заплатили за своё упрямство» [74, с. 412].

Героев же трилогии волнует вопрос о собственной судьбе, о поиске себя в этом новом и непонятном мире: «...зачем же все наши муки? Не может быть, что всё напрасно... вся Россия, – какой это пылающий очаг! Должно же там родиться новое счастье... Если бы люди не верили в это, разве бы стали так ненавидеть, уничтожать друг друга...» [73, с. 461]. Так, третий этап хождения по мукам приводит к героям к мыслям о необходимости прохождения этого страдного пути:

«...какой смысл приобретают все наши усилия, пролитая кровь, все безвестные и молчаливые муки...» [74, с. 417].

Отсюда заметим, что анализ революционной и военной тем в художественном пространстве трилогии А. Н. Толстого «Хождение по мукам» позволяет нам как оценить влияние упомянутых исторических событий на развитие сюжета и персонажей, так и проследить отражение исторической памяти самого автора с помощью определения смысловой нагрузки отдельных образов.

Так, Первая Мировая война в интерпретации А. Н. Толстого представлена как пролог к революционным событиям 1917 года, которые, в свою очередь, имеют подчиненное положение по отношению к Гражданской войне. При этом, каждое из представленных писателем исторических событий является своеобразной дискретной точкой в памяти как автора, так и персонажей, которые воспринимаются как решающие события в общественной и личной трансформации – три ступени страдного пути хождения по мукам.

Идея «страдного пути» в трилогии «Хождение по мукам» является ключевым элементом, отражающим исторический оптимизм А. Н. Толстого. Писатель, используя христианский апокриф как основу, переосмысливает исторические события как духовные испытания, необходимые для очищения и спасения. Страдания, явившиеся следствием трагических обстоятельств, становятся катализатором личностного и общественного преображения. Через преодоление испытаний и избавление от негативных качеств происходит осознание истинных ценностей, что ведет к прогрессивному будущему страны: «Мир будто нами перестраивается для добра... И это – на моей родине, и это – Россия» [74, с. 417].

Таким образом, через смысловую насыщенность образов исторической действительности в трилогии «Хождение по мукам» А. Н. Толстой показывает, что «решающие события» начала XX века – Первая мировая война, революционные преобразования, гражданская война – глубоко трансформировали сознание людей и связаны с переживанием травмы всем обществом. Эти события, с их неисчислимыми жертвами и моральными дилеммами, оставили глубокий след в

коллективной памяти. А. Н. Толстой не замалчивает ужасы войны и революции, он показывает их трагичность, от которой страдают люди всех сословий и убеждений. Вопреки всей трагичности изображаемых событий, писатель видит в них потенциал для обновления и возрождения. Эта вера в возможность построения лучшего общества на руинах старого, является ключевым элементом его исторического оптимизма.

Отсюда, мы делаем вывод о том, что доминирующим типом литературно-художественного комментирования истории в трилогии «Хождение по мукам» является модель «проработки памяти», так как «решающие» исторические события в романах трилогии представлены в свете травматических переживаний героев. При этом, стоит заметить, что в романах трилогии ключевые исторические события начала XX в. в жизни общества и государства трактуются А. Н. Толстым как необходимое условие для дальнейшего прогресса, исцеление общества от старых болезней и подготовка его к новой, лучшей жизни. Представленные элементы исторического оптимизма позволяют нам определить сопутствующий тип литературно-художественного комментирования истории в модели «нулевая точка».

Выводы к Главе III

Третья глава представленного диссертационного исследования посвящена освещению эволюции литературно-художественного комментирования истории в творчестве А. Н. Толстого 1920-х годов. Заметим, что середина 1920-х в Советской России является периодом восстановления государства после Гражданской войны. Это время возвращения общества к мирной жизни после кардинальных социальных и политических потрясений, время надежд на лучшее будущее, трансформации ориентиров общественного развития и строительства нового социалистического государства. Данный период является ключевым для понимания формирования авторской позиции писателя по отношению к переломным событиям начала XX

века – Первой мировой войне, революционным преобразованиям и Гражданской войне в России.

Рассматривая малую прозу Толстого 1920-х годов, в частности, рассказы «Голубые города» и «Гадюка», нами были выявлены инвариантные и вариативные интерпретации образов войны и революции, определяющие специфику авторского взгляда на трагические события эпохи. Инвариант в представленном контексте воспринимается нами как устойчивый комплекс оценок и мотивов, лежащий в основе авторской интерпретации истории, который проявляется в различных произведениях. Вариативные интерпретации, в свою очередь, представляют собой конкретные способы художественного воплощения этого инварианта в отдельных рассказах, обусловленные жанровыми или сюжетными особенностями и выражающиеся в различных акцентах, критичности, эмоциональной окраске.

Смысловая нагрузка образа исторической действительности, выявленная в результате анализа рассказов «Гадюка» и «Голубые города», позволяет сделать вывод о сложном отношении А. Н. Толстого в 1920-х гг. к революционным событиям, инвариантным ядром которого является осознание трагизма революционных перемен, исказивших человеческие судьбы. Представленный инвариант проявляется в анализируемых рассказах в разных формах. В рассказе «Гадюка» трагизм выражен через судьбу героини, ставшей жертвой дегуманизации и не сумевшей найти себе место в новом мире. В рассказе «Голубые города», помимо прочего, через лирическое изображение несбыточного будущего. Вариативные интерпретации этого инварианта обусловлены художественными приемами, используемыми автором – реалистичное изображение с акцентом на психологическом анализе, лирическое описание. Объединение анализируемых рассказов общей темой – судьбой человека в эпоху кардинальных государственных и общественных трансформаций – позволяет нам отметить, что революционные преобразования представлены А. Н. Толстым как травматический опыт, оставивший след в сознании человека, что становится ключевым элементом художественного осмысления писателем революционных преобразований.

Обращение к трилогии «Хождение по мукам», в которой также наблюдается сложное отношение писателя к революционным потрясениям, сопровождающееся осознанием трагизма общественно-политических трансформаций по отношению к простому человеку, позволило выявить мотивы исторического оптимизма в толстовской интерпретации исторических событий, основанное на вере в способность народа пережить потрясения и построить новое общество.

Через смысловую насыщенность образов исторической действительности в трилогии «Хождение по мукам» А. Н. Толстой показывает, что «решающие события» начала XX века – Первая мировая война, революционные преобразования, гражданская война – глубоко трансформировали сознание людей и связаны с переживанием травмы всем обществом. Эти события, с их неисчислимыми жертвами и моральными дилеммами, оставили глубокий след в коллективной памяти. А. Н. Толстой не замалчивает ужасы войны и революции, он показывает их трагичность, от которой страдают люди всех сословий и убеждений. Вопреки всей трагичности изображаемых событий, писатель видит в них потенциал для обновления и возрождения. Именно эта вера в возможность построения лучшего общества на руинах старого и является ключевым элементом его исторического оптимизма.

Отсюда, мы пришли к выводу, что преобладающим типом литературно-художественного комментирования в творчестве А. Н. Толстого 1920-х гг. является «проработка памяти», позволяющая автору представить исторические события как травматический опыт, требующий осмысления и переосмысления, так как «решающие» исторические события в его произведениях данного периода представлены в свете травматических переживаний героев. При этом, стоит заметить, что ключевые исторические события начала XX в. в жизни общества и государства трактуются А. Н. Толстым как необходимое условие для дальнейшего прогресса, что позволяет нам определить сопутствующий тип литературно-художественного комментирования истории в модели «нулевая точка».

