

ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЙ ГЕРОЙ КАК ВЕРБАЛЬНАЯ ИКОНА

Катерина Кларк

Одна из проблем в изучении соцреалистических жанров заключается в том, что с тех пор как соцреализм стал общепринятой литературной традицией в сталинской России (в его «героический период»), его непрестанно сравнивают с современной высокой художественной литературой. В таких сопоставлениях упускается из виду главный момент, заключающийся в том, что соцреализм не несет никакой более или менее значительной эстетической функции.

Чтобы понять функцию соцреализма, необходимо вернуться к выводу Гегеля (в «Феноменологии духа») о том, что каждая ступень в культурном развитии производит свои культурные формы. Большинство из нас знакомы с этим положением в его наиболее тонкой и четкой разработке в книге Эриха Ауэрбаха «Мимесис», где показано, как греческое землевладельческое долитературное общество порождает гомеровский эпос, а затем все возрастающее усложнение самого общества в результате приводит к греческому роману. В действительности, случай с соцреализмом демонстрирует, что не всякое поэтапное развитие культуры обязательно является однонаправленным, или телеологическим. Хотя «роман» и был основой традиции соцреализма (почти все его канонические образцы — либо романы, либо повести), это не роман в современном смысле слова и даже не в том смысле, который Ауэрбах вкладывал в свое понимание греческого романа.

После того, как термин «социалистический реализм» был в 1932 году изобретен и объявлен единственным «методом» советской литературы, традиция, возникшая в скором времени, использовала формы, которые лишь кажутся литературными в том смысле, в каком мы понимаем другие общепринятые формы литературы. Соцреализм, скорее, представляет собой возврат (конечно, в измененном виде) на более раннюю ступень литературного развития, возврат в эпоху притчи. По сути дела то, что является основой соцреалистического «романа», можно сравнить со средневековым мировоззрением. В большей части средневековой литературы это обуславливает горизонтальность, в которой манихейская борьба между силами добра и зла была тесно связана с вертикальностью, основанной на Священном Писании и порождающей постоянное взаимодействие между силами сверхъестественного и естественного порядка. В этом взаимодействии события, развивающиеся в историческом времени, представлены как воплощение сакральных событий, зафиксированных в Писании. В литературе соцреализма соответствующим текстом, устанавливающим вертикальную ось, является марксистско-ленинское (а в сталинское время — сталинское) описание истории — то, что здесь будет представлено как История.

Основная структура романа соцреализма притчевая (форма, которая, конечно, далеко не исчерпывается средневековыми христианскими образцами). Главное здесь само наличие структуры, что трудно полностью оценить в эпоху постструктурализма: не оценить, однако, означает не понять историческую и социальную функцию советского романа. Притча требует повторяющейся структуры, которую можно интерпретировать по-разному в зависимости от исторической ситуации. Это постоянное взаимодействие между синхроническим и диахроническим аспектами являлось важной чертой соцреализма, так как в чрезвычайно ритуализированном,

наводненным цитатами обществе сталинской эпохи изменения смысла отражались в мельчайших изменениях ритуальной формы. Таким образом, незнание форм грозило искажением смысла. Однако в то же время романы соцреализма не являлись совершенной реализацией притчи; Гегель и Ауэрбах были правы в том, что в эпоху романа полный возврат к более ранним жанрам невозможен. Роман соцреализма представлял собой гибридную форму, но, тем не менее, определяющей чертой была его притчевая структура.

Одним из аспектов притчи, наиболее важным для понимания соцреализма, является риторический компонент. Роман соцреализма риторичен в двух отношениях: во-первых, с точки зрения его пропагандистской функции, а во-вторых, что, вероятно, более важно для нашего рассмотрения, с точки зрения его метафорики. Чрезвычайная сложность мировой истории в соцреализме схематизируется как нормативное движение от тьмы к свету. Тот факт, что структура соцреалистического романа посредством тропов переводит движение целого в развитие отдельной личности — «положительного героя» — делает его структурным аналогом средневековой агиографии.

Одной из проблем, общей в изучении положительного героя, является мысль о том, что в романе герой представляет собой относительно устоявшуюся личность. На самом деле, однако, положительного героя следует рассматривать более динамически, не как тип героя, а как особый тип *развития* персонажа. Литература соцреализма предполагает совершенно иное представление о субъекте, чем то, которое преобладает в большинстве современных романов, не говоря уже о высокой степени деперсонализации ее персонажей. В результате соцреализм оказывается как бы «простым», вульгарным и наивным. Однако, в известном смысле, в произведениях соцреализма описание характеров является более разработанным и сложным, и с этой точки зрения советские романисты работали отнюдь не с упрощенной моделью абсолютного субъекта. Наоборот, изображение персонажей было условным и предполагало диалог, а не застывший облик.

