

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/WSNHYP>
УДК 82.0 + 821.161.1.0
ББК 83 + 83.3(2Рос=Рус)6

КОНЦЕПТОСФЕРА ПРОЗЫ А.Н. ТОЛСТОГО (ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

© 2025 г. С.А. Голубков

*Самарский национальный исследовательский
университет им. академика С.П. Королева,
Самара, Россия*

Дата поступления статьи: 04 декабря 2024 г.

Дата одобрения рецензентами: 14 февраля 2025 г.

Дата публикации: 25 июня 2025 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-10-27>

Аннотация: В статье идет речь о концептосфере А.Н. Толстого, нашедшей яркое художественное воплощение в его творчестве. Внимание акцентируется на литературоведческом понимании концепта, определяется его смысловой объем. Автор исходит из понимания концепта как сложного синтетического образования, соединившего в себе и образ, и понятие, и идеологему, и мифологему. В статье делается акцент на универсализме концепта. Изучение концептосферы помогает выявить характерные приметы индивидуального писательского мира как художественной системы. Дается классификация основных концептов, которые можно обнаружить в прозе А.Н. Толстого. Речь идет о таких концептах, как «детскость», «предметность зрения», «бытовое измерение», «ткань повседневности», «телесность», «вещь», «игра», «приключения» («похождения»), «изумление» («удивление»), «динамика / статика», «захолустье», «город и цивилизация», «время» (и его градации), «смута», «державность», «смех», «счастье в любви». Совокупность этих взаимосвязанных и по-толстовски уникальных универсалий позволяет приблизиться к постижению индивидуального авторского кода. Выявляется их сопряженность с базовой оппозицией *жизнь / смерть*. Прослеживается формирование толстовской концептосферы, движение от детского непосредственного открытия первооснов жизни к сложному многомерному постижению глубинных оснований человеческого бытия в его пространственно-временных координатах. Дается представление о влиянии концептосферы А.Н. Толстого на макро- и микропоэтику прозы писателя, на нюансы повествовательной манеры большого художника слова.

Ключевые слова: концепт, концептосфера, универсалии, индивидуальный авторский код, первоосновы бытия, детскость, игра, динамика, статика, смута, витальная энергия, жизнь, смерть.

Информация об авторе: Сергей Алексеевич Голубков — доктор филологических наук, профессор, Самарский национальный исследовательский университет им. академика С.П. Королева, ул. Московское шоссе, д. 34, 443086 г. Самара, Россия. <https://orcid.org/0000-0003-3423-1520>

E-mail: golubkovsa@yandex.ru

Для цитирования: Голубков С.А. Концептосфера прозы А.Н. Толстого (литературоведческий аспект) // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 2. С. 10–27. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-10-27>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 2, 2025

THE CONCEPTOSPHERE OF A.N. TOLSTOY'S PROSE (LITERARY ASPECT)

© 2025, Sergey A. Golubkov
*Samara National Research University,
Samara, Russia*

Received: December 04, 2024

Approved after reviewing: February 14, 2025

Date of publication: June 25, 2025

Abstract: The article deals with A.N. Tolstoy's conceptosphere, which has found a vivid artistic embodiment in his work. The research focuses on the literary understanding of the concept and determines its semantic scope. The author proceeds from the interpretation of the concept as a complex synthetic formation that combines an image and a concept, an ideologeme and a mythologeme. The article focuses on the universalism of the concept. The study of the conceptosphere helps to identify the characteristic signs of the writer's world as an artistic system. The article gives the classification of the main concepts in the prose of A.N. Tolstoy. We are talking about such concepts as "childishness," "objectivity of vision," "everyday dimension," "fabric of everyday life," "physicality," "thing," "game," "adventures" ("escapades"), "amazement" ("surprise"), "dynamics / statics," "backwoods," "city and civilization," "time" (and its gradations), "turmoil," "power," "laughter," and "happiness in love." The combination of these interconnected and Tolstoy-like unique universals allows us to get closer to understanding the author's code and reveal their connection with the fundamental life / death opposition. The article traces the formation of the Tolstoy conceptosphere and its movement from the direct discovery children's primary principles of life to the complex multidimensional comprehension of the deep foundations of human existence in its space-time coordinates. The article provides an idea about the influence of A.N. Tolstoy's conceptual sphere on the macro- and micropoetics of the writer's prose and particular nuances of the narrative manner of the great word artist.

Keywords: concept, conceptosphere, universals, individual author's code, the basic principles of being, childishness, play, dynamics, statics, turmoil, vital energy, life, death.

