

Наталья Вершинина

Псковский государственный университет
Филологический факультет
Кафедра литературы
180000 Псков
ул. Некрасова, 24

«Словесная живопись» в историческом повествовании: от Пушкина к А. Толстому

На наличие элемента «словесной живописи» в стиле Пушкина – исторического романиста – уже обращалось внимание исследователей. Об этом свидетельствует, например, замечание С. Г. Бочарова, относящееся к третьей главе *Арана Петра Великого* (1829) и в ней – к «изображению ассамблеи»: «[...] это словно “рассказ по картине” из давнопрошедшего времени»¹. Вместе с тем, не до конца определены условия возникновения данной словесной формы в исторических жанрах, не исчерпан вопрос о своеобразии ее функционирования в структуре текста. Изучение показывает, что «словесное живописание», представленное Пушкиным-прозаиком, было художественно освоено и продуктивно применено последующими историческими романистами и, в частности, А. Н. Толстым в романе *Петр Первый* (1930–1945). В. Инбер точно передает ощущение от прочтения этого романа, в сущности, совпадая с формулировкой С. Г. Бочарова:

Иные страницы Петра таковы, что, кажется, вырежь страницу из книги, вставь ее в рамку – и будет она висеть на стене, как прекрасное создание живописца: радуя глаз и крашая жилище².

Именно А. Н. Толстой, следуя Пушкину, теоретически подробно проанализировал природу «словесной живописи», видя в ней краеугольное основание изобразительного строя в жанре исторического романа. Толстой считает обязательным наличие четко локализуемой *точки зрения*: собственно

¹ С. Г. Бочаров, *Поэтика Пушкина. Очерки*, Москва 1974, с. 118.

² *Воспоминания об А.Н. Толстом. Сборник*, сост. З. А. Никитина, Л. И. Толстая, Москва 1973, с. 143.

видение явления, отражение его во взгляде, образе мыслей и поведении созерцающего наблюдателя. Писатель изначально противостоит индифферентной обезличенной стилистике, предостерегая от нее начинающих писателей. Приоритет «объективности», по его убеждению, утверждает именно зрительный образ:

[...] вы должны знать и осознавать совершенно ясно, кто это смотрит, чьи это глаза видят, потому что «вообще» писать невозможно³.

«Объективность» такого рода уже была представлена Пушкиным: парадоксально она рождалась из воззрений пристрастных наблюдателей, заинтересованных лиц, включая и автора с его особенной точкой зрения. Принципы организации текста отразили черты, присущие тем или иным проекциям зрительного восприятия: посредством рассказчиков в *Повестях Белкина и Рославлеве*, эпистолярной формы в *Романе в письмах*, носителя предания – в *Капитанской дочке* и т. д.

Применительно к *Арапу Петра Великого* проблема рассматривалась в аспекте временных соответствий:

[...] в зоне Ибрагима и Петра рассказ совмещает две точки зрения – непосредственность впечатления (точка зрения Ибрагима), но также нескрытую историческую дистанцию (автор-историк) [...]. Изображение ассамблеи «остранено» с обеих точек зрения сразу: изумленное восприятие этого нового диковинного зрелища Ибрагимом и Корсаковым в рассказе Пушкина слито с историческим живописанием [...]⁴.

Соглашаясь с суждением исследователя, немаловажно все-таки указать на недостаточную разработанность вопроса об *изобразительном* плане «слитной» точки зрения, о цельности пушкинского «живописания» в его художественной (Ибрагим, Корсаков) и исторической (Пушкин) ипостасях. Подобный взгляд по-новому освещает проблему временной «дистанции». Представляется, что именно живописующий ряд призван не «развести» по отдаленным эпохам, а слить воедино времена и события в произведениях Пушкина и А. Н. Толстого.

Так, в пушкинском *Романе в письмах* мысленному взору Лизы открывается картина прошлого, сквозь краски которой проступает узнаваемое настоящее. Новый художественный образ – не «рассказ по картине», а само по себе изображение, которое глазами Лизы видит читатель; это то, что не описано, а созерцается воочию. Вместе с тем, это, конечно взгляд с исторической дистанции, что подчеркнуто самой героиней:

³ А. Н. Толстой, *Мой творческий опыт рабочему автору*, [в:] он же, *Собрание сочинений в десяти томах*, Москва 1961, т. 10, с. 244.

