

ских катастроф, процессов медицинских и интендантских и т. д. — но облегчить процесс своей мысли делом вы не можете, даже мысли об отрядном явлении не облегчают вас, потому что вы можете на них только смотреть, ждать, — а не участвовать... Да и нет что-то этих отрядных явлений; думаешь-думаешь, — и видишь, что в конце концов либо ничего не выйдет, либо выйдет что-нибудь, но уж без твоего участия... Зачем и думать? Зачем волноваться? Не мудрено поэтому, что человек, которому текущая действительность «вдолбила», как говорится по-мужицки, в голову уверенность, что «ничего не выйдет», и совершенно ослабила его духовную деятель-

ность, — не поймет и не поверит, что добро можно делать только для добра, изумится этому факту, найдет человека, делающего добро, а не думающего только о нем, подозрительным, социалистом или даже антихристом, добрыми делами желающим заманить в свои сети простаков... «Думай, мучайся сколько хочешь; но пожалуйста про себя», — вот что говорит современная деятельность; не суйся, не высовывайся; без тебя сделают, или «все равно ничего не выйдет...» «Молчи!» сказал генерал Скобелев рязанским мужикам, встретившим его после смерти... Что ж? Пожалуй, надо верить генералу.

В. Н. Быстров

ДРАМАТУРГИЯ НОВЕЛЛЫ

(РАССКАЗЫ А. Н. ТОЛСТОГО 20-х ГОДОВ)

Известно, что художественное осмысление А. Толстым пореволюционной действительности было непростым. Суть этого процесса условно можно обозначить как преодоление субъективного понимания событий, времени, человека (нашедшего опосредованное и прямое отражение в таких, например, рассказах, как «День Петра», «Милосердия!», «В Париже») в пользу постижения объективного содержания эпохи (путем изучения и художественного освоения сложной совокупности жизненных фактов, свидетельств, реалий). Неоднозначность, противоречивость воспринятых А. Толстым явлений, фактов, человеческих судеб ориентировали его на поиск таких прозаических форм, которые были бы адекватны изображаемой реальности. Одним из наиболее существенных следствий этих творческих поисков нужно признать тенденцию к драматизации повествования в рассказах второй половины 20-х годов.

* * *

Вопрос о взаимодействии эпического и драматического начал в «малой» прозе ставится, как правило, в плане соотношения родовых признаков разных жанров искусства. При таком подходе получается, что по некоторым родственным признакам драму и рассказ можно максимально сблизить, но по некоторым несходным — следует развести на разные «полюсы». ¹ Дело тут, вероятно, в том, что не существует некоей универсальной «модели» рассказа с устой-

чивыми структурными признаками. Поэтому точнее будет говорить о тенденции к своеобразной драматизации повествования в определенном типа рассказов. «Драматическое начало как эстетическая категория наиболее свойственно драматическому роду, но оно может присутствовать и в лирике, и эпосе — в романе, повести и рассказе — в качестве существенно обогащающего их элемента». ² Удельный вес этого элемента в структуре произведения бывает различным. В данном случае необходимо подчеркнуть, что речь о явлении драматизации повествования может идти лишь тогда, когда драматические элементы в прозе преобладают над глубоко повествовательными. В аспекте поэтики специфика подобного рода художественного воспроизведения действительности проявляется в тенденции показывать мир как самораскрывающийся фрагмент жизни. ³

У А. Толстого явно опущена склонность к такого типа изображению. Ему присуще пространственное видение той или иной ситуации, стремление сохранить целостность протекания действия во времени, что способствует созданию у читателя впечатления достоверности изображаемого, обеспечивает динамизм повествования, позволяет сохранить потенциальное напряжение психологического «поля» этой ситуации. Данные особенности и обеспечили прозе А. Толстого «синтез литературного и действитель-

² Там же, с. 100.

³ Ср.: «Жизнь, показанная в драме, как бы говорит от своего собственного лица» (Хализев В. Поэтика драматического действия. — В кн.: Проблемы истории критики и поэтики реализма: Межвуз. сб. Куйбышев, 1976, вып. 1, с. 93).