Information about the author: Sergey A. Golubkov, DSc in Philology, Professor, Samara National Research University, Moskovskoye Hwy., 34, 443086 Samara, Russia.
<https://orcid.org/0000-0003-3423-1520>

E-mail: golubkovsa@yandex.ru

For citation: Golubkov, S.A. "The Conceptosphere of A.N. Tolstoy's Prose (Literary Aspect)." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 2, 2025, pp. 10–27. (In Russ.)
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-10-27>

Специфику творчества любого большого писателя помогает выявить изучение концептосферы его художественного мышления. Концепт — сложное синтетическое образование, соединившее в себе и образ, и понятие, и идеологему, и мифологему. Это некая универсальная «пирамида смыслов». Концепт — художественный эквивалент мировоззренческих понятий, чувственных впечатлений, эмпирических наблюдений, взятых в нераздельной слиянности. При изучении концептов в силу специфики исследуемого объекта интегрируются разнообразные аналитические технологии многих гуманитарных наук. Концепты можно рассматривать как *константные* основания художественного мира, ибо они зачастую не ограничены рамками конкретного исторического периода, а являются общими для многих эпох *универсалиями* словесного искусства. Их можно отнести к наиболее устойчивым и многомерным единицам художественной картины мира. Взятые вместе, несколько концептов образуют *концептосферу* как некое поле смыслов, в котором центр и периферия могут меняться местами в зависимости от социокультурного и исторического контекста, а также продиктованной ракурсом восприятия сиюминутной актуализации определенного смысла.

Философ, культуролог и филолог М.Н. Эпштейн пользуется термином «первопонятие»: «Первопонятия представляют собой древние, универсальные мыслеобразования, более или менее общие для всего человечества. В отличие от юнгианских “архетипов”, они принадлежат сфере *коллективного сознания*, а не бессознательного. Это своего рода *антропологические универсалии*, первоэлементы общечеловеческого опыта, преломленные через национальные языки и культуры» [12, с. 11]. По мысли исследователя, они не являются результатом логических построений и строгой

терминологизации, а «чаще всего выражены исконными корнями, поскольку принадлежат сознанию всего народа» [12, с. 12]. Они приняты всем языковым сообществом не в силу однозначности (как термины), а «в силу их многозначности и широчайшего использования во всех стилях» [12, с. 12].

У этих первопонятий есть общие свойства. Опираясь на исследования С.А. Аскольдова, Д.С. Лихачева, Ю.С. Степанова, Е.С. Кубряковой, М.Н. Эпштейн выделяет целый ряд таких ключевых свойств. На наш взгляд, в этом перечне чрезвычайно важен акцент на *интегративность* и *системность*. По поводу первого исследователь отмечает: «...первопонятие сочетает в себе интеллектуальные, эмоциональные, моральные, коммуникативные аспекты в их неразрывном единстве» [12, с. 15]. А по поводу второго пишет: «...первопонятие вписано в систему культурного кода и соотносится с другими понятиями в смысловых иерархиях, где оно занимает одну из высших ступеней» [12, с. 15].

Концептом как понятием интересуются многие гуманитарии. Разумеется, и филологи (лингвисты и литературоведы) активно используют это понятие в своих конкретных аналитических практиках. Но исходные установки у них разные. Вектор исследовательской логики лингвиста направлен в сторону *национального языка как системы*. Ярким примером может служить монография Е.Е. Стефанского «Эмоциональные концепты как фрагмент мифологической и современной языковых картин мира (на материале концептов, обозначающих негативные эмоции в русской, польской и чешской лингвокультурах)» [9].

Вектор исследовательских устремлений литературоведа иной, ибо направлен в сторону выявления индивидуального писательского мира как художественной системы. Литературоведческому осмыслению концепта посвящены сводные обобщающие труды. Так, Н.В. Володина посвящает свою монографию роли концепта в сфере литературоведения. Исследователь, видя в концепте семантическую неизменяемость, константность, отмечает: «Название этим константам может быть дано по аналогии с понятием, которое уже закрепилось в философии, культурологии, когнитивной лингвистике, психологии, социологии, коммуникативистике. Таким объединяющим термином, широко используемым современной гуманитарной наукой, является термин “концепт”. Что касается литературоведения, то сегодня он чаще всего употребляется в работах историков литературы,

преимущественно в практике конкретного анализа текста, однако далеко не всегда с учетом специфического смыслового наполнения этого термина. Все это вызывает потребность дальнейшего осмысления концепта именно как литературоведческой категории» [2, с. 4]. И такое осмысление ведется литературоведами в работах о конкретном художественном опыте отдельных писателей. М.В. Селеменова в статье «Концептосфера городской прозы Ю.В. Трифонова» пишет: «На наш взгляд, восприятию мира прозы Трифонова как системного литературного явления способствует наличие сквозных художественных элементов, выполняющих роли *опорных смысловых единиц*. Эти элементы в литературоведческом и лингвокультурологическом дискурсах определяются как концепты. В современном гуманитарном знании существует три традиционных подхода к пониманию сути концепта: *культурологический, лингвистический и синтетический*» [7, с. 102–106]. Все эти работы свидетельствуют о том, что в современную эпоху новое знание часто добывается именно на стыках разных научных дисциплин, в пограничных областях гуманитарного осмысления явлений культуры.

В литературном произведении с разной степенью интенсивности могут взаимодействовать три плана: *план изображения, план выражения и план рассуждения*. У каждого из этих планов своя центральная художественная задача и своя техника воплощения. *План изображения* приближает литературу к изобразительным искусствам, делает ее в известной степени «словесной живописью». Особенно последовательно это осуществляется в повествовательных жанрах, когда автор, используя все изобразительные возможности прозы, создает вербальный портрет своего персонажа, вербальный пейзаж, словесный образ интерьера, фокусирует внимание на отдельной изобразительной детали. Именно этому посвящена монография Г.П. Козубовской «Русская литература и поэтика зримого» [4].