⁴ С. Г. Бочаров, *Поэтика Пушкина...*, с. 118.

Ты не можешь вообразить, как странно читать в 1829 году роман писанный [в] 775-м⁵.

Но читателю важно не собственно сопоставление и не сам по себе источник размышлений молодой девушки, современницы Пушкина. Важно то завораживающее поэтическое ощущение причастности прошлому, которое не имеет ничего общего с исторической достоверностью и не следует законам истории:

Кажется, будто вдруг из своей гостиной входим мы в старинную залу обитую штофом, садимся в атласные пуховые креслы, видим около себя старинные платья, однакож знакомые лица, и узнаем в них наших дядюшек, бабушек, но помолодевшими⁶.

Не случайно в *Аране Петра Великого* отступления нравоописательного толка оформляются иначе, чем «живописные» полотна, подразумевая другие художественные цели. Так, описывая французскую столицу и парижское общество времен Герцога Орлеанского, автор ссылается на «свидетельство» «исторических записок», прибегая к афористическим обобщениям, недостаточно органичным, по мнению исследователя, в пушкинском историческом романе⁷, например:

Литература, Ученость и Философия оставляли тихий свой кабинет и являлись в кругу большого света угождать моде, управляя ее мнениями⁸.

Этой фразе предшествует замечание, задающее стиль всему фрагменту:

Между тем, общества представляли картину самую занимательную⁹.

Речь, однако, идет о «картине» не живописного, а аналитического, умерительного свойства. Не случайно в целях убедительности привлекаются исторические параллели:

Проказы герцога Ришелье, Алкивиада новейших Афин, принадлежат истории и дают понятие о нравах сего времени¹⁰.

Совершенно иначе поступают Пушкин, а позднее А. Н. Толстой, когда речь идет не о понятии, не о «картине нравов», а об образах минувшего, отражающих разные уровни непосредственного восприятия и разную степень

⁵ А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений в шестнадцати томах*, Москва–Ленинград 1949, т. VIII, с. 49–50.

⁶ Там же, с. 50.

⁷ С. Г. Бочаров, *Поэтика Пушкина...*, с. 119–120.

⁸ А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений...*, т. VIII, с. 4.

⁹ Там же, с. 3.

¹⁰ Там же.

обобщенности. Субъективные (в том числе, и поэтические) наблюдения могут фиксировать факт:

Приятный брег! Любезная страна!
Где свой Нева поток стремится к пучине:
О! прежде дебрь – се коль населена!
Мы град в тебе престольный видим ныне [...] ¹¹ –

но взгляд художника-историка все точки зрения «сводит» воедино:

Ибрагим с любопытством смотрел на новорожденную столицу, которая подымалась из болота по манию самодержавия¹².

Формируется свободная, преломляющая в себе личностный и внеличный опыт интенция изображения. Ее функция – создать язык особого рода, возводящий переживаемое к пережитому, представляющий разные зрительные ракурсы на уровне образности – в перифразах, сравнениях, метафорах, уподоблениях. Точечное «сиюминутное» наблюдение не исключает исторического диапазона в показе явлений. Такую функцию, по мнению кинокритика М. Ю. Блеймана, выполнил кинематограф, реализовав возможности «словесной живописи», представленные в романе А. Н. Толстого *Петр Первый*. В фильме В. Петрова (по сценарию А. Толстого, В. Петрова, Н. Лещенко) образ создается органикой видимого в границах кадра и позднейшего исторического знания:

Историзм его не только в изображении исторических событий, не только в верности исторических аксессуаров, но прежде всего в историчности характера Петра, в том, что Петрову удивительно успешно удалось совместить рассказ об историческом деле с изображением личности¹³.

Этот способ, персонифицированный стилистикой кинематографа, смелой кадровой работой, был намечен словесным живописанием Пушкина:

Ибрагим видел Петра в Сенате, оспориваемого Бутурлиным и Долгоруким, разбирающего важные вопросы законодательства, в адмиралтейской коллегии, утверждающего морское величие России, видел его с Феофаном, Гавр.[илом] Бужинским и Копиевичем, в часы отдохновения рассматривающего переводы иностранных публицистов, или посещающего фабрику купца, рабочую ремесленника и кабинет ученого¹⁴.