ГЛАВА IV. КОНСТРУИРОВАНИЕ ОБРАЗА «НОВОГО ПРОШЛОГО» В ТВОРЧЕСТВЕ А. Н. ТОЛСТОГО 1930-1940-Х ГГ. КАК КЛЮЧЕВОЙ ЭЛЕМЕНТ ПОЭТИКИ ГЕРОИЧЕСКОГО

4.1. Роман «Пётр Первый»: мифотворчество и героизация власти в эпоху сталинизма

Эпоха сталинизма в СССР ознаменовалась масштабными социально-экономическими преобразованиями и активным конструированием национальной идентичности, сопровождающегося становлением культа личности И. В. Сталина. В этом процессе советской литературе как инструменту пропаганды и воспитания «нового человека» отводилась ключевая роль.

В представленном контексте роман А. Н. Толстого «Пётр Первый», над созданием которого писатель работал на протяжении многих лет, занимает особое место. Будучи одним из самых значительных и популярных произведений советской исторической прозы, роман стал ярким примером мифотворчества и героизации власти, воплотив в себе ключевые черты сталинской идеологии. В связи с этим, целью представленного параграфа является выявление механизмов конструирования образа «нового прошлого» в романе «Петр Первый» как ключевого элемента поэтики героического.

Художественным замыслом романа «Пётр Первый», по словам А. Н. Толстого, стало выявление движущих сил эпохи и описание факторов становления личности Петра [77, с. 209]. А. Н. Толстой объяснял замысел исторического романа чувством необходимости познать настоящее, осмысливая опыт поколений: «Исторический роман не пишется объективно. Каждый художник, обращая взгляд в прошлое, берет и находит в нем лишь то, что его волнует, при помощи чего он может лучше понять свое время» [77, с. 115]. При этом, писатель отмечал: «Работа над Петром прежде всего вхождение в историю через современность, воспринимаемое марксистски [77, с. 203]. Эти слова

позволяют понять, что А. Н. Толстой сознательно подходил к изображению прошлого с позиций современности, переосмысливая историю в соответствии с текущими идеологическими задачами.

Заметим, что художественное осмысление истории начинается с выбора конкретных событий, который не является произвольным, так как критерии отбора коренятся в современных автору реалиях [45, с. 324]. Отсюда, отбор и интерпретация исторических фактов в романе «Пётр Первый» представляется нам особо примечательными.

В произведении акцентируются такие эпизоды, как борьба Петра с косностью боярства, его стремление к модернизации армии и флота, строительство новой столицы – Санкт-Петербурга, и укрепление централизованной власти. Эти события, безусловно, соответствовали задачам, стоявшим перед советским обществом в 1930-е годы: индустриализации, укреплению обороноспособности страны и централизации власти под руководством сильного лидера.

Важно отметить, что исторические события, отобранные А. Н. Толстым, подвергаются определенной трансформации, направленной на героизацию личности Петра и создание положительного образа его реформ. Детализированное воссоздание атмосферы рубежа XVII-XVIII вв. на страницах романа сопровождается сглаживанием конфликтов и противоречий петровской эпохи.

В частности, изображение стрелецкого бунта, одного из самых трагических эпизодов в истории России, в романе приобретает черты «контрреволюционного заговора», направленного против прогрессивных преобразований. Акцент делается на жестокости бунтовщиков и благородстве царя, вынужденного прибегнуть к суровым мерам для защиты государства [75, с. 360-363].

В романе, формируется концепция, где личные трагедии и нравственные компромиссы Петра оправданы высшей целью. Отсюда мы наблюдаем гиперболизацию роли личности царя в прогрессе государства. Исторические обстоятельства, социально-экономические предпосылки и роль других

исторических деятелей отходят на второй план, уступая место героическому образу единоличного лидера, способного изменить ход истории.

Любые проявления противоречий, сомнений или колебаний Петра при этом нивелируются или представляются как временные слабости, преодолеваемые силой воли и осознанием своей высокой миссии.

Оправдание жестких методов управления «государственной необходимостью» становится ключевым элементом мифологизации образа героя. В романе репрессивные меры, жестокие расправы с противниками реформ представляются как вынужденные действия, направленные на ускорение прогресса, а личная ответственность Петра за эти действия при этом смягчается. В результате формируется мифологизированный образ Петра как правителя, который вел Россию к величию и процветанию. Этот миф о царе-реформаторе перекликается с идеологическими установками эпохи сталинизма, где сильная централизованная власть и культ личности вождя оправдывались необходимостью построения «светлого будущего» и защиты страны от внешних врагов.

Толстой конструирует образ Петра как разрушителя закостеневших традиций и предрассудков, как борца с косностью, невежеством и отсталостью: «Про Петра ходили разные слухи, и многие полагали на него всю надежду. Россия – золотое дно – лежала под вековой тиной... Если не новый царь поднимет жизнь, так кто же?» [77, с. 200].

Заметим, что мифологизация образа царя-реформатора также тесно связана с противопоставлением Петра «старому миру» и его ценностям. «Старый мир» в романе представлен в виде боярской аристократии, церковных деятелей и простого народа, живущего по устаревшим обычаям и не желающего перемен.

Противопоставление Петра «старому миру» проявляется во многих аспектах романа. Это и борьба с боярскими обычаями, и стремление к созданию современной армии и флота, и строительство новой столицы – Санкт-Петербурга, символизирующей разрыв с традиционной Москвой. Героизация Петра в романе

усиливается за счет того, что его противники из «старого мира» изображаются как корыстолюбивые, лицемерные и стремящиеся к сохранению своих привилегий.

Важно подчеркнуть, что противопоставление Петра «старому миру» находит живой отклик в идеологии сталинизма, что обусловлено очевидным сходством исторических миссий Петра и И. В. Сталина. В романе А. Н. Толстой акцентирует внимание на строительстве заводов, верфей, флота, что перекликается с индустриализацией, проводимой в 1930-е гг. Жесткие меры Петра оправдываются необходимостью укрепления государства. В романе борьба царя со стрельцами, боярами-консерваторами и другими «врагами прогресса» отчетливо коррелирует со сталинскими репрессиями против «контрреволюционных элементов». Отсюда мы наблюдаем скрытую аллюзию на И. В. Сталина в образе Петра, призванную легитимизировать сталинскую эпоху путем аналогии с реформаторским прошлым.

Подводя итоги отметим, что роман «Пётр Первый» соответствует идеологическим установкам сталинизма. А. Н. Толстой акцентирует внимание на тех аспектах петровской эпохи, которые перекликаются с задачами, стоявшими перед советским обществом в 1930-е гг. Героизация образа Петра как антитезы «старому миру» позволяет представить масштабные государственные преобразования как историческую необходимость, что формирует в сознании читательской аудитории позитивное отношение к главе государства, создавая образ «мудрого руководителя», заботящегося о благе народа.

Образы исторической действительности, созданные А. Н. Толстым, наполненные символичным значением преодоления трудностей и перехода общества на качественно новый этап развития, а также идеологическая направленность романа «Пётр Первый» позволяют нам сделать вывод о том, что петровская эпоха в романе представлена как «решающее событие», ставшее для русского народа началом нового, прогрессивного периода развития.