План выражения приближает литературу к музыке, поскольку подбор лексики, ключевые словообразы, специальные повторы, элементы звукописи, внимание автора к интонационному строю непосредственно влияют на эмоциональную сферу читателя, внушают ему определенное настроение. Не случайно, скажем, и сами поэты-символисты, и литературоведы, пишущие об этом направлении, находили много общего между искусством слова и музыкой. Об этой связи пишет О.Г. Балина в статье «Поэтика заглавия “Северной симфонии” Андрея Белого»: «Автор, вводя в название произве-

дения слово “симфония”, сознательно ориентирует читателя на музыкальное, иррациональное начало произведения и невербально-вербальное создание пути постижения гетерокосмоса, в котором невербальное, бессловесное должно играть большую роль» [1, с. 62]. И еще: «...выход к “симфониям” для Белого — не столько результат осознанных, целеустремленных поисков нового жанра, сколько непреднамеренное обретение адекватного способа самовыражения» [1, с. 62].

Наконец, при определенных обстоятельствах писатель может ввести в свой текст и *план рассуждения*, когда либо автор-повествователь, либо тот или иной персонаж испытывают необходимость сформулировать мысль, обращаясь к чисто рациональным инструментам логики. В этих случаях мы говорим о философских отступлениях или исторических экскурсах автора, об афористичности его стиля. Писатель стремится напрямую объяснить со своим читателем, выразить свою позицию порой в обнаженно декларативных формах. Такое доминирование плана рассуждения весьма характерно для интеллектуальной прозы, скажем, для философского романа.

Таким образом, концепт в литературоведческом его понимании — это «площадка», на которой взаимодействуют все три указанных плана (изображения, выражения, рассуждения). Они образуют сложный сплав, воздействующий на читательское сознание всеми своими компонентами неразложимого целого.

Что же представляет собой концептосфера прозы А.Н. Толстого как целостная знаковая система? В художественных произведениях писателя мы достаточно часто встречаем *ключевые слова и словосочетания*, которые можем с полным правом считать наименованиями тех многоуровневых концептов, которые образуют устойчивую смысловую знаковую систему толстовского творческого мира. Уже простой их перечень позволяет приблизиться к постижению индивидуального авторского кода: «детскость», «предметность зрения», «бытовое измерение», «ткань повседневности», «триада: телесность, вещь, дух», «игра» («мистификация», «актерство»), «приключения» («похождения»), «изумление» («удивление»), «динамика/статика», «захолустье», «город и цивилизация», «время» (и его градации), «смута», «державность», «смех», «счастье в любви».

Центральные концепты, которые организуют два диаметрально противоположных концепта в художественной концептосфере А.Н. Толстого:

жизнь и смерть. Это, по сути, два смысловых пространства. Одно — пространство развития, произрастания, позитивных изменений. Второе — пространство умирания, оскудения, исчезновения. В первом пространстве много возможностей, здесь всему найдется место — и детским радостям, и любви, и шуткам, и шумным застольям, и незатейливым розыгрышам, мистификациям, и творческим фантазиям. Здесь можно быть беспечным «мажорным сангвиником», как назвал Толстого К.И. Чуковский [13, с. 30]. Здесь не говорят о смерти, здесь все устремлено в будущее. Во втором же эмоционально-ментальном мире всё пребывает в прошлом, там царит уныние, неизбывная печаль, тлен забвения. Между тем в русской литературе XX в. как раз были писатели, которые предпочитали живописать лики смерти, психотравмы, часто рассуждали о них. На память приходят имена Л.Н. Андреева, Ф.К. Сологуба, С.Д. Кржижановского. Толстому это пространство умирания было органически чуждо, как явление противоестественное. Он был наполнен витальной энергией, отторгавшей любой (пусть чисто умозрительный) опыт ощущения близости небытия.

В созидании своей концептосферы писатель последовательно шел от первичного интуитивно-чувственного и поверхностного восприятия реалий приватной (детской, семейной) жизни к последующему глубокому миропониманию, к постижению диалектически сложных связей с Большим временем (эпоха, история) и Большим пространством (отечество, мир). Не случайно в одной из своих автобиографий Толстой писал о чисто детском восприятии *первооснов бытия*, включавших в свой «состав» *родной дом, картины природы, чувственные ощущения физических реалий окружающего мира* во всей многомерной совокупности красок, звуков, вкусовых впечатлений. Это, пожалуй, базовый концепт творческого мира писателя. В первоначальном детском ощущении таких первооснов есть важный элемент — *удивление, открытие*. В то же время удивление — это характерная примета художественного сознания как такового. Подобным удивлением полна и проза Толстого периода Первой мировой войны. С героями происходит радикальная психологическая перемена, душевное преображение. Объясняется это тем, что *дихотомия жизни и смерти* становится уже не умозрительной конструкцией, а вполне очевидной, физически ощущаемой данностью. Опыт психологического освоения этой данности каждым воюющим человеком входит в его повседневное сознание, является впол-