Речь идет одновременно о *непосредственном* видении – результате тесного общения Петра и Ибрагима – и масштабном историческом очерке,

¹¹ В. К. Тредиаковский, *Похвала Ижорской земле и Царствующему ныне граду Санкт-Петербургу*, [в:] он же, *Стихотворения*, Ленинград 1935, с. 190.

¹² А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений...*, т. VIII, с. 10.

¹³ М. Блейман, *О кино – свидетельские показания*, Москва 1973, с. 456.

¹⁴ А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений...*, т. VIII, с. 13.

сохраняющем, что примечательно, впечатление «личности» и личного восприятия изображаемого. Здесь абстрактность обобщений сама получает особого рода изобразительность:

Россия представлялась Ибрагиму огромной мастеровою, где движутся одни машины, где каждый работник, подчиненный заведенному порядку, занят своим делом¹⁵.

Сравним аналогичное наложение ракурсов в романе *Петр Первый*:

Здесь, на краю русской земли, у отвоеванного залива, за столом у Меньшикова сидели люди новые, – те, что по указанию царя Петра: «отныне знатность по годности считать» – одним талантом своим выбились из курной избы, переобули лапти на юфтевые тупоносые башмаки с пряжками и вместо горьких дум: «За что обрекаешь меня, господи, выть с голоду на холодном дворе?» – стали, так вот, как сейчас, за полными блюдами, хочешь не хочешь, думать и говорить о государственном¹⁶.

Конструкции этого типа возникают на грани романистики и публицистики – они передают дух времени, воплощая его языковой и стилевой окрашенностью. Метафорическое сравнение, употребленное Пушкиным в статье *О ничтожестве литературы русской* (1834), могло иметь место и в его романе:

Россия вошла в Европу, как спущенный корабль, – при стуке топора и при громе пушек¹⁷.

Сравним в *Петре Первом*:

Фрау Шимельпфенниг, удовлетворенная и счастливая, плыла в огромных юбках, как сорокопущечный корабль, разукрашенный флагами¹⁸.

«Личностное» у Пушкина и А. Н. Толстого, при специфике его освещения «чьими-то глазами», проецируется на характер времени, претворяясь в образ новой, соответствующей историческому жанру целостности.

Облачение Корсакова перед ассамблеей в броскую и безвкусную одежду, с акцентированием цветовой гаммы:

Француз камердинер подал ему башмаки с красными каблуками, голубые бархатные штаны, розовый кафтан, шитый блестками¹⁹

– созерцается Ибрагимом и как бы удостоверяется автором, что подчеркивает контраст между чуждающимся щегольства «царским арапом» и его ветреным приятелем. Но при этом вычурность наряда Корсакова призвана внести

¹⁵ Там же, с. 10.

¹⁶ А. Н. Толстой, *Петр Первый*, [в:] он же, *Собрание сочинений в десяти томах*, Москва 1959, т. 7, с. 699–700.

¹⁷ А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений...*, т. XI, с. 269.

¹⁸ А. Н. Толстой, *Петр Первый...*, т. 7, с. 92.

¹⁹ А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений...*, т. VIII, с. 15.

в эпизод привкус парижской жизни – с ней недавно был связан Ибрагим, и одновременно диссонировать с духом петровской России, с покорившей Ибрагима «суровой простотой Петербургского двора». Вместе с тем, несовместимость этой «простоты» с «безумством и роскошью» французской жизни усилена посредством оценивающего взгляда Петра. Его взгляд резонирует в суждениях иначе смотрящего на вещи Корсакова. Ее сказанное, а увиденное, данное в пересказе самого объекта «смотрения», выступает как художественно значимое. По словам Корсакова,

[...] государь, прочитав бумаги, посмотрел на меня с ног до головы и вероятно был приятно поражен вкусом и шегольством моего наряда; по крайней мере он улыбнулся и позвал меня на сегодняшнюю ассамблею²⁰.