¹ См. об этом: Огнев А. О драматизации современного русского рассказа. — В кн.: Проблемы развития советской литературы: Межвуз. науч. сб. Саратов, 1973, вып. 1(5), с. 98—99.

но-драматического воспроизведения действительности».⁴

Эта важная примета творчества А. Толстого-прозаика отмечалась исследователями. «Одна из характерных черт творческой манеры Толстого, — пишет, например, Л. Поляк, — это стремление к своеобразной сценчности, к овладению принципами драматургического искусства в прозе... С влечением Толстого к „театральности“, в лучшем смысле этого слова, с тем, что можно условно назвать „драматургичностью“ его творчества, связан ряд художественных приемов в толстовской прозе — минимальное вмешательство автора, его внешняя отстраненность от действующих лиц, характер авторских ремарок и диалогов, внимание к жесту персонажа и, наконец, то, что сам писатель называл „навыками к сжатому формам и энергии действия“».⁵ Эти наблюдения имеют непосредственное отношение и к новеллистике А. Толстого второй половины 20-х годов.

Однако представление о драматическом начале прозы писателя данного периода может связываться не только с совокупностью определенных художественных приемов, которыми он пользовался. Есть основания и для иной постановки этой проблемы. Я имею в виду драматизацию прозы как специфический способ изображения действительности, явившийся прямым следствием усложнения социально-психологической проблемности в рассказах А. Толстого второй половины 20-х годов.⁶

Нужно отметить, что в этом отразилась характерная особенность прозы того периода. В середине 20-х годов «в рассказы, повести, романы стала не единично, но широко, массово входить драматически сложная конфликтность. Без нее... писателям было невозможно „отыскать среднюю равнодействующую меж мечтой и фактом бытия, меж сложностью и простотой“».⁷ «Время начать изучать революцию...»⁸ — формулировал тогда А. Толстой. Так нашла свое выражение его «исследовательская», условно говоря, ориентация в отношении

способа изображения действительности. Свой художественный анализ человека и эпохи А. Толстой старался осуществить как раз посредством объективизированного отражения коллизий как социального, так и индивидуально-личностного характера. Сосредоточивая внимание на противоречивых внутренних процессах, происходящих в человеческом сознании и психике, А. Толстой значительно усложняет структуру драматического конфликта. Рассказом писателя второй половины 20-х годов в значительной мере присуще внутреннее (наряду с внешним) действие, усложняющее их драматическое начало.⁹

А. Толстой концентрирует социально-психологические факторы, обуславливающие неизбежность внутренней драмы героев, утративших в какой-то момент цельность бытия. В рассказе «Подкиданные дураки» (1928), который сам А. Толстой называл вещь психологической, внутренний драматизм порожден безысходностью ситуаций, в которой очутился герой: «Нелепо, дико, непоправимо, катастрофично... Рачей слизью перечеркнута вся жизнь... Он долго глядел в мокрое окно, — за ним по едва различимым крышам барабанила безнадежность... „В какой-то день я своротил с единственной правильной дороги. И вот — на дне... Здесь вопросов не разрешают. Зачем жить — ответа нет... Живи биологически, переваривай. А уж поставил вопрос — ответ один... Короткий...“».¹⁰

Несмотря на будничность атмосферы, в которой герой мучается своей безысходностью, своими нелегкими вопросами, напряженность внутренней драматической коллизии возводится А. Толстым на высоту радикальных решений. Осознание Ракитниковым бессмысленности своего существования подвело его к той кризисной точке, когда очевидной становится необходимость нарушить любой ценой «мертвое» равновесие между «биологической» жизнью и совестью. В себе самом он не может найти нравственной опоры. Сугубо рациональное обоснование смысла бытия, которое дает профессор Прищепкин и которое является абсолютно внешним по отношению к личности конкретного человека, только подчеркивает драму Ракитникова. Казалось бы, драматизм ситуации может быть исчерпан лишь каким-то исключительным волевым усилием героя (вплоть до трагической развязки). Однако в конце концов А. Тол-

⁴ Выражение Т. М. Родиной применительно к творчеству Достоевского (*Родина Т. М. Достоевский: Повествование и драма*. М., 1984, с. 108).