не конкретным набором впечатлений и переживаний. Острое переживание толстовским героем непоправимости превращения живого человека в мертвое тело в этом трагически убеждает. Герой заново открывает для себя те первоосновы бытия, что были до того заслонены досадной пестрой суетой и различными необязательными условностями гражданской довоенной жизни. «Лежу с открытыми глазами, — ни сон, ни явь, нет мыслей и воспоминаний, только чувствую, — и никогда с такой силой, — бытие. Оно не представляется мне случаями или отдельными картинами, а вне времени, — во всей полноте, где-то надо мной, по ту сторону водной толщи, простирается бытие. Точнее определить не могу. Иногда начинает биться сердце, точно в предчувствии еще более ясного понимания» [14, т. 2, с. 412–413]. Меняются и *временные* параметры этого бытия. «Весь день думал: если останусь жив, чего бы я хотел? Опять странствий? Приключений? Как все ничтожно! Должно быть, я на много лет постарел под водой» [14, т. 2, с. 416]. Характерна эта неожиданная фиксация душевной перемены — «*постарел*».

А потом этот мотив непосредственного удивления при восприятии самых простых слагаемых жизни писатель переносит уже на страницы трилогии «Хождение по мукам». И опять очень важно детское восприятие жизни, включающее целый спектр эмоциональных состояний и поведенческих реакций — простодушие, непосредственность, непритворная искренность. «*Детскость*», порой имеющая синонимом у Толстого слово-понятие «чуждачество», занимает заметное место в системе нравственно-психологических категорий писателя. Толстой по-художнически откровенно любил детскость в своих героях и любовался ею. Причем, в его понимании это качество отнюдь не сводимо к давно осмеянному литературой инфантилизму, неумению понять законы «взрослой» жизни, принять «правила» сложного социального поведения. Детскость часто выступала в прозе Толстого синонимом душевной чистоты, привлекательной нравственной нерастраченности. В центре трагически-динамичной панорамы искалеченного гражданской войной, лишившегося фундаментальных констант огромного российского мира в трилогии «Хождение по мукам» вдруг возникает локальный и бесхитростный «стоп-кадр» (такую локальную отграниченность и слишком простодушный смысл имеет лишь житейское впечатление маленького ребенка): «Тоненькие струйки молока, пахнущие детством, звенели о ведро. Это был бессловесный, “низенький”, “добрый” мир, о котором

Даша до этого не имела понятия. Она так и сказала Кузьме Кузьмичу — шепотом. Он — за ее спиной — тоже шепотом: — Только об этом вы никому не сообщайте, смеяться будут: Дарья Дмитриевна в коровнике открыла мир неведомый!» [14, т. 6, с. 200].

Известно, что, будучи наблюдательным художником, Толстой много внимания уделял *предметной детали*. В художественном мире данного писателя вещь обладает статусом многомерного концепта. Конечно, вещь как таковая всегда амбивалентна. С одной стороны, это материальный маркер простого накопительства или, как стали говорить во второй половине XX в., признак «вещизма». Но, с другой стороны, вещь выступает не только приметой материального достатка или даже богатства. У вещи немало и других функций, среди которых в духовном смысле весьма значима функция мемориальная. В самом деле, динамичная повседневность материализуется в вещах. Вещи — своеобразные будничные памятники мимолетному. Их ценность не только, а порой и не столько прагматическая, сколько мемориальная, психологическая. Сколько таких вещей порой скапливается в чуланах, кладовках, на антресолях, на дачных чердаках! И человек не торопится их выкинуть вовсе не из соображений патологической жадности и избыточной бережливости, сколько из уважения к событиям собственной жизни. Предметный мир каждой семьи чрезвычайно информативен. Весьма репрезентативен в этом отношении следующий фрагмент повести Толстого «Петушок (Неделя в Туренева)»: «Чтобы занять время до чая, она вытирала пыль на ризах старинных икон, с детства еще побаиваясь глядеть на фамильный образ Нерукотворного Спаса, темный, с непреклонными глазами, в кованой с камнями ризе. Перебрала в шкатулке бумажки с волосами милых ушедших. Припрятала подальше, вдруг вспомнив тяжелое, костяной футлярчик для зубочистки. Разыскивала и все не могла найти рамочку какую-то. Все эти старые вещицы разговаривали на задумчивом языке своем с тетушкой Анной Михайловной, самой молодой среди них и последней. Изо всех вещей она любила, пожалуй, больше всего широкое красное кресло, обитое штофом, с торчащей из мочалы пружиной. На нем была выкормлена тетушка и все девять ее покойных сестер» [14, т. 1, с. 74]. В этой сценке утреннего пробуждения Анны Михайловны содержится ключ к ее незлобивому характеру, как и то, что хозяйка раздает по воскресеньям свои юбки деревенским бабам, как и упоминание о девчонках, «без дела живших при доме»

[14, т. 1, с. 71]. Перед нами по-детски простодушный, добрый и совершенно непрактичный человек. Да и наивное стремление перевоспитать непутевого Николошку только добавляет к психологическому портрету тетушки дополнительный штрих.

Мир вещей относится к *сфере быта*, который Толстой как наблюдательный художник хорошо чувствовал. Не случайно А.К. Воронский в своей статье 1926 г. «Алексей Толстой» («Журавли над Гнилопятами») назвал писателя «отличным бытовиком» [3, с. 384].