В контексте художественного осмысления прошлого историческая память «нулевой точки» в качестве ориентира становится основой поэтики героического мифа. Созданные в рамках художественного пространства образы исторической

действительности наполняются символичным значением победы нового над старым, преодоления трудностей, триумфа, перехода общества на качественно новый этап развития

Отсюда, восстановление А. Н. Толстым связи с отдаленным прошлым, основанное на идее героизации и возрождения, позволяет нам сделать вывод о том, что доминирующим типом литературно-художественного комментирования истории в романе «Пётр Первый» является «нулевая точка», в рамках которого «решающее событие» воспринимается как отправная точка в жизни народа и выполняет символическую функцию открытия новой эпохи.

4.2. Национальная идентичность и героика в дилогии «Иван Грозный» как ответ на вызовы Великой Отечественной войны 1941-1945 гг.

Возвращаясь к выводам предыдущего параграфа, отметим, что функционирование «нулевой точки» как доминирующего типа литературно-художественного комментирования истории, в рамках которого восстановление связи с отдаленным прошлым осуществляется через идею героизации и возрождения, позволило А. Н. Толстому провести параллель с современной ему эпохой. Однако, подобный подход к истории не был единичным случаем в творчестве писателя. Дальнейшее исследование, посвященное анализу смысловой нагрузки образа исторической действительности в дилогии «Иван Грозный», сосредоточено на изучении того, как схожие приёмы и мотивы используются автором в другом историческом контексте.

По свидетельствам директора Литературного музея В. Д. Бонц-Бруевича, Толстой заинтересовался эпохой Ивана Грозного еще в 1930-х гг. во время работы над романом «Петр Первый», так как писатель видел в Иване IV политического предшественника царя-реформатора [76, с. 778]. В марте 1941 Толстой в статье «Над чем я работаю» сообщил о запланированном начале подготовки пьесы, которую предполагалось закончить к новому театральному сезону. Автор отмечал,

что пьеса об Иване IV — это «пьеса о начале созидания русского государства из эпохи Ивана Грозного» [78, с. 374].

Однако, начавшаяся Великая Отечественная война внесла коррективы в планы писателя. В первые месяцы войны ведущее место в деятельности А. Н. Толстого занимала публицистика, тема которой была преимущественно в освещении героического прошлого русского народа. 21 ноября 1941 года в газете «Звезда» он публикует статью «Родина», в которой уже в общих чертах была намечена концепция будущих пьес [71]. Писатель объяснял интерес к личности царя как ответ на унижения, которым немцы подвергли русский народ: «Я вызвал из небытия к жизни великую страстную русскую душу — Ивана Грозного, чтобы вооружить «рассвирепевшую совесть» [76, с. 778–779]. Представляется интересным, что выражение «рассвирепевшая совесть» используется автором и в тексте пьесы: «Хотят... чтобы погибло царство русское... Увы! Рассвирепела совесть моя!» [76, с. 649].

Экскурс в творческую историю дилогии позволяет нам увидеть, как замысел А. Н. Толстого, изначально направленный на историческое осмысление процесса становления Российского государства, под влиянием войны трансформировался в инструмент идеологической борьбы. Героизация Ивана Грозного, «вооруженного рассвирепевшей совестью», становится ответом на вызовы военного времени, способом мобилизации национального самосознания и укрепления веры в победу.

Образ исторической эпохи в дилогии Толстого «Иван Грозный» строился на основе широкого спектра исторических источников. При работе над текстом пьесы автор привлек, прежде всего, первоисточники, к которым относятся «Степенная книга», «Повесть о походе Ивана Грозного на Новгород», «История о великом князе Московском» А. М. Курбского, «Домострой» священника Сильвестра, сочинение Ермолая-Еразма «Благохотящим царем правительница и землемерие» и другие. К кругу использованных Толстым исследований относятся «История государства Российского» Н. М. Карамзина, «Боярская Дума древней Руси» В. О. Ключевского и современные ему исследования советских историков. К

материалу, который нашел свое отражение в пьесе, относятся также «Послание Ивана Грозного в Кирилло-Белозерский монастырь», эпистолярный материал, в частности, переписка Ивана Грозного с Курбским, духовное завещание царя, свидетельства иностранных авторов. Охватил Толстой и круг литературных произведений на эту тему. К ним относятся дума «Курбский» К. Ф. Рылеева, роман «Князь Серебряный» и трагедия «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого, драма «Василиса Мелентьева» А. Н. Островского, «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М. Ю. Лермонтова и другие [32, с. 151–152].

Над пьесами «Орел и орлица» и «Трудные годы» Толстой работал в течении двух лет. По словам автора, пьесы охватывают сложный период царствования Ивана IV – годы его зрелости. Результат опытного изучения писателем характера Ивана Грозного и социокультурной обстановки его эпохи нашел отображение в пьесе «Орел и орлица». Причинно-следственной связи действий царя и в целом характеру его царствования посвящена вторая пьеса «Трудные годы» [77, с. 587].

Впервые текст дилогии, обозначенный как драматическая повесть, был полностью опубликован в литературно-художественном журнале «Октябрь» в 1943 году [70]. Последующие постановки пьесы были встречены положительными рецензиями. В частности, о постановке пьесы П. М. Садовского, К. А. Зубова, Б. И. Никольского в Малом театре в 1945 году в газете «Правда» было отмечено, что спектакль отвечает ожиданиям советского зрителя, так как эпоха Ивана Грозного является важнейшей полосой истории, а сам царь – это «свет исторической грозы, без пощады разбивший внешних врагов русского государства» [53]. Само произведение Толстого оценивалось, как «яркий луч прожектора, который освещает темную даль прошлого». Так, советским обществом отмечался глубокий идейно-художественный замысел произведения, который стал ответом на вызовы военной эпохи.

Однако, несмотря на высокую оценку произведения Толстого советской общественностью, объективная оценка исторического содержания пьесы в

рецензиях профессиональных историков была иной. В частности, С. Б. Веселовский в 1945 году в статье «О драматической повести “Иван Грозный” А. Н. Толстого» отмечал, что действующие лица повести хоть и носят исторические имена, но их деятельность в пьесе не соответствует исторической действительности. Причину авторского искажения исторических фактов исследователь видел в отсутствии фабулы, оценивая повесть Толстого как серию эпизодов, связанных между собой только личностью Ивана Грозного. Он отметил, что такая постановка художественной задачи неблагоприятно отразилась на историчности произведения: «Достаточно хотя бы немного разобраться в этом ералаше исторических лиц, чтобы убедиться в недопустимости такой свободы творческой фантазии» [26, с. 172-173].

Без сомнения, элементы исторической недостоверности в дилогии «Иван Грозный» присутствуют. Однако, их освещение не является задачей данного исследования. На наш взгляд, более актуальной является постановка вопроса о причинах отступления А. Н. Толстого от объективных исторических фактов. Как уже отмечалось выше, во время работы над текстом пьесы писатель использовал обширный комплекс материалов, к которым относятся как первоисточники, так и исследования профессиональных историков. Иными словами, делать вывод о неосведомлённости А. Н. Толстого об описываемых им в пьесе исторических событиях представляется нам невозможным. Изучение рецензий и высказываний самого писателя позволяет предположить, что А. Н. Толстой сознательно допускал исторические неточности ради создания образа сильного и решительного правителя, необходимого для поднятия патриотического духа в годы войны.

В этой связи, дальнейший анализ будет сосредоточен на выявлении тех приемов и средств, с помощью которых А. Н. Толстой конструирует героический образ Ивана Грозного, а также на определении того, какие черты и качества исторического персонажа акцентируются автором с целью создания параллелей с современной ему эпохой.

В частности, потребует детального рассмотрения вопрос о том, как в дилогии «Иван Грозный» отражены темы единовластия, борьбы с внутренними врагами и внешней агрессией.