⁵ Поляк Л. А. Толстой-художник. М., 1964, с. 53—54.

⁶ В критике уже говорилось о факторе проблемности как новом качестве произведений А. Толстого, написанных после революции. См. об этом, например, в статье А. Дермана «Проблемность как фактор художественного творчества» («Красная новь», 1940, № 9—10, с. 282).

⁷ Бузник В. В. Русская советская проза 20-х годов. Л., 1975, с. 224.

⁸ Толстой Алексей. О литературе. М., 1956, с. 65.

⁹ «Преимущественная сфера „внутреннего“ действия — это воспроизведение ориентировки людей в противоречивом миропорядке как таковом...» (Хализев В. Указ. соч., с. 116).

¹⁰ Толстой А. Н. Полн. собр. соч. М., 1948, т. 6, с. 309, 314. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

стой возвращает героя «на круги своя» и, таким образом, сразу сбрасывает напряжение драматического поля. Легкая проща автора в отношении к герою также несколько нейтрализует драматическое начало в рассказе. Но оно есть, и именно оно обеспечивает повествованию социально-психологическую насыщенность.¹¹

Очевидно, что в рассказе «Подвидные дураки» драматизм возникает, скорее, как результат кризисных обстоятельств, т. е. события вызывают известную психологическую дисгармонию, а не характер определяет драматизм событий. Содержание и структура драматического конфликта еще более усложняется в тех случаях, когда в качестве активной силы выступают внутренние противоречия человеческой природы, психики, влияющие на поведение личности. Вот как об этом писал сам А. Толстой: «Пример: когда, скажем, убежденный коммунист ликвидирует вредителя с черной душой, — трехчленной формулы не получается, — коммунист и вредитель борются на горизонтальном уровне, как две противоположные и взаимно исключают силы... Но представим, что тот же коммунист под действием какого-нибудь непоборимого чувства сам становится сознательным вредителем — горизонтальная плоскость темы поворачивается на девяносто градусов, возникают разные уровни, задаются противоречия, и единство такой темы, ее диалектический покой будут окончанием внутренней борьбы этого человека... Моменты классовой борьбы... только тогда достигают максимальной впечатлительности (т. е. становятся истинно драматическими, — В. Б.), когда влекут за собой психологические противоречия, когда резонируют в глубинах человеческой психики... На шахматной доске, где только черное и белое, нет противоречий, там только логика борьбы».¹²

Таким образом, важнейшим компонентом драматического конфликта, согласно А. Толстому, являются внутренние противоречия личности, в значительной мере отражающие и преломляющие социальные коллизии. В таких случаях, как правило, больше внимания уделяется художником психологической подоплеке конфликта, раскрываемой в действии; здесь более важен не столько конечный результат борьбы (результативное разрешение конфликта) и ее однолинейная логика, сколько фиксация изменений во внутреннем строе лично-

сти под влиянием происходящих событий. Кульминацией такого рода конфликта будет, как правило, момент наибольшего расхождения между социальным (объективным) назначением человека как представителя определенной общественной силы и его субъективными желаниями и устремлениями. Герой такой драматической коллизии сложен своей раздвоенностью. Автор при этом чаще всего выступает в качестве исследователя: он не столько утверждает что-то, сколько стремится дать объективную картину «сталкивающихся фактов». Между новым и старым, добром и злом стоит человек, в котором определенным образом преломляется борьба этих начал. Человек одновременно и объект, и субъект этой борьбы. Драматизм ситуации заключается здесь не столько в силе и жестокости зла или косности, в доведенном до крайности внешнем противоречии, в напряжении борьбы, сколько в метаниях человека, переживающего как свои субъективные противоречия, так и объективные коллизии времени.

Пожалуй, наиболее отчетливо и последовательно принцип «объемной» драматизации повествования воплощен А. Толстым в рассказе «Голубые города» (1925).