Генезис концептосферы Толстого тесно связан с художественным опытом русских классиков. Именно там писатель обнаруживал богатый арсенал смысловых универсалий. Конечно, одним из первых в ряду имен писателей XIX в., создателей такого арсенала, следует назвать Н.В. Гоголя, создавшего литературную традицию и получившего столько продолжателей в веке двадцатом. У Гоголя своеобразными концентрирами художественного мира, чрезвычайно значимыми концептами становятся *тело* и *вещь*. Вместе с концептом *дух* они могут образовать философски содержательную триаду. Разумеется, и тело может быть одухотворено, и вещь может нести следы одухотворенности. Но чаще все-таки тело или вещь так и остаются неодухотворенными. И тогда мелкий, пошлый человек существует лишь *здесь* и *сейчас*, вовсе не помышляя ни о каких других временных и пространственных горизонтах бытия.

Характерно, что *телесность* проникла в мыслительные практики XX в. во многом благодаря фрейдизму, оправдавшему телесные ощущения и инстинкты. Телесность стала манифестироваться как антитеза духовному. Человек стал пониматься прежде всего как «машина желаний». Художников интересовала совокупность соматических атрибутов человека. Освобожденное от культурных запретов потаенное чувственное наслаждение вырвалось наружу. Из сложной системы смысловых связей личности и мира (мироощущение, мировоззрение, миропонимание, мироотношение) на первый план выдвинулось именно мироощущение, связанное с телесным прикосновением человека к различным реалиям мира.

Нечто подобное произошло и с *вещным*. В XX в. начинается подлинная экспансия вещи. Если всегда человек владел вещью, если его социальный, имущественный статус зависел от того, какими вещами и в каком количестве он владеет, то в веке двадцатом уже вещь начинает владеть

человеком, она обретает свою автономную самоценность. В этих процессах есть немало общего. Стала возможной «смена» тела (смена пола, различные пластические операции). Тело, как и вещь, можно «сменить». Повести М.А. Булгакова «Роковые яйца», «Собачье сердце» построены на манипуляциях с плотью, телом. Писатель высмеял претензии создаваемого общества выработать *нового человека* (вопреки многовековой эпохе христианства, которая этим серьезно занималась, создавая воистину Нового человека с огромным масштабом личной ответственности, персонального выбора, суда собственной совести, искупления грехов). В повести «Собачье сердце» новый человек явлен не как духовно обновленный, а лишь как телесно новый. Создание нового человека обернулось механической операцией по созданию нового тела.

Тела *делаются*, как производятся вещи. Н.В. Гоголь использовал множественное число, подчеркивая смешную повторяемость явления. Одна только пара Добчинский и Бобчинский чего стоит! Е.И. Замятин, используя множительную призму, заселил роман «Мы» однотипными «нумерами». Не случайно американский футуролог второй половины XX в. Олвин Тоффлер писал о «модульном человеке», «легко заменяемом человеке».

В художественном мире Толстого особую значимость приобрел *концепт игры*. В прозе писателя мы обнаруживаем такие виды игрового поведения, как *розыгрыш, чудачество, лицедейство, маскарадность, мимикрия, авантюризм*. Актерствуют герои ранних рассказов Толстого «Трагик», «Актриса», заглавный персонаж повести «Похождения Невзорова, или Ибикус». Обуреваема сумасшедшими планами возвести своего мужа генерала Брагина на шведский престол Степанида Ивановна («Чудаки»). Играет в светскость Смольков, персонаж того же романа.

Соответствующим образом перестраивается событийный ряд, слагаемые которого, чаще всего, по сути *приключения* или *похождения*. Это находит свое отражение уже в заглавиях толстовских произведений: «*Приключения* Растегина», «*Похождения* Невзорова, или Ибикус», «Необыкновенное *приключение* Никиты Рощина», «Золотой ключик, или *Приключения* Буратино». У любой событийности есть внешний и внутренний планы. Внешний связан со зрелищностью, выпуклой наглядностью происходящего. Черда метаморфоз, в которые вступают герои, требует специфических средств воплощения, среди которых не последнюю роль играют приемы ки-

нопоэтики, достаточно популярные в то время и становившиеся объектом литературоведческой рефлексии [6; 10; 11].

Состав прозаических фабул Толстого диктует и сам способ описания событий, объясняет тягу автора к преувеличениям. Выражением крайней степени такой гиперболизации может стать, например, излюбленное А.Н. Толстым слово «изумление» (скажем, «*пьян до изумления*»).