В работе «Советский роман: История как ритуал» я рассматривала притчевую структуру сюжета соцреалистического романа. Здесь я сосредоточусь на наиболее формальном, техническом аспекте этой синекдохической формы — на взаимоотношении мелких элементов, клише, использованных для описания положительного героя (эпитетах, жестах и других условностях), которые связывают горизонтальную ось романа с вертикальной.

Изначально предполагалось, что советский роман должен представлять собой притчу, которая показала бы историческое развитие «стихийных» и «сознательных» сил. В этом состоял смысл диалектики — в ленинской интерпретации марксизма — где «стихийность» представляла недостаточно политически просвещенные силы, группы или отдельные личности, в действиях которых возможна недисциплинированность, несогласованность, своеволие или своекорыстие; а «сознательность» — тех, кто действует политически сознательно, дисциплинированно и, по всей вероятности, в соответствии с политикой или директивами партии.

«Политическая притча» соцреалистического романа опиралась также на основной миф сталинской политической культуры, в котором развитие этой диалектики соответствовало мифу о «Великой семье». Этот миф описывал советское общество и историю в терминах сменяющейся иерархии «отцов» (высоко «сознательных» членов авангарда общества) и «сыновей» (в высшей степени «стихийных» положительных героев), которые подготавливались «отцами» к политически сознательным действиям. Этот миф символически утверждал и чистоту линии преемственности от Ленина, исконного «отца», и уверенное движение к коммунизму как ко всеобщей «сознательности». Таким образом олицетворялись могучие сверхличностные силы истории.

Хотя марксистско-ленинские категории *стихийности* и *сознательности* явля-

ются категориями политическими, в советском романе, основанном на мифе о Великой семье, их диалектика разрешается в основном на уровне персонажей. Ранняя революционная литература часто показывала взаимоотношения между революционерами как семейные, или даже делала героев членами одной семьи. Кроме того, революционное развитие этих героев в основном проходило под руководством наставника. Сталинская же политическая культура систематизировала и (в основном) обезличила такие схемы, изображая всех положительных героев либо как сыновей, либо как их более «сознательных» отцов (их нравственно-политических наставников). Кому и какая роль отводилась в данном романе, зависело не от родственных отношений героя, но определялось позицией, занимаемой им в Великой семье, которая представляла советское государство или большевистскую партию.

Великая семья — центральный организующий миф сталинской политической культуры — являлась костяком или всеохватывающей структурой соцреалистического романа. В центре типичного сталинского романа находится эпопея борьбы личности за новую самоидентичность. Эта борьба как бы представляет попытку самого общества привести себя в состояние «сознательности». Как и во многих традиционных мифах, борьбе героя (сына) содействует отец, который помогает ему преодолевать трудности в его поисках, бороться со «стихийными» силами (т. е. страстями, врагами или бюрократами), одолевающими его как изнутри, так и извне. Однако диалектика страсти и разума, которая в ранних революционных романах была представлена темой раздвоенного сознания, трансформировалась в романах соцреализма в безличную диалектику борьбы между стихийностью и сознательностью, в которой «действующие лица» являются лишь символическими актантами.

Таким образом, положительный герой, или сын, — наиболее «обремененный» персонаж сталинского романа. В рассказе о его жизни должно быть освещено его прошлое, настоящее и будущее; должно быть раскрыто поступательное движение истории; должна быть в очередной раз подтверждена законность и естественность существующего строя. Образ его наставника также важен, так как он является примером для сына. Безусловно, именно поэтому положительные герои привлекали наибольшее внимание критики. Многие критики в своих рецензиях ограничивались обсуждением того, обнаруживают ли эти персонажи верные качества и правильно ли они ведут себя. Фактически они сравнивали конкретное положительного героя рецензируемой ими книги с условной схемой мифа об отцах и детях.

Ситуация, характеризующая развитой соцреализм, возникла не сразу. Следует отметить поступательное движение от изобразительного и символического способа описания характеров в революционной литературе рубежа веков к в высшей степени условным и даже ритуализированным схемам презентации героя в соцреализме.

В 1930-х годах язык советской риторики стал более лозунговым и утратил стремление к передаче реальной информации. Соответственно, и язык литературы также стал менее «реалистическим