«Голубые города» нередко трактуются либо как пример убежденности А. Толстого (в середине 20-х годов) в неодолимости мецанской стихии, либо как пример несостоятельности героя рассказа, не разобравшегося якобы в сложившейся социальной ситуации. Подобные трактовки можно объяснить вниманием лишь к внешней стороне конфликта и только к социальному портрету главного героя. Однако стоит объективно и всесторонне рассмотреть сложное драматическое целое рассказа, чтобы убедиться в недостаточности такого подхода.

Чисто внешне тема «Голубых городов» — бескомпромиссная борьба между старым и новым на разных ее этапах: в годы гражданской войны и во времена напа. С одной стороны Буженинов, Хотяинцев, с другой — Утевкин, Сашка Жигалев как представители противоположных социальных сил. Буженинов горячо верит в свою идею, он убежден в правоте своего дела, самоотвержен и решителен. Налицо традиционный конфликт, место в котором героя изначально твердо определено. Однако А. Толстой значительно усложняет драматический конфликт, обнажая напряженную внутреннюю борьбу героя. Во всем этом есть смысл разобратсь подробнее, сделав акцент на «внутреннем» действии рассказа.

Прежде всего следует отметить, что образ Буженинова являет собой средоточие реальных жизненных противоречий времени. Герой остро чувствует и переживает резкую разность наполнения социальным содержанием и социальными эмоциями двух разных перио-

¹¹ Интересно отметить попутно, что Ракитников в какой-то момент воспринимает себя как бы «актером», претворяющим вовне свои переживания: «А не устроил ли он сегодня сам для себя страшнейший театр, монодраму, под шум дождя, с перепою?..» (т. 6, с. 323).

¹² Известия, 1933, 3 марта.

дов революции. Пока Буженинов с оружием в руках отстаивал ее, романтико-героический порыв был созвучен духу идеи, двигавшей им. А потом он никак не мог совместить в своем сознании «голубые города» будущего и «уездную мешанскую глушь» («Здесь, что ли, вырастет великое, прекрасное, новое племя?»; т. 5, с. 307), «взятие Зимнего дворца» и «тридцать две копейки за аршин ситца». Героическое время революции и атрибуты эпохи никак не сопрягаются в сознании Буженинова. Эта напряженная психологическая коллизия присуща и героям рассказов «Завещание Афанасия Ивановича» (1928) и «Гадюка» (1928). Некоторые кризисные явления переходного периода выпукло обозначились, когда участники бывших сражений оказались как бы наедине с новым, непривычным ощущением словно замедлившегося, разряженного, «прокинутого» в дальнюю перспективу времени. Это люди, живущие по стремительной инерции, набранной в годы борьбы. В своем сознании они ощущают себя как бы в «вакууме» между своим романтическим прошлым и будущим, за которое воевали. Процесс внутренней психологической перестройки сложен и чреват многими драматическими последствиями. Новое сознание и психология рождают новые волевые импульсы, но оказывается, что импульсы эти имеют подчас слишком большой или ложно направленный заряд и оборачиваются разрушением, а не созиданием («...революция — это все равно, как заряд энергии, вбятый в народ... Не растрата, но именно — миллиард киловатт... И теперь она раскручивается...» — «Завещание Афанасия Ивановича»; т. 6, с. 290; «То, что теперь произошло, она представляла как усилие запречь в рабочий хомут боевых коней. Потрясенная страна еще вся цетинилась, глаза, еще налитые кровью, искали — что разрушить...» — «Гадюка»; т. 6, с. 353). Это было противоречие между «стремительностью фантазии» и реальной «русской действительностью». «Проходя путь, лежащий между ними, высокая идея встречала на своем пути препятствия, коренившиеся в инерции мышления, в системе старых, веками складывавшихся отношений между человеком и миром».¹³

Деформация высокой идеи в недрах изначальной чуждой ей жизненной стихии — это объективный социальный процесс, который определенным образом отражался в психике и сознании человека той эпохи. Процесс этот не мог остаться вне поля зрения художников, обладавших достаточным социальным чутьем. А. Толстой это чувствовал и показал в Буженинове. Писатель настаивал на том, что факты деформирован-

ного восприятия революции и ее идей — неизбежное и серьезное по своему социальному значению следствие перестройки сознания и психологии людей. Многие видели в революции то, что хотели увидеть. Усвоение идеи — акт во многом субъективный, те или иные искажения тут, вероятно, неизбежны: объективно-реальное сталкивается с субъективно-желаемым. Идея «для всех» становится идеей «для себя», и вовсе не безразлично, какой она станет в итоге этого внутреннего процесса.