Для понимания толстовской концептосферы важна оппозиция *динамики* и *статики*. Динамизм для Толстого, как правило, наполнен позитивными смыслами. И, напротив, захолустье как пространство безнадежной статики писателя отталкивает, побуждая его вводить в тексты художественные средства иронического отрицания, смехового опрокидывания явления. Причем Толстой обнаруживает гнетущие картины такого застывшего захолустья в совершенно разных пространствах — и в мелкопоместном миреке самарского Заволжья 1910-х гг., и на фантастически запредельном, далеком Марсе, и в охваченной кризисом Европе 1920-х гг. С оппозицией динамики и статики перекликаются такие толстовские концепты, как «*город*» и «*цивилизация*». Отношение к городу — весьма показательный компонент характеристики, даваемой Толстым своим героям. Вспомним портреты царя-реформатора и очертания создаваемого им города в исторической прозе писателя («День Петра», «Петр Первый»), основной конфликт рассказа «Голубые города», образы западных городов в прозе об эмиграции и в публицистике Толстого 1920-х гг. Город важен в художественной системе Толстого как некое функциональное пространство, бросающее свои отсветы на личность героя, определяющее порой логику его поступков. Вот отравленный газами, смертельно больной французский капитан Поль Торен, герой рассказа «Древний путь», возвращается на пароходе в свою прекрасную Францию с фронтов Первой мировой. Проплывающие перед глазами средиземноморские берега заставляют Поля (и, соответственно, стоящего за ним автора-повествователя) задуматься о судьбах разрушенных городов-крепостей, былых цивилизаций, о причинах их исторического «заката». О таком же закате Толстой еще раньше писал в романе «Аэлита», связывая картины пыльных марсианских городов с утратой цивилизационной позитивной энергии.

Оппозиция динамики и статики влияет на писательский масштаб времени. Единицей исчисления могут быть избраны *миг*, *случай*,

анекдотическая ситуация, день («День Петра»), *ночь* («Ночью в степи», «Однажды ночью», «Ночные видения»), *неделя* («Неделя в Туренева»), *пора жизни* («Детство Никиты»).

В художественной системе Толстого приобретал статус смысловом-ного концепта масштабный словообраз *«смута»*. Переживший события русской смуты, Толстой как писатель исторического мироощущения проявлял жадный интерес к другим подобным эпохам зыбкой нестабильности, неопределенности, катастрофического и жесткого стыка времен — эпохам, коих было немало в отечественной истории. Этому посвящены и «Повесть Смутного времени», и страницы романа «Петр Первый» о начальном периоде царствования будущего великого императора, и произведения, отразившие переменчивую российскую действительность первых послереволюционных лет. В понимании Толстого смута — это тоже динамизм, но динамизм стихийный и опасный, поскольку лишен разумного скрепляющего нацию целеполагания. *Концепту смуты*, казалось бы, близок *концепт войны* (и по динамизму, и по ощущению возможной гибельности для всех и каждого), но их смысловое наполнение, связанное с целевыми установками, радикально различается. Война с внешним врагом — центральное событие испытания, в связи с которым народ объединяется вокруг центра. Это позитивное *центростремительное* движение, ведущее к обретению внутренней силы. А любая смута знаменует *центробежное* движение разнонаправленных сил, проникновение деструктивных элементов хаоса, потерю ясного вектора развития. В связи с осознанием таких вызовов, которые рождала в художественном мышлении Толстого сложная и противоречивая эпоха, а также с поиском позитивной альтернативы возникает *концепт державности*, отразившийся и в художественной прозе писателя, и в его яркой публицистике периода Великой Отечественной войны. Об этом мировоззренческом повороте в сознании художника стали писать литературоведы, занимающиеся изучением творчества Толстого. Так, в 2006 г. Е.П. Лынова защитила кандидатскую диссертацию, посвященную *эстетике державности* в прозе писателя [5]. Цель данного диссертационного исследования соискательница видела в установлении идейно-эстетических параметров державности как исконного свойства русского национального самосознания, проявленного в поэтике исторических романов Толстого сквозь призму духовно-нравственного поиска. Диссертант отслеживал движение писателя

от постижения диалектики хаоса как отличительной черты смутных эпох в русской истории к обнаружению в потоке исторического времени созидательных устремлений, направленных на учреждение устойчивого миропорядка, на обретение подлинной державности.

Энергия позитивного изменения мира, одухотворенного созидания в прозе Толстого часто связана с *инженерной деятельностью*. Концепт «*инженер-практик*» был популярным концептом в литературе первой трети XX в. Действительно, на рубеже XIX и XX вв. инженерная деятельность становилась все более и более привлекательной. Запрос на инженеров был знаменем времени. Россия остро нуждалась в техническом преобразовании всех сфер бытия в соответствии с открывающимися возможностями научно-технического прогресса. Характерно, что и в отечественной фантастической литературе на первый план выходит не кабинетный ученый, а именно инженер, конструктор, способный создать конкретное рукотворное изделие, невиданное техническое чудо. Да и многие биографии самих писателей рубежа XIX–XX вв. (Н.Г. Гарин-Михайловский, Е.И. Замятин, М.А. Алданов, сам Толстой), в частности выбор ими технической специальности, ставшей для некоторых из них фактически первой профессией, свидетельствуют об интересе большей части общества к практической работе, связанной с техническим прогрессом. И среди героев Толстого мы встречаем отнюдь не только «последних могижан вымирающего помещичьего племени», не только представителей столичной и провинциальной художественной богемы, но и инженеров. Это и инженер Лось («Аэлита»), и Гарин («Гиперболоид инженера Гарина»), и строитель Буженинов («Голубые города»), и инженер Иван Телегин («Хожение по мукам»); кроме того, Толстой не обходит своим вниманием и талантливых механиков Петровской эпохи. Понятно, что мотивы поведения у всех этих наделенных немалыми способностями персонажей различны. Инженер Лось, как справедливо подметил еще в работе 1935 г. А.О. Старчаков, несет в себе следы усадебных мечтателей [8]. Да и отправляется он в межпланетное путешествие не только для научного познания, но и для того, чтобы преодолеть психодраму, связанную с ранее пережитым любовным чувством. А вот, скажем, инженер Гарин обуреваем жадой власти над миром, стремится использовать свое гениальное изобретение для авантюристического достижения этой преступной цели. Последнее тоже было в известной степени тенденцией