Ирония возникает на стыке пронизательного «государева» взгляда и непонимания смысла этого взгляда со стороны непроницаемого в своей самоуверенности Корсакова. «Диалог глухих», доводимый до читателя и зрителя с помощью не прямой, а косвенной речи, был характерен для русской сатиры XVIII века. В *Бригадире* Д. И. Фонвизина (1769) высказывание другого самовлюбленного героя, вернувшегося из Парижа, – Иванушки отражало двойное видение предмета, подобно замечанию Корсакова:

В Париже все почитали меня так, как я заслуживал. [...] Где меня ни видали, везде у всех радость являлася на лицах, и часто, не могли ее скрыть, декларировали ее таким чрезвычайным смехом, который прямо показывал, что они обо мне думают²¹.

В *Арапе Петра Великого* образ действительности, по преимуществу, создается активно взаимодействующими друг с другом преломлениями реальности. Персонажи, по воле автора, не просто «живут» в рамках эпохи, но и *показывают* ее читателю, привлекая для этого, по мере надобности, многообразные средства словесного живописания.

Когда возвратившийся в Петербург после долгого отсутствия Ибрагим видит «на крыльце» Екатерину, он поражен не меньше Корсакова, попавшего на петровскую ассамблею, но об этом не говорится прямо. Впечатление неожиданности передается отдельными деталями:

На крыльце встретила Петра женщина, прекрасная собою, одетая по последней парижской моде²².

Комплекс ассоциаций связывает данное замечание не только с темой Парижа, важной в личной судьбе героя, но и с мыслью о русской и европейской

²⁰ Там же.

²¹ Д. И. Фонвизин, *Бригадир*, [в:] он же, *Собрание сочинений в двух томах*, Москва–Ленинград 1959, т. 1, с. 77.

²² А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений...*, т. VIII, с. 10. Курсив наш – Н. В.

цивилизациях, как они представлены Пушкиным, начиная с первой главы. Наблюдения над европеизацией костюма (на ассамблее: «Дамы сидели около стен: молодые блистали роскошью моды»; «Более пожилые старались хитро сочетать новый образ одежды с гонимую стариною [...]»²³ и тому подобные) – имеют знаковый характер: «новорожденная столица» движется навстречу Европе, но движение осуществляется непоследовательно и проходит нелегко. Все то новое, что предстает перед созерцателями, получает характер открытия, узнавания, сравнения. Потрясающим воображение картинам могут предшествовать ремарки: «Корсаков остолбенел [...]»; «Корсаков не мог опомниться [...]»; «Неожиданное зрелище его поразило [...]»²⁴ (*Аран Петра Великого*); вдруг открывшееся особо подчеркивают и авторские замечания: «Впервые Петр видел такие просторы полноводных рек, такую мощь беспредельных лесов»²⁵ (*Петр Первый*). Познаваемое обретает наглядность, в ряде случаев буквально отождествляясь с живописанием. Так Толстым представлен эпизод в Архангельске – поразившее Петра зрелище иностранных судов:

В ответ на царский салют все иноземные корабли окутались дымом. Казалось – берега затряслись... У Петра горели глаза, повторял: «Хорошо, хорошо...» *Будто ожили его детские картинки...*²⁶.

Среди прочих, изобразительную функцию может выполнять и прием уподобления. Передразниванием манер и метким портретированием Корсакова «дура Екимовна» (шутиха в доме боярина Ржевского) зримо обнажает сущность пародируемого образа, что сознает и сам хозяин, и разделяющие его неприязнь к «немецкому маниру» гости. По приказу Ржевского, она «уморительно [...] передразнивает» «заморскую обезьяну»:

Дура Екимовна схватила крышку с одного блюда, взяла подмышку будто шляпу и начала кривляться, шаркать и кланяться во все стороны, приговаривая: «мусье... мамзель... ассамблея... Пардон». – Общий и продолжительный хохот снова изъявил удовольствие гостей²⁷.

Столь же точно Петр «представляет» боярского сына Мишку Буйносова в пьесе А. Н. Толстого *Петр Первый* (1934–1938): «Эка, недоросль, – коломенская верста...»²⁸.

В одноименном романе царь как личность узнается читателем не посредством специальных описаний, а в процессе сменяющих друг друга обликов, персонифицированных точек зрения. Возникает нечто подобное тому, что

²³ Там же, с. 16.

²⁴ Там же, с. 16, 17.

²⁵ А. Н. Толстой, *Петр Первый...*, т. 7, с. 243.