Единоличная власть представлена А. Н. Толстым в пьесах как тяжкое бремя, которое Иван Грозный несет, веря в необходимость сильной руки для укрепления государства: «Волю мою утверждая – уподобляюсь миродержателю, в том вижу добро и порядок добрый, укрепление земли, изобилие плодов и благочиние людей. Волю мою утверждаю по совету с совестью моей в тревоге и трепетом вечным... Аз есмь единодержатель и ответ держу даже за каждую слезу вдовью... Некто, повергающий меня в прах... всю землю русскую подвергает. Мне – срам и бесчестье – вся земля русская стыдом закрывает лицо своё...» [76, с. 681].

Однако, его стремление к единоличному правлению сталкивается с сопротивлением стороны бояр, которых царь презирает за праздность и интриги. В добавок, Иван Грозный терпит предательство ближайших советников, в частности, Ивана Курбского: «Славу державы моей доверил ему... Тайные думы мои сказывал ему просто... Заплатил мне за все... Ехидны ядом уязвил моё сердце... Больней не мог он ужалить меня...» [76, с. 641]. Представленные примеры демонстрируют, как А. Н. Толстой усиливает трагизм положения царя, находящегося у власти в окружении врагов.

Важно также проанализировать, какие моральные и нравственные качества приписываются А. Н. Толстым Ивану Грозному, и как эти качества соотносятся с представлениями о герое, способном повести за собой народ в трудные времена.

Царь Иван Грозный в дилогии А. Н. Толстого предстает лидером, чьи действия определялись ответственностью за судьбу русского государства: «Ныне на меня легла вся тяга русской земли... Её собрать и вместо скудности богатство размыслить» [76, с. 608]. Его значимость как опоры и защитника выражается в народной поддержке: «Люди царя любят» [76, с. 599]; «Вот как на Москве говорят: наш Иван – большая гора» [76, с. 604].

Фигура царя при этом отождествляется с русским государством: «Я есмь русская земля!» [76, с. 642]; «Захотели мы – великий государь – войско своё, великое иметь, ибо земля наша велика и замыслы наши велики...» [76, с. 654]. Всё это позволило А. Н. Толстому сконструировать идеализированный образ сильного лидера, способного защитить страну от внешних угроз.

Возвращаясь к творческой истории диалогии отметим, что героизация образа Ивана Грозного в пьесах становится способом мобилизации национального самосознания и укрепления веры в победу в годы Великой Отечественной войны. Отсюда, в диалогии «Иван Грозный» А. Н. Толстой представляет историческую ситуацию как «решающее событие» русской истории, проводя прямую параллель с критическим положением страны в военные годы.

Об этом свидетельствуют, в частности, параллели, проводимые А. Н. Толстым между описанными в диалогии «Иван Грозный» историческими событиями и вызовами, стоявшими перед советским народом в 1940-х гг. В частности, писатель усиливает драматизм, показывая зловещий план противников Русского царства, обещанивающего силу русского народа: «Магистр Фюрстенберг сказал: русских одними копейными древками погоним в древы лесные да степи песчаные, вранам на съедение... Так они хотят, чтоб с нами было, хотят и на ниметчине, и в Польше, и в Литве. Так не будет...» [76, с. 608-609]. На фоне картины московского пожара звучит оптимистичный мотив веры в русский народ и его силу: «Горит, горит, Третий Рим... Сказано – четвертому не быть... Горит и не сгорает, костёр нетленный и огонь неугасаемый... Се правда русская, родина человекам...» [76, с. 747]; «Возлюблена богом Москва, возлюблена земля русская... В муках бытие её, ибо суров господь к тем, кого возлюбил... Начала её не запомнят, и нет ей скончания, ибо русскому и невозможное возможно...» [76, с. 738].

Эмоциональное воздействие усиливается А. Н. Толстым за счёт контраста между мрачной перспективой уничтожения и верой в силу русского народа, символом которого и выступает идеализированный образ Ивана Грозного.

В контексте художественного осмысления прошлого историческая память о «решающем событии» в качестве ориентира позволила А. Н. Толстому создать в дилогии «Иван Грозный» образ эпохи Ивана Грозного, наполненный символическим значением борьбы за выживание, преодоления внутренних противоречий и борьбы с внешними угрозами.

Отсюда, интерпретация А. Н. Толстым отдаленной эпохи, основанная на идее ответственности за судьбу государства в критический период, позволяет нам сделать вывод о том, что доминирующим типом литературно-художественного комментирования истории в дилогии «Иван Грозный» является «нулевая точка», выполняющая символическую функцию консолидации общества в момент опасности.

Выводы к Главе IV

Четвёртая глава представленного диссертационного исследования посвящена анализу конструирования образа «нового прошлого» в художественном творчестве А. Н. Толстого 1930-1940-х гг. как ключевого элемента поэтики героического. Отметим, что этот процесс для писателя представлял собой активное, зачастую тенденциозное, переосмысление исторической действительности.

Заметим, что 1930-е гг. в СССР ознаменовалась масштабными социально-экономическими преобразованиями и активным конструированием национальной идентичности, сопровождающегося становлением культа личности И. В. Сталина. В этом процессе советской литературе как инструменту пропаганды и воспитания «нового человека» отводилась ключевая роль.

В представленном контексте особое место занимает роман А. Н. Толстого «Пётр Первый», который, будучи одним из самых значительных и популярных произведений советской исторической прозы, стал ярким примером

мифотворчества и героизации власти, воплотив в себе ключевые черты сталинистской идеологии.

Художественным замыслом романа «Пётр Первый», по словам А. Н. Толстого, стало выявление движущих сил эпохи и описание факторов становления личности Петра [77, с. 209]. При этом, писатель отмечал: «Работа над Петром прежде всего вхождение в историю через современность, воспринимаемое марксистски» [77, с. 203]. Эти слова позволяют понять, что А. Н. Толстой сознательно подходил к изображению прошлого с позиций современности, переосмысливая историю в соответствии с текущими идеологическими задачами. Так, в романе «Пётр Первый» А. Н. Толстой акцентирует внимание на тех аспектах петровской эпохи, которые перекликаются с задачами, стоявшими перед советским обществом в 1930-е гг. Героизация образа Петра как антитезы «старому миру» позволяет представить масштабные государственные преобразования как историческую необходимость, что формирует в сознании читательской аудитории позитивное отношение к главе государства, создавая образ «мудрого руководителя», заботящегося о благе народа.

Образы исторической действительности, созданные А. Н. Толстым, наполненные символичным значением преодоления трудностей и перехода общества на качественно новый этап развития, а также идеологическая направленность романа «Пётр Первый» позволяют нам сделать вывод о том, что петровская эпоха в романе представлена как «решающее событие», ставшее для русского народа началом нового, прогрессивного периода развития. Отсюда, восстановление А. Н. Толстым связи с отдаленным прошлым, основанное на идее героизации и возрождения, позволяет нам сделать вывод о том, что доминирующим типом литературно-художественного комментирования истории в романе «Пётр Первый» является «нулевая точка», в рамках которого «решающее событие» воспринимается как отправная точка в жизни народа и выполняет символическую функцию открытия новой эпохи.

В контексте художественного осмысления прошлого историческая память «нулевой точки» в качестве ориентира становится основой поэтики героического мифа.

Отметим, что функционирование «нулевой точки» как доминирующего типа литературно-художественного комментирования истории, в рамках которого восстановление связи с отдаленным прошлым осуществляется через идею героизации и возрождения, позволило А. Н. Толстому провести параллель с современной ему эпохой. Однако, подобный подход к истории не был единичным случаем в творчестве писателя.