смутного времени, ведь не случайно в литературе появилась целая галерея таких инженеров-авантюристов, стремившихся к абсолютной власти. Достаточно вспомнить героев романов А.Р. Беляева «Властелин мира», «Продавец воздуха». Концепт «*властелин мира*» приобретал в художественном сознании писателей открыто выраженный негативный смысл.

Бытийные проблемы и глобальные масштабы эпохальных перемен, конечно, никогда не заслоняли для Толстого прелести приватной жизни, локальных отношений двоих, картин зарождения любовного чувства. «*Счастье в любви*» можно отнести к важному слагаемому концептосферы писателя. Многие исследователи справедливо отмечали, что писателю удавалось создавать такие лирически проникновенные картины счастья. Весьма характерна колористика подобных картин: они, как правило, изобиловали белым и синим цветом, а также близкими им оттенками. Вот одна из замечательных страниц романа «Сестры», выполненная в такой цветовой гамме. Белый пароход, белые чайки, белые одежды, белые березы. Синие глаза героев, синь неба и речной воды... Подобную цветопись, несомненно, можно отнести к *концепту гармоничной любви*. Читая эти страницы, мы видим Дашу Булавину, отправившуюся на пароходе к отцу в Самару. Выделим курсивом цветковые определения в тексте: «...надела приготовленные с вечера *белые* чулки, *белое* платье и *белую* шапочку, — все это сидело на ней ловко, — и, чувствуя себя независимой, сдержанная, но страшно *счастливая*, вышла на палубу. По всему *белому* пароходу играли жидкие *отсветы солнца*, на воду больно было смотреть, — река *сияла и переливалась*. На дальнем берегу, гористом, *белела*, по пояс в *березах*, старенькая колокольня. Когда пароход отчалил и, описав полукруг, побежал вниз, навстречу ему медленно двигались берега. Из-за бугров, точно завалившись, выглядывали кое-где потемневшие соломенные крыши изб. В небе стояли кучевые облака с *синеватыми* днищами, и от них в небесно-желтоватую бездну реки падали *белые* тени. Даша сидела в плетеном кресле, положив ногу на ногу, обхватив колено, и чувствовала, как *сияющие* изгибы реки, облака и *белые* их отражения, *березовые* холмы, луга и струи воздуха, то пахнувшие болотной травой, то сухостью вспаханной земли, медовой кашкой и полынью, текут сквозь нее, — и тихим *восторгом* ширится сердце. Какой-то человек медленно подошел, остановился сбоку у перил и, кажется, поглядывал. Даша несколько раз забывала про него, а он все стоял. Тогда она твердо решила не оборо-

чиваться, но у нее был слишком горячий нрав, чтобы спокойно переносить такое разглядывание. Она покраснела и быстро, гневно обернулась. Перед ней стоял Телегин, держась за столбик и не решаясь ни подойти, ни заговорить, ни скрыться. Даша неожиданно засмеялась, — он ей напомнил что-то неопределенно веселое и доброе. Да и весь Иван Ильич, широкий, в белом кителе, сильный и застенчивый, точно необходимым завершением появился из всего этого речного покоя» [14, т. 5, с. 82]. И конечно, в унисон этому концепту зарождающейся любви возникает *концепт полноводной Волги*, которая часто становилась неременным действующим лицом во многих произведениях отечественной исторической литературы.

Суммируя в итоге все сказанное, можно сделать вывод, что осмысление художественной концептосферы А.Н. Толстого убедительно свидетельствует о гармоничности его творчества как единого целого. Концептосфера как отражение ценностной системы писателя свидетельствует о его неуклонном движении в кризисную противоречивую эпоху к обретению устойчивых фундаментальных связей с российским народом и Отечеством.

Список литературы

Исследования

- 1 Балина О.Г. Поэтика заглавия «Северной симфонии» Андрея Белого // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр: сб. науч. тр. Екатеринбург: Ажур, 2014. Вып. 2. С. 60–64.
- 2 Володина Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения. 3-е изд., стер. М.: ФЛИНТА; Наука, 2016. 256 с.
- 3 Воронский А.К. Литературно-критические статьи. М.: Сов. писатель, 1965. 423 с.
- 4 Козубовская Г.П. Русская литература и поэтика зримого. Барнаул: АлтГПУ, 2021. 448 с.
- 5 Лынова Е.П. Эстетика державности в прозе А.Н. Толстого: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Армавир, 2006. 28 с.
- 6 Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг.: Б.М. Эйхенбаум, Ю.Н. Тынянов, Б.В. Казанский, В.Б. Шкловский, А.И. Пиотровский, Е.С. Михайлов, А.Н. Москвин, Р.О. Якобсон, С.А. Тимошенко, Б.С. Лихачев. М.: Акад. проект; Альма Матер, 2016. 496 с.