²⁶ Там же, с. 244. Курсив наш – Н. В.

²⁷ А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений...*, т. VIII, с. 22.

²⁸ А. Н. Толстой, *Петр Первый...*, т. 9, с. 482.

В. В. Виноградов (применительно к поэзии) называет «формой приравнения», понимая под этим реализацию «принципа присоединения, неожиданной сцепки разнородных понятий и образов». Ученый подробно (и близко к рассматриваемому нами феномену) поясняет содержание приема и условия его функционирования в художественном тексте:

Ставится вопрос о сущности какого-нибудь понятия, явления. И в ответ на него выстраивается разделительная цепь образов, которые отождествляются с определяемым понятием как предикативные выражения его сущности. [...] Они представляют собою как бы калейдоскоп «свернутых тем», намечающих сложный путь возможных поэтических изображений какого-нибудь предмета или понятия, очерчивающих сферу его метафорического вращения. Возникает ряд эллиптически насыщенных образов. Афористический лаконизм, многозначность и разнообразие сближенных понятий придают смысловую глубину и экспрессивную остроту этому приему номинативно-метафорических определений²⁹.

В самом деле, личность Петра «вырисовывается» из сцепления многих «разнородных» приравнений: он показан в момент панического бегства от смертельной угрозы, исходящей от царевны Софьи:

У черного крыльца толпилась перепуганная челядь. Видели, как кто-то выскочил – белый, длинный, протянул, будто слепой, перед собой руки... «Батюшки, царь!» – со страха иные попадали³⁰;

через восприятие курфюрстин, «образованнейших женщин в Германии»:

Они прощали ему и грязные ногти, и то, что вытирал руки о скатерть, чавкал громко, рассказывая о московских нравах, ввертывал матросские словечки, подмигивал круглым глазом и для выразительности пытался не раз толкнуть локтем Софью-Шарлотту³¹;

глазами монахов, покровительствуемых царевичем Алексеем:

Взялся за край лавки, вытянул шею, – на круглых щеках отросшая щетина, усы торчком. Ох, страшен!³²

и так далее.

Смена отдельных ракурсов в отношении изображаемого лица, портрет, создаваемый высвечиванием деталей, представленных в движении, уже имел место у Пушкина. Полнота портрета Ибрагима достигается взаимодействием в разное время обнаруживаемых «сближаемых» подробностей: «[...] он был высок и строен [...] (авторская характеристика)³³; «Мало по малу она [графиня – Н. В.] [...] даже стала находить что-то приятное в этой курчавой голове, чернеющей

²⁹ В. В. Виноградов, *Стиль Пушкина*, Москва 1999, с. 257–258 (Первое изд. – 1941).

³⁰ А. Н. Толстой, *Петр Первый...*, т. 7, с. 171.

³¹ Там же, с. 324, 326.

³² Там же, с. 618.

³³ А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений...*, т. VIII, с. 5.

посреди пудренных париков ее гостиной [...]»³⁴; «[...] что же ты вытаращил свои арапские белки?»³⁵; «С твоим пылким, задумчивым и подозрительным характером, с твоим сплюснутым носом, вздутыми губами, с этой шершавой шерстью бросаться во все опасности женитьбы?»³⁶ (реплики Корсакова) и др.

Именно данный тип портрета, с теоретических и практических позиций, был освоен Толстым:

Скажем, нельзя писать портрет героя на целых десяти страницах, дать его облик, его рост, сказать, какой он из себя, и потом пускай этот герой начнет действовать. Это – неправильный метод. Это не занимательно, не сценично, потому что стоит на месте. Это статика. Портрет героя должен проявиться из самого движения, борьбы, в столкновениях, в поведении. Портрет возникает из строчек, между строчками, между словами, возникает постепенно, и читатель уже сам представляет его себе без всякого описания [...]»³⁷.