Анализ смысловой нагрузки образа исторической действительности в диалогии «Иван Грозный» в контексте представленного исследования позволил выявить схожие приемы и мотивы, используемые А. Н. Толстым в другом историческом контексте.

Экскурс в творческую историю диалогии «Иван Грозный» позволяет нам увидеть, как замысел А. Н. Толстого, изначально направленный на историческое осмысление процесса становления Российского государства, под влиянием Великой Отечественной войны 1941-1945 гг. трансформировался в инструмент идеологической борьбы. Героизация образа Ивана Грозного, представленного в пьесах писателем как бескомпромиссного защитника национальных интересов и правителя, способного противостоять внешним врагам, становится ответом на вызовы военного времени, способом мобилизации национального самосознания и укрепления веры в победу.

Отсюда, интерпретация А. Н. Толстым отдаленной эпохи, основанная на идее ответственности за судьбу государства в критический период, позволяет нам сделать вывод о том, что доминирующим типом литературно-художественного комментирования истории в диалогии «Иван Грозный» является «нулевая точка», выполняющая символическую функцию консолидации в момент наивысшей опасности.

Обращаясь к сравнению специфики литературно-художественного комментирования истории в романе «Пётр Первый» и в дилогии «Иван Грозный» мы видим, как принцип «нулевой точки» трансформируется, приобретая новое звучание в условиях военного времени. Так, в контексте художественного осмысления прошлого историческая память о «решающем событии» в качестве ориентира позволила А. Н. Толстому создать в дилогии «Иван Грозный» образ эпохи Ивана Грозного, наполненный символичным значением борьбы за выживание, преодоления внутренних противоречий и борьбы с внешними угрозами.

Таким образом, в романе «Пётр Первый» «решающее событие» знаменует собой начало прогрессивной эпохи преобразований, а в дилогии «Иван Грозный» оно же становится символом сплочения нации в момент критической опасности. В обоих случаях А. Н. Толстым создается героический нарратив, являющийся содержательной основой литературно-художественного комментирования истории в модели «нулевая точка», отражающего идеологические установки сталинской эпохи.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В процессе изучения специфики конструирования и реализации образов исторической действительности в художественном произведении на первый план выходит проблема нестабильности объекта изучения, поскольку художественное восприятие прошлого во многом зависит от субъективных интерпретаций автора и художественных средств, которыми он оперирует. Это приводит к тому, что изображение исторических событий в литературных произведениях может иметь многообразие форм и смысловых оттенков, что требует тщательного анализа контекста, авторского замысла и эстетических целей для более полного понимания роли художественного пространства в воспроизведении и осмыслении исторической реальности.

Заметим, что художественная форма литературных произведений, описывающих исторические события, явления или процессы не является окончательным оформлением содержания исторической действительности и представляется нам инструментом раскрытия ее глубинных смыслов, основанных на восприятии писателя. Она служит средством трансляции авторских впечатлений, актуализации воспоминаний об отдельном историческом явлении и формирования его смысловой нагрузки, которая придает эмоциональную и интеллектуальную окраску описываемой исторической действительности, отражающую ценностные ориентиры автора.

В результате, художественное представление прошлого представляется не столько отображением исторической реальности в художественном пространстве, сколько процессом переработки, осмысления, переосмысления и придания смысловой нагрузки исторического опыта, формируемого в контексте индивидуальных и культурных ценностей писателя.

При этом, суть художественного произведения предстает в его способности отображать уникальные особенности творческого подхода автора, его индивидуальный стиль, взгляды и мировоззрение, которые проявляются через художественные средства. Отсюда, характер художественного осмысления

исторической действительности напрямую связан с особенностями творческой деятельности писателя, его способностью эмоционально, концептуально и эстетически воплощать свои идеи и чувства, превращая их в уникальное художественное выражение.

В этом контексте для решения проблемы многоаспектности изучения конструирования и реализации образов исторической действительности в художественном пространстве важной задачей становится стабилизация объекта изучения авторской интерпретации истории во взаимодействии со способами репрезентации как литературно-художественного комментирования. Этот феномен представляется нам конструктом, основанным на взаимодополнении процессов художественного осмысления и репрезентации исторического опыта писателем. Он включает в себя спектр художественных средств, позволяющих реконструировать события минувших эпох и привнести в них авторские впечатления, благодаря чему формируется уникальный взгляд на прошлое. Отсюда, изучение феномена литературно-художественного комментирования истории способствует стабилизации механизмов взаимодействия художественной литературы и исторической действительности как объекта литературоведческого анализа что, в свою очередь, способствует рассмотрению творческой уникальности отдельного автора в новом ключе и более объективной оценке влияния художественной литературы на восприятие истории обществом.

В частности, представленную концепцию ярко иллюстрирует творчество А. Н. Толстого, характерной особенностью которого является частое обращение к историческим реалиям.

Для понимания специфики художественного осмысления исторических событий в творчестве А. Н. Толстого особую важность приобретает вопрос о диалектической взаимосвязи вымысла и реальности, что позволяет выявить закономерность формирования образов исторической действительности в художественной литературе.

По мнению М. М. Бахтина художественность предопределяет формирование сложных речевых жанров, которые охватывают реальность в границах высказывания, предмет и смысловая нагрузка которого предопределена интенцией автора. И, в связи с тем, что реальность как предмет высказывания не имеет границ, завершенность она обретает только в пределах авторской интерпретации.

Как отметил Ю. М. Лотман, художественный текст и объективная действительность тождественны по своей структуре в связи с тем, что реальность представляет собой систему знаков, нуждающуюся в интерпретации, как и сам текст. Отсюда, реальность не самоочевидна, а художественный текст в рамках передачи сообщений о действительности наполняет реальность смыслом за счет шифра.

В рамках образного представления исторической действительности отправной точкой для создания нарративов, в которых прошлое переосмысливается в соответствии с определенными ценностями и идеалами, становятся, как правило, события, обладающие преобразующим потенциалом. Отсюда мы подходим к «решающему событию», структурирующему представления о прошлом, как к концептуальной основе феномена исторической памяти. При этом, смысловая нагрузка образов исторической реальности тесно связана со всевозможным разнообразием реакций на «решающее событие», которые представляется возможным объединить в конкретные модели исторической памяти. В рамках литературно-художественного пространства функционирование определенной модели исторической памяти порождает оппозиции хорошо и плохо, свое и чужое, что выражается в смысловой нагрузке образов исторической действительности.

Рассмотренные выше теории позволяют нам определить подход к изучению художественных средств и приемов, используемых писателем в рамках художественного осмысления исторических событий, процессов и явлений, основанный на комплексном рассмотрении реализации авторской интерпретации истории во взаимодействии со способом репрезентации ее смысла как литературно-

художественного комментирования истории, который реализуется как художественная практика воспоминания об историческом событии и объяснения его смысла. Причем, эта практика, по сути является формой актуализации исторической памяти. Акцент на смыслах в разных структурных элементах текста, по сути, формирует основной художественный тезис произведения, определяя отношение писателя к исторической реальности и предлагая читателю определенную перспективу для её осмысления.

В этом контексте актуализация А. Н. Толстым в художественном пространстве произведений, описывающих исторические события, явления или процессы, воспоминаний о значимых страницах русской истории позволяет рассматривать их как средство аккумуляции и трансляции исторической памяти автора. Рассмотрение феномена литературно-художественного комментирования истории в творчестве А. Н. Толстого позволит выявить закономерности конструирования смысловой нагрузки описываемых писателем исторических событий, а также способы трансляции авторских представлений о прошлом, что, в совокупности, позволит в новом ключе проследить творческую уникальность писателя.