- 7 Селеменова М.В. Концептосфера городской прозы Ю.В. Трифонова // Вестник Челябинского государственного университета. Серия: Филология. Искусствоведение. 2007. № 13 (91). С. 102–106.
- 8 Старчаков А.О. Ал.Н. Толстой. Л.: Гослитиздат, 1935. 116 с.
- 9 Стефанский Е.Е. Эмоциональные концепты как фрагмент мифологической и современной языковых картин мира (на материале концептов, обозначающих негативные эмоции в русской, польской и чешской лингвокультурах). Самара: Самарская гуманитарная академия, 2008. 316 с.
- 10 Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
- 11 Шкловский В.Б. За 60 лет: работы о кино. М.: Искусство, 1985. 573 с.
- 12 Эпштейн М. Первопонятия: Ключи к культурному коду. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2022. 720 с.

Источники

- 13 Воспоминания об А.Н. Толстом. 2-е изд. М.: Сов. писатель, 1982. 496 с.
- 14 Толстой А.Н. Собр. соч.: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1958–1962.

References

- 1 Balina, O.G. "Poetika zaglaviia 'Severnoi simfonii' Andreia Belogo" ["Poetics of the Title of the 'Northern Symphony' by Andrei Bely"]. *Pavermanovskie chteniia. Literatura. Muzyka. Teatr: sbornik nauchnykh trudov* [Paverman Readings. Literature. Music. Theater: Collection of Scientific Works], issue 2. Ekaterinburg, Azhur Publ., 2014, pp. 60–64. (In Russ.)
- 2 Volodina, N.V. *Kontsepty, universalii, stereotipy v sfere literaturovedeniia* [Concepts, Universals, Stereotypes in the Field of Literary Criticism]. 3rd ed. Moscow, FLINTA Publ., Nauka Publ., 2016. 256 p. (In Russ.)
- 3 Voronskii, A.K. *Literaturno-kriticheskie stat'i* [Literary Critical Articles]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1965. 423 p. (In Russ.)
- 4 Kozubovskaia, G.P. *Russkaia literatura i poetika zrimogo* [Russian Literature and Poetics of the Visible]. Barnaul, Altai State Pedagogical University Publ., 2021. 448 p. (In Russ.)
- 5 Lynova, E.P. *Estetika derzhavnosti v proze A.N. Tolstogo* [Aesthetics of Statehood in A.N. Tolstoy's Prose: PhD Thesis, Summary]. Armavir, 2006. 28 p. (In Russ.)
- 6 *Poetika kino. Teoreticheskie raboty 1920-kh gg.*: B.M. Eikhenbaum, Iu.N. Tynianov, B.V. Kazanskii, V.B. Shklovskii, A.I. Piotrovskii, E.S. Mikhailov, A.N. Moskvina, R.O. Iakobson, S.A. Timoshenko, B.S. Likhachev [Cinema Poetics. Theoretical Works of the 1920s: B.M. Eikhenbaum, Yu.N. Tynyanov, B.V. Kazansky, V.B. Shklovsky, A.I. Piotrovsky, E.S. Mikhailov, A.N. Moskvina, R.O. Yakobson, S.A. Timoshenko, B.S. Likhachev]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., Al'ma Mater Publ., 2016. 496 p. (In Russ.)

- 7 Selemenova, M.V. "Kontseptosfera gorodskoi prozy Iu.V. Trifonova" ["Concept Sphere of Yu.V. Trifonov's Urban Prose"]. *Vestnik Cheliabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya. Iskusstvovedenie*, no. 13 (91), 2007, pp. 102–106. (In Russ.)
- 8 Starchakov, A.O. *Al.N. Tolstoi* [Alexey N. Tolstoy]. Leningrad, Goslitizdat Publ., 1935. 116 p. (In Russ.)
- 9 Stefanskii, E.E. *Emotsional'nye kontsepty kak fragment mifologicheskoi i sovremennoi iazykovykh kartin mira (na materiale kontseptov, oboznachaiushchikh negativnye emotsii v russkoi, pol'skoi i cheshskoi lingvokul'turakh)* [Emotional Concepts as a Fragment of Mythological and Modern Language Paintings of the World (Based on Concepts Denoting Negative Emotions in Russian, Polish and Czech Linguistic Cultures)]. Samara, Samara Academy of Humanities Publ., 2008. 316 p. (In Russ.)
- 10 Tynianov, Iu.N. *Poetika. Istoriiia literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 574 p. (In Russ.)
- 11 Shklovskii, V.B. *Za 60 let: raboty o kino* [For 60 Years: Works on Cinema]. Moscow, Iskustvo Publ., 1985. 573 p. (In Russ.)
- 12 Epshtein, M. *Pervoponiatiia: Kliuchi k kul'turnomu kodu* [First Concepts: Keys to the Cultural Code]. Moscow, KoLibri Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2022. 720 p. (In Russ.)