Характеризуя героя от лица автора-повествователя, А. Толстой прямо отмечает, что Буженинов видел в жизни то, что хотел увидеть. Следствием такого рода свойства природы героя явились, с одной стороны, его наклонность к отвлеченным фантазиям, а с другой — особое, эмоционально-личностное отношение к революции, в которой он также видел то, что желал увидеть. Исход из подобного противоречия нередко был драматическим. Это выражалось, в частности, в том, что человек прибегал к утверждению своих представлений посредством патетической воли. В связи с этим следует обратить внимание на парадоксальную, на первый взгляд, ситуацию, изображенную в рассказе, когда человек, ратующий и борющийся за всеобщее благо, впадает вдруг в индивидуализм. Конечно, психологический механизм превращения альтруиста в эгоцентриста (нужно учитывать при этом, что эгоцентризм Буженинова — это импульс субъективной воли, «вспышка», а не приобретенное новое качество характера) очень не прост. Однако основные факторы, способствовавшие этой «странной» метаморфозе, можно попытаться определить.

В момент кризиса в сознании героя идеи, ставшей глубоко личной, когда мечта вдруг перестала казаться реальной, достижимой в обозримом будущем, Буженинов подсознательно почувствовал, что его миссия строителя «голубых городов» на земле — фиктивна, что жизнь отнимает у него возможность такой реализации его личности, к которой он стремился (это та «социальная неудовлетворенность», о которой говорил Хюгеницев следователю). Жизнь предлагает ему такие формы участия в преобразовании действительности, с которыми его максималистские установки никак не могут быть увязаны. Но и бесплодность усилий своей одиночной воли он тоже сознает. «Вы правы, это трагедия: войти в будни, раствориться в них не могу, и быть личностью, торчать одиоко тоже не могу» (т. 5, с. 309), — признается Буженинов Хюгеницеву. В какой-то момент верх берет ощущение неодолимости социального зла, воплощением которого для Буженинова стала стихия эпохи. И тут в качестве исхода — обращение взора к собственному «я», величине, ценности ко-

¹³ Белая Г. Закономерности стилизового развития советской прозы 20-х годов. М., 1977, с. 142.

торой не подлежит для субъекта сомнению. Это своеобразный «рецидив» (в новых условиях) комплекса Раскольников, метавшегося между идеей «всеобщего счастья» (которая в его представлении оказывается утопией) и идеей утверждения своего личного «я». Вероятно, именно данное противоречие имел в виду Хотьинцев, когда говорил Буженинову: «Для вас, поэтов, — если хотите, соглашусь, — наше время трагическое» (т. 5, с. 309).

Активное отношение героя к миру все время нейтрализуется сопротивлением окружающей его среды. Однако личностный потенциал Буженинова таков, что не позволяет ему смириться с внешними обстоятельствами. Верный своей идее, он идет до конца вопреки реальности. В этом обреченном стремлении героя к цели несомненно заложено зерно истинного драматизма.