Смысловая нагрузка образа «решающего события» в художественном творчестве представляет собой содержательную основу литературно-художественного комментирования истории. Предмет художественного осмысления, в данном случае историческое событие, выделяется в результате произвольного выбора писателя, предопределенного спецификой функционирования исторической памяти, структурирующей представления о прошлом. Этот выбор не случаен: писатель обращается к тем событиям, которые «живут» в коллективной памяти, вызывают сильный эмоциональный отклик, ставят перед обществом сложные вопросы.

Именно поэтому, обращение А.Н. Толстого к исторической теме обусловлено значением описываемых им событий в личной и коллективной исторической памяти. Он выбирает для своих произведений периоды отечественной истории,

отмеченные кризисами, потрясениями, сложными моральными дилеммами: современные писателю Первая мировая война и революционные потрясения 1917 года, эпоха петровских реформ, Смутное время. Эти события объединены масштабом, трагизмом, они стали точками перелома в истории России, оставив глубокий след в народном сознании и став предметом дискуссий.

Представляя Первую мировую войну в своем творчестве А. Н. Толстой, заставляет задуматься о том, как это историческое событие изменило жизнь человека, потерявшего привычные ориентиры и оказавшегося в состоянии неопределенности. В рассказах сборника «Дни войны», изданного в 1915 году, («Обыкновенный человек», «Старушонка», «Всё полетело вверх ногами»), объединенных темой Первой мировой войны, она представлена как «решающее событие», кардинальным образом изменившее жизнь людей, разрушившее привычный образ мыслей и обнажающее противоречия в обществе. А. Н. Толстой фокусируется на влиянии войны на жизнь обычного человека, на тех изменениях в мировоззрении, которые были спровоцированы этим историческим потрясением. Для передачи своей интерпретации военного конфликта А. Н. Толстой использует ряд художественных средств, объединенных в концептуальную линию художественного комментирования истории, реализация которого предлагает конкретную перспективу для осмысления Первой мировой войны как исторического события, дезориентировавшего общество и противоречивого.

Выявление и анализ основных мотивов, образов и символов, связанных с революционной темой, в рассказах 1910-х гг. («Милосердия!», «Рассказ проезжего человека», «Между небом и землёй»), а также прослеживание индивидуального взгляда писателя на революционные события позволяет определить доминирующие паттерны в изображении А. Н. Толстым эпохи масштабных государственных преобразований. При этом, политические и социальные потрясения предстают для толстовских героев как травмирующее «решающее событие».

Следовательно, смысловая нагрузка образов исторической действительности в произведениях писателя, посвященных военной и революционной теме, также позволяет нам рассматривать модель «проработки памяти» как доминирующий тип литературно-художественного комментирования истории в раннем творчестве писателя.

Стремление писателя понять истоки тех процессов, которые привели к революции и последующим событиям, находит свое непосредственное отражение в малой исторической прозе писателя конца 1910-х гг. Так, в поисках способов познания современности, автор обращается к переломным моментам русской истории. В частности, к периоду Смуты и эпохе петровских преобразований.

Осмысление ключевых событий русской истории А. Н. Толстым в рассказах «День Петра» и «Повесть Смутного времени» неразрывно связано с личностной идентичностью его героев. В рассказе «День Петра» таким героем становится народ, воспринимающий царя-реформатора как олицетворение противоречивого прогресса. В «Повести Смутного времени» напротив, исторические перемены, существующие в воображаемом мире памяти персонажа, воспринимаются сквозь призму жизни престарелого князя Туренева. Исторические события А. Н. Толстой преломляет сквозь ощущение бессилия героев перед лицом исторических перемен. Отсюда, подчеркнутое писателем внимание к травматическому опыту героев формирует литературно-художественное комментирование в модели «проработка памяти».

Ключевым для понимания формирования авторской позиции писателя по отношению к переломным событиям начала XX века – Первой мировой войне, революционным преобразованиям и Гражданской войне в России – нам представляется период 1920-х гг. Это время возвращения общества к мирной жизни после кардинальных социальных и политических потрясений, время надежд на лучшее будущее, трансформации ориентиров общественного развития и строительства нового социалистического государства.

Смысловая нагрузка образа исторической действительности, выявленная в результате анализа рассказов «Гадюка» и «Голубые города», позволяет сделать вывод о сложном отношении А. Н. Толстого в 1920-х гг. к революционным событиям, инвариантным ядром которого является осознание трагизма революционных перемен, исказивших человеческие судьбы. Объединение анализируемых рассказов общей темой – судьбой человека в эпоху кардинальных государственных и общественных трансформаций – позволяет нам отметить, что революционные преобразования представлены А. Н. Толстым как травматический опыт, оставивший след в сознании человека, что становится ключевым элементом художественного осмысления писателем революционных преобразований.

Обращение к трилогии «Хождение по мукам», в которой также наблюдается сложное отношение писателя к революционным потрясениям, сопровождающееся осознанием трагизма общественно-политических трансформаций по отношению к простому человеку, позволило выявить мотивы исторического оптимизма в толстовской интерпретации исторических событий, основанное на вере в способность народа пережить потрясения и построить новое общество.

Через смысловую насыщенность образов исторической действительности в трилогии «Хождение по мукам» А. Н. Толстой показывает, что «решающие события» начала XX века – Первая мировая война, революционные преобразования, гражданская война – глубоко трансформировали сознание людей и связаны с переживанием травмы всем обществом. Отсюда, преобладающим типом литературно-художественного комментирования в творчестве А. Н. Толстого 1920-х гг. является «проработка памяти», позволяющая автору представить исторические события как травматический опыт, требующий осмысления и переосмысления, так как «решающие» исторические события в его произведениях данного периода представлены в свете травматических переживаний героев. При этом, стоит заметить, что ключевые исторические события начала XX в. в жизни общества и государства трактуются А. Н. Толстым как необходимое условие для дальнейшего прогресса, что позволяет нам

определить сопутствующий тип литературно-художественного комментирования истории в модели «нулевая точка».

1930-1940-е гг. для А. Н. Толстым стали периодом активного, зачастую тенденциозного переосмысления исторической действительности. Заметим, что 1930-е гг. в СССР ознаменовались масштабными социально-экономическими преобразованиями и активным конструированием национальной идентичности, сопровождающегося становлением культа личности И. В. Сталина. В этом процессе советской литературе как инструменту пропаганды и воспитания «нового человека» отводилась ключевая роль.

В представленном контексте особое место занимает роман А. Н. Толстого «Пётр Первый», который, будучи одним из самых значительных и популярных произведений советской исторической прозы, стал ярким примером мифотворчества и героизации власти, воплотив в себе ключевые черты сталинистской идеологии.

Так, в романе «Пётр Первый» А. Н. Толстой акцентирует внимание на тех аспектах петровской эпохи, которые перекликаются с задачами, стоявшими перед советским обществом в 1930-е гг. Героизация образа Петра как антитезы «старому миру» позволяет представить масштабные государственные преобразования как историческую необходимость, что формирует в сознании читательской аудитории позитивное отношение к главе государства, создавая образ «мудрого руководителя», заботящегося о благе народа.