Все вышесказанное дает основание квалифицировать «словесную живопись» как один из ведущих способов изображения действительности, заявленный в пушкинском неоконченном романе, – позднее он эффективно применялся историческими романистами, среди которых, в рамках петровской темы, выделяется А. Н. Толстой. Принято считать, что в *Арапе Петра Великого* «[...] метод Пушкина – исторического романиста еще не сложился [...]»³⁸. Данный вывод исходит из несовпадения черт поэтики, характеризующих зрелое пушкинское сочинение в стиле художественного историзма – *Капитанскую дочку*, с построением не достигнутого «обобщающего единого измерения» текста *Арапа Петра Великого*³⁹. Вместе с тем, приметы, на которые указывают исследователи, говорят о поисках автором качественно иных законов исторического повествования, отличных от «приемов вальтер-скоттовского [...] романа»⁴⁰, высоко ценимых Пушкиным и успешно применяемых им в литературной практике⁴¹. Речь идет о языке, близком кинематографическому, подразумевающем «разномасштабную» (С. Г. Бочаров) стилистику изображения и не противостоящем «смене ракурсов и темпа повествования, непостоянству исторической дистанции и перемещению авторской точки зрения»⁴². Разрабатываемый стиль, напротив, утверждал все названные качества как важнейшие условия реализации авторского замысла.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же, с. 15.

³⁶ Там же, с. 30.

³⁷ А. Н. Толстой, *Праздник идей, мыслей, образов*, [в:] он же, *Собрание сочинений...*, т. 10, с. 218.

³⁸ Н. Н. Петрунина, *Проза Пушкина (пути эволюции)*, Ленинград 1987, с. 55.

³⁹ С. Г. Бочаров, *Поэтика Пушкина...*, с. 120.

⁴⁰ Н. Н. Петрунина, *Проза Пушкина...*, с. 37.

⁴¹ См.: М. Альтшуллер, *Пушкин и Вальтер Скотт*, [в:] он же, *Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов*, Санкт-Петербург 1996, с. 206–257.

⁴² Н. Н. Петрунина, *Проза Пушкина...*, с. 55.

«Словесная живопись» в поэтике анализируемых нами сочинений полисемантична, лаконична и зрима. Она соответствует той разновидности исторического жанра, к которой, исходя из понимания запросов своей эпохи, обращались Пушкин и А. Н. Толстой. В авторской позиции актуальным становилось то, что не вело к точной закреплённости во времени, не предполагало четкого распределения изображаемого по разным временам. Видение автора, равно как и персонажей, метафорично по своей природе, что подтверждает замечание А. Н. Толстого:

На Петра я «нацеливался» давно [...]. Я видел все пятна на его камзоле [...]⁴³.

Подобный взгляд словно бы пропускает явления *сквозь время*, не прибегая к распространенным приемам «архаической экзотики» (Е. А. Маймин). До некоторой степени примененные в «боярских» главах *Арана Петра Великого*, эти приемы, возможно, помешали реализации авторского замысла в законченном произведении, не согласуясь со стилистикой «словесной живописи», преобладающей в романном тексте.

Natalya Vershinina

‘Verbal Art’ in the Historical Narrative: From Pushkin to Aleksei Tolstoy

(Summary)

The article discusses the poetics of ‘word painting’ in the generic and stylistic development of historical prose: from Pushkin’s *Peter the Great’s Negro* (1829) to Tolstoy’s novel *Peter the Great* (1930–1945). It is revealed that ‘verbal art’, along with ‘Walter Scott’s’ type of description of the epoch, functioned in novelistic texts as the most productive means of expression for artistic historicism. The opposition between this method of representation and that of static historical description – as in the ‘boyar chapters’ of *Peter the Great’s Negro* – is explained. It was this that may have caused the breach in the stylistic integrity of the novel and determined the incompleteness of its conception and realization. In their dynamic presentation of the life in ‘Peter’s Russia’, both Pushkin and Tolstoy blend antithetic techniques: viewing reality from a historical distance – with a direct vision of phenomena, generalizing historical and philosophic formulas – with objectified specificity of visual expression. With the help of the ‘verbal-art’ methods, an insight into the epoch is made possible by combining points of view and showing an image from varied angles. This serves achieving an artistic effect defined by Aleksei Tolstoy as ‘contemplation through somebody else’s eyes’, which illustrates the problem of ‘varying scale’ in presenting the era as having its own artistic significance.

Keywords: poetics, ‘verbal art’, visual image, historical novel, artistic historicism.

⁴³ А. Н. Толстой, *Марксизм обогатил искусство*, [в] он же, *Собрание сочинений...*, т. 10, с. 202.