Чтобы выйти из состояния внутреннего разлада, Буженинов пытается усилить волю подавить в себе притязания мятущейся личности во имя разумной необходимости («...после разговора с товарищем Хотьинцевым я успокоился. Начал работать, стремился подавить себя»; т. 5, с. 324). Однако в конце концов кризис разрешился трагическим для Буженинова образом. Внутренний конфликт до предела осложнился «бунтом эмоций», которые в какой-то момент стали управляемыми. Дали о себе знать импульсы из сферы бессознательного, природного. Трагедия Буженинова — это еще и трагедия личного чувства, трагедия отвергнутой и оскорбленной любви. В этом полубессознательном порыве Буженинова нет ничего исключительного и надуманного. Во всплеске интимных чувств проявилась его живая человеческая натура, которая подчас не подвластна разуму и воле. «Можно подавить в себе страх смерти, — говорит в порыве откровения Буженинов, — честолюбие, жажду жить... Животное благополучие... Все, что хотите... Воля верховодит надо всем... Но сколько бы я ни хотел — сердце мое будет биться так, как само хочет... Жизнь моего тела, вся до последних тайн, не подвластна мне... Когда мне вырывают сердце с жилами — все летит к черту... Вы спрашиваете, — на какой я попался крючок?... Любовь... На то, что мне не подвластно. Взбунтовались во мне соки жизни... От меня отдирали с кровью, с мясом женщину, которую я любил, я даже не сознавал, как хотел ее. Начался бунт, я уже не управлял собой» (т. 5, с. 324—325).

Чего тут больше: осознания сокрушенной жизнью высокой мечты и поруганного пошлостью чистого чувства или безумной жажды мщения и разгула взбунтовавшихся стихийных сил «страстной натуры»? Трудно сказать. Несомненно одно: и то, и другое, и третье привело Буженинова к трагической развяз-

ке, одно подогревалось другим. А Толстой стягивает в узел противоречий и внутреннюю коллизия идейного характера, и социальную неудовлетворенность героя, и драму его личного чувства.

Показывая социальные истоки «сталкивающихся фактов», А. Толстой в то же время акцентирует внимание на сложных внутренних процессах, происходящих в человеке и во многом определяющих его бытие в трудное время потрясений и перемен. Психологизация драматического конфликта — один из важнейших принципов А. Толстого-новеллиста второй половины 20-х годов, служивший основой его «рассказа изнутри о борьбе человеческой личности в окружающей ее материальной среде».¹⁴ Следуя этому художественному принципу, А. Толстой добивался не только концентрированности «энергии действия», но и достоверности и объективности в обрисовке характеров той эпохи в их непростых отношениях с действительностью. Мы вправе говорить об особой жанровой разновидности рассказов А. Толстого второй половины 20-х годов — психологической повелле с элементами драматизации повествования. Драматизация способствует возникновению концентрированной цельности повествования, новеллистического «по центростремительному характеру своей организации».¹⁵ Довольно обширные повествовательные экспозиции (взгляд в прошлое, например), присущие «Голубым городам», рассказам «Подкидные дураки», «Гадюка», оказываются тесно связанными с центростремительным драматическим развитием действия, поскольку они заключают в себе (помимо чисто информативных, биографических сведений) один или оба полюса внутренних противоречий; «предыстория» оказывается как бы включенной («втянутой») в драматический контекст непосредственно изображенных событий. Они не только частично объясняют, но и подготавливают интенсивное развитие действия.

В форме, во многом сходной с формой «Голубых городов», исполнен рассказ «Гадюка». Вновь перед нами испытанный боец (Ольга Зотова), оказавшийся в чуждой среде и активно против нее протестующий («Ольга Вячеславовна сжимала кулачки, — она не могла мириться с тишиной, с семечками, банными венниками и огромными пустырями захолустья»; т. 6, с. 354). Вновь «временной разрыв между делом и конечным его результатом воспринимается личностью как отторженность от общего коллективного дела».¹⁶ Как и

¹⁴ Толстой Алексей. О литературе. с. 144.

¹⁵ Скобелев В. Поэтика рассказа. Воронеж, 1982, с. 115.

¹⁶ Муценко Е. Поэтика прозы А. Н. Толстого. Воронеж, 1983, с. 58.