Восстановление А. Н. Толстым связи с отдаленным прошлым, основанное на идее героизации и возрождения, позволяет нам сделать вывод о том, что доминирующим типом литературно-художественного комментирования истории в романе «Пётр Первый» является «нулевая точка», в рамках которого «решающее событие» воспринимается как отправная точка в жизни народа и выполняет символическую функцию открытия новой эпохи.

Отметим, что функционирование «нулевой точки» как доминирующего типа литературно-художественного комментирования истории, в рамках которого

восстановление связи с отдаленным прошлым осуществляется через идею героизации и возрождения, позволило А. Н. Толстому провести параллель с современной ему эпохой. Однако, подобный подход к истории не был единичным случаем в творчестве писателя.

Анализ смысловой нагрузки образа исторической действительности в дилогии «Иван Грозный» в контексте представленного исследования позволил выявить схожие приемы и мотивы, используемые А. Н. Толстым в другом историческом контексте. Героизация образа Ивана Грозного, представленного в пьесах писателем как бескомпромиссного защитника национальных интересов и правителя, способного противостоять внешним врагам, становится ответом на вызовы военного времени 1941-1945 гг., способом мобилизации национального самосознания и укрепления веры в победу. Отсюда, интерпретация А. Н. Толстым отдаленной эпохи, основанная на идее ответственности за судьбу государства в критический период, позволяет нам сделать вывод о том, что доминирующим типом литературно-художественного комментирования истории в дилогии «Иван Грозный» является «нулевая точка», выполняющая символическую функцию консолидации в момент наивысшей опасности.

Обращаясь к сравнению специфики литературно-художественного комментирования истории в романе «Пётр Первый» и в дилогии «Иван Грозный» мы видим, как принцип «нулевой точки» трансформируется, приобретая новое звучание в условиях военного времени. В романе «Пётр Первый» «решающее событие» знаменует собой начало прогрессивной эпохи преобразований, а в дилогии «Иван Грозный» оно же становится символом сплочения нации в момент критической опасности. В обоих случаях А. Н. Толстым создается героический нарратив, являющийся содержательной основой литературно-художественного комментирования истории в модели «нулевая точка», отражающего идеологические установки сталинской эпохи.

Таким образом, рассмотрение феномена литературно-художественного комментирования истории в творчестве А. Н. Толстого позволило выявить

закономерности конструирования смысловой нагрузки описываемых писателем исторических событий, основанные на специфике функционирования исторической памяти автора, что, в свою очередь, позволяет в новом ключе проследить творческую уникальность автора.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Акимова А. С. «История России с древнейших времен» С. М. Соловьева как исторический источник романа А. Н. Толстого «Петр Первый» / Алексей Толстой: Диалоги со временем. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 234-247.
2. Акимова А. С. Историческая литература как источник романа А. Н. Толстого «Петр Первый» (к постановке проблемы) / Алексей Толстой: Диалоги со временем. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 114-118.
3. Акимова А. С. К истории создания первой книги романа «Петр Первый» / Алексей Толстой: Диалоги со временем. Вып. 2. М.: Издательство «Литературный музей», 2017. С. 168-177.
4. Акимова А. С. Образ царевны Софьи в романе А. Н. Толстого «Петр Первый» в контексте литературы первой половины XX века / Алексей Толстой: Диалоги со временем. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 267-278.
5. Алпатов А. В. Алексей Толстой – мастер исторического романа. М.: Советский писатель, 1958. 355 с.
6. Алпатов А. В. Роман Алексея Толстого «Петр Первый» и его творческая история: дис. ... канд. филол. наук / Алпатов Арсений Владимирович. М., 1955. 591 с. Библиогр.: с. 575-591.
7. Аникин В. П. Значение народной поэзии в творческом развитии Алексея Николаевича Толстого: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Аникин Владимир Прокопьевич. М., 1953. 15 с.
8. Аристов В. В. Роман А. Н. Толстого «Петр Первый»: историческая реальность и художественный вымысел / Алексей Толстой: Диалоги со временем. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 195-234.
9. Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 328 с.
10. Ассман А. Забвение истории – одержимость историей. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 552 с.

11. Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004. 363 с.
12. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.: Прогресс, 1976. 556 с.
13. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
14. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: «Искусство», 1986. 445 с.
15. Беликова Е. А. «Письма и бумаги императора Петра Великого» как источник романа А. Н. Толстого «Петр Первый» / / Алексей Толстой: Диалоги со временем. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 248-259.
16. Богатырев А. В. Изображение Речи Посполитой XVII-XVIII вв. в романе А. Н. Толстого «Петр Первый» / Алексей Толстой: Диалоги со временем. Вып. 3. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 278-290.
17. Большой энциклопедический словарь / Под ред. А. М. Прохорова. М.: «Советская энциклопедия», 1993. 1628 с.
18. Боровиков С. Г. Алексей Толстой: Страницы жизни и творчества. М.: Современник, 1984. 192 с.
19. Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской словесности и искусства. Том I. СПб.: Типография товарищества «Общественная польза», 1861. 643 с.
20. Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской словесности и искусства. Том II. СПб.: Типография товарищества «Общественная польза», 1861. 429 с.
21. Быстров В. Н. Алексей Толстой – новеллист (1917-1929): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Быстров Вячеслав Николаевич. Ленинград, 1986. 173 с. Библиогр.: с. 162-173.
22. Ван Д. Героини А. Н. Толстого: типология образов и эволюция характеров: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ван Дунмэй. Москва, 2005. 21 с.
23. Варламов А. Н. Алексей Толстой. М.: Молодая гвардия, 2008. 591 с.
24. Векслер И. И. Алексей Николаевич Толстой (жизненный и творческий путь): дис. ... д. филол. наук / Векслер Иван Иванович. М., 1944. 558 с.
25. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 406 с.

26. Веселовский С. Б. Московское государство: XV-XVII вв. Из научного наследия. М.: 2008, «АНОРО-XXI», 384 с.
27. Воробьева Н. Н. Историзм художественного мышления А. Н. Толстого // А. Н. Толстой. Материалы и исследования. М.: Наука, 1985. С. 27-39.
28. Воронцова Г. Н. Роман Алексея Толстого «Хождение по мукам» (1919-1921). Творческая история и проблемы текстологии. М.: ИМЛИ РАН, 2014. 344 с.
29. Головкин В. А. «Русалочьи сказки» А. Н. Толстого: жанрово-стилевое разнообразие в историко-генетическом аспекте: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Головкин Варвара Андреевна. Краснодар, 2021. 198 с. Библиогр.: с. 183-198.
30. Голубков С. А. Восприятие героями А. Н. Толстого повседневных реалий войны/ Алексей Толстой: Диалоги со временем. Вып. 2. М.: Издательство «Литературный музей», 2017. С. 59-67.
31. Дубова О. Б. Мимесис и пойкисис. Античная концепция «подражания» и зарождение европейской традиции художественного творчества. М.: Памятники исторической мысли, 2001. 271 с.
32. Емельянов Ю. Н. Писатель-историк Алексей Николаевич Толстой / История и художественная литература. М.: ИРИ РАН; Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 114-174.
33. Жарников Г. С. Алексей Толстой и «магия революции» / Алексей Толстой: Диалоги со временем. Вып. 2. М.: Издательство «Литературный музей», 2017. С. 310-316.
34. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1. М.: Из-во им. Сабашниковых, 1998. 472 с.
35. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 2. М.: Из-во им. Сабашниковых, 1998. 469 с.
36. Западов В. А. Алексей Николаевич Толстой. Биография. Ленинград: Издательство «Просвещение», 1969. 128 С.