для Буженинова, для Ольги «чинить, отстраивать, строить» — «труднее войны».¹⁷ Вновь конфликт социальный осложнен личной драмой героини. Только истоки внутреннего конфликта здесь уже иные. Если Буженинов в какой-то момент целиком поддался слепым чувствам, то Ольга Зотова с самого начала была стихийным бойцом, движимым жаждой мести и чисто человеческим чувством любви к Емельянову. В сущности, ее убежденность была убежденностью Емельянова. Когда того не стало, она ощутила свою одинокость и неприкаянность в окружавшей ее жизни. Новая реальность требовала от нее того, к чему она не была готова: «Здесь ни к чему были ее ловкость, ее безрассудная смелость, ее гадючья злость... То ли было на войне: ясно, отчетливо, под пение пуль — всегда к видимой цели...» (т. 6, с. 355). Смутная неудовлетворенность как личного, так и социального характера привела к закономерной драматической развязке: яростной вспышке протеста против непонятной, чуждой силы. Бунт Зотовой — бунт одиночки, измученной хроническим несовпадением с ходом жизни.¹⁸ Логика судьбы героини прослежена А. Толстым на основе того типа психологического анализа, зерном которого является вскрытие внешнего и внутреннего конфликта в их динамическом взаимодействии. Логика «сталкивающихся фактов» и здесь вытекает из логики драмы отдельной человеческой судьбы, отразившей коллизии времени.

* * *

Путь к художественному анализу эпохи в рассказах А. Толстого второй половины 20-х годов лежит через раскрытие механизма взаимодействия ин-

¹⁷ Там же, с. 59.

¹⁸ Е. Муценко интерпретирует данное противоречие как «трагическое сочетание в психологическом состоянии

дивидуально-личностного и социального аспектов, через «изображение-исследование» стихии «сталкивающихся фактов». Как правило, противоречия, оказавшиеся в центре внимания писателя, не находят исхода в завершающем слове автора-повествователя: в выводе, формуле, объяснении и т. п.; одним словом, не происходит «размыкания» круга внутренних (наиболее существенных и стабильных) противоречий авторитетным словом повествователя, не происходит «снятия» непреодоленных реальных коллизий. Это существенный признак драматического способа изображения действительности, который обеспечивает высокий уровень объективности повествования. Резкое ослабление авторского начала (в сравнении с ранней новеллистикой) повлекло за собой изменение форм выражения авторской художественной позиции, которая в значительной мере ориентирована на объективно-изобразительное постижение действительности и человека, на учет различных (в том числе полярных) фактов, явлений и тенденций времени. На первый план выдвигается объективно-внутренняя логика «сталкивающихся фактов», а не логика авторского истолкования изображаемого. А. Толстой-новеллист стремится создать иллюзию объективного преломления противоречий эпохи непосредственно в человеке (герое), определенным образом их переживающем, а не в сознании автора. А. Толстой показывает процесс «бытия» этих противоречий как сложную внешнюю и внутреннюю реакцию человека на то, что происходит и вне, и внутри него. Так выразилась творческая воля писателя к адекватному художественному воплощению времени, насыщенного борьбой, социальными эмоциями, психологическими коллизиями.

героини способности, необходимости жить и болезненной реакции на всякое проявление жизни» (там же, с. 56).

ИЗ ПЕРЕПИСКИ ЛЕНИНГРАДСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ ПЕРИОДА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

(ПУБЛИКАЦИЯ В. В. БАЗАНОВА, В. А. ПРОКОФЬЕВА, В. И. ПРОТЧЕНКО)

Среди общего массива обширнейшей, как правило, переписки советских писателей, в архиве каждого из которых содержатся многие сотни, а подчас и тысячи разнообразных писем, сразу же неизменно выделяются отмеченные характерной приметой героической эпохи всенародной борьбы с немецко-фашистскими захватчиками — весьма скромным по своим размерам, но четко оттиснутым штемпелем «Просмотрено военной цензурой» — письма периода Великой Оте-

чественной войны. В своем подавляющем большинстве, даже независимо от конкретного содержания, они являются не столько, так сказать, историко-литературными материалами с различной степенью информативности и ценности, сколько примечательными человеческими документами, ярко раскрывающими людские судьбы в переломную для каждой из них в отдельности и для всей страны в целом эпоху неимоверно тяжелых жизненных испытаний и ве-