- 37.Илизаров Б. С. А. Н. Толстой – И. В. Сталин – Иван Грозный: зеркало для героя / Алексей Толстой: Диалоги со временем. Вып. 2. М.: Издательство «Литературный музей», 2017. С. 59-67.
- 38.История России: в 20 т. Т. 11. Империя, война, революция. 1914-1917 годы. Кн. 1. От войны к краху империи / Институт российской истории РАН / Под ред. В. П. Булдакова. М.: Наука, 2024. 959 с.
- 39.Касаткина Т. А. Комментарий в целом культуры // Комментарий: теория и практика. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 19-30.
- 40.Корчинский А. В. Память и историческое воображаемое // Память как история и воображение. Коллективная монография. М.: Эдитус, 2023. С. 232-235.
- 41.Крестинский Ю. А. А. Н. Толстой: Жизнь и творчество: Краткий очерк / Академия наук СССР. Институт мировой литературы им А. М. Горького. М.: Издательство Академии наук СССР, 1960. 314 с.
42. Крюкова А. М. Алексей Николаевич Толстой. М.: Московский рабочий, 1989. 140 с.
- 43.Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: «Советская энциклопедия», 1987. 752 с.
- 44.Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. Харьков: Фолио; М.: «Издательство АСТ», 2000. 880 с.
- 45.Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. 447 с.
- 46.Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3-х т. Том 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: «Александра», 1992. 479 с.
- 47.Лынова Е. П. Эстетика державности в прозе А. Н. Толстого: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Лынова Елена Петровна. Армавир, 2006. 26 с.
- 48.Ляпунова М. М. Исторический факт и интерпретации (мемуары В. Шпильмана и фильм Р. Полански «Пианист») // Память как история и воображение. Коллективная монография. М.: Эдитус, 2023. С. 153-157.

- 49.Малкина В.Я. Историческая память в литературе: подходы к анализу // Память как история и воображение. Коллективная монография. М.: Эдитус, 2023. С. 113-124.
50. Налдеев А. П. Алексей Толстой. М.: «Просвещение», 1974. 254 с.
- 51.Никитин Е. Н. Советский граф – Алексей Толстой. Нижний Новгород: Деком, 2020. 369 с.
52. Николаев Д. Д. «Ибикус» как «зеркало русской революции» / Алексей Толстой: Диалоги со временем. Вып. 3. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 102-121.
- 53.Новая постановка пьесы А. Н. Толстого на сцене Малого театра // Правда. 1945. №128. С. 3.
- 54.Переписка А. Н. Толстого. В 2-х т. Т. 1. / Редкол. В. Э. Вацуро, Н. Г. Гей и др. М.: Художественная литература, 1989. 351 с.
- 55.Петелин В. В. Судьба художника: Очерк жизни и творчества А. Н. Толстого. М.: Воениздат, 1979. 336 с.
56. Петровская Н. Ю. Концепция личности и истории в творчестве А Н. Толстого: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Петровская Наталья Юрьевна. М., 2000. 19 с.
57. Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы в двух томах. Том 2. Часть I. Идея произведения. Experimentum crusis в литературе XX века. А. Белый, А. Платонов, группа Обэриу. М.: Культурная революция, 2011. 608 с.
58. Потебня А. А. Мысль и язык. М.: Лабиринт, 1999. 269 с.
- 59.Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н. Д. Тamarченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
60. Пыпин А. Н. История русской литературы. Том I. Древняя письменность. СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1898. 484 с.
- 61.РГАЛИ. Ф. 2118. Оп. 1. Ед. хр. 119.
- 62.Россия в годы Первой мировой войны: экономическое положение, социальные процессы, политический кризис / Под ред. Ю. А. Петрова. М.: Политическая энциклопедия, 2014. 982 с.

63. Сахарова В. М. Психологизм «романов о будущем» А. Толстого и Е. Замятина: сравнительно-психологический аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Сахарова Виктория Михайловна. Ставрополь, 2008. 20 с.
64. Святославский А. В. История России в зеркале памяти. Механизмы формирования исторических образов. М.: Древлехранилище, 2013. 589 с.
65. Толстая Е. Д. «Дёготь или мед»: Алексей Н. Толстой как неизвестный писатель (1917-1923). М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2006. 685 с.
66. Толстая Е. Д. Ключи счастья: Алексей Толстой и литературный Петербург. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 536 с.
67. Толстой А. Н. Дневник 1915-1917 гг. / вступ. ст. А. М. Крюковой // А. Н. Толстой. Материалы и исследования / отв. ред. А. М. Крюкова. М.: Наука, 1985. С. 338-345.
68. Толстой А. Н. Дни войны. Рассказы. М.: Книгоиздательство «Польза» В. Антикъ и Ко, 1915. 56 с.
69. Толстой А. Н. Егор Абозов. Варианты неоконченного романа (вступительная статья и публикация И. П. Казаковой) // А. Н. Толстой. Новые материалы и исследования (ранний Толстой и его литературное окружение). М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 150-191.
70. Толстой А. Н. Иван Грозный, драматическая повесть // Октябрь. Ежемесячный литературно-художественный общественно-политический журнал. 1943. №11-12. С. 5-70.
71. Толстой А. Н. Родина // Звезда. 1941. №276.
72. Толстой А. Н. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 3 М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. 712 с.
73. Толстой А. Н. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. 639 с.
74. Толстой А. Н. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. 728 с.
75. Толстой А. Н. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 7. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. 864 с.

76. Толстой А. Н. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 9. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. 791 с.
77. Толстой А. Н. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 10. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. 712 с.
78. Толстой А. Н. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 14. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1950. 432 с.
79. Толстой А. Н. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 15. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953. 394 с.
80. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Образ. Символ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Издательская группа «Прогресс» - «Культура», 1995. 624 с.
81. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб.: «Искусство-СПБ», 2003. 616 с.
82. Тынянов Ю. А. Литературная эволюция: Избранные труды. М.: «Аграф», 2002. 496 с.
83. Фёдорова А. В. Персонажно-типологические характеристики образа России в ранней прозе А. Н. Толстого: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Фёдорова Анна Вячеславовна. Вологда, 2004. 22 с.
84. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 16-50.
85. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М.: Новое издательство, 2007. 348 с.
86. Чарный М. Б. Путь Алексея Толстого: Очерк творчества. М.: Художественная литература, 1981. 368 с.
87. Чекушин В. В. Автомифотворчество А. Н. Толстого: семантика, прагматика, контекст: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Чекушин Викентий Владимирович. Красноярск, 2021. 193 с. Библиогр.: с. 171-193.
88. Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Издательство «Федерация», 1929. 266 с.

89. Щелокова Л. И. Патриотическое самосознание А. Н. Толстого в статьях о Первой мировой войне / Алексей Толстой: Диалоги со временем. Вып. 2. М.: Издательство «Литературный музей», 2017. С. 42-50.
90. Щербина В. Р. А. Н. Толстой. Критико-биографический очерк. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1951. 167 с.
91. Щербина В. Р. Творческий путь А. Н. Толстого: дис. ... д. филол. наук / Щербина Владимир Родионович. М., 1954. 1286 с.
92. Halbwachs M. The collective Memory. New York, Harper&Row Publishers, 1980. 186 p.
93. Izer W. The Fictive and the Imaginary: charting Literary Antropology. Baltimore: The John Hopkings University Press, 1993. 347 p.
94. Izer W. The Range of Interpretation. New York: Columbia University Press, 2000. 280 p.
95. Rusen J. Meaning and representation in History. New York, Berghahn Books, 2008. 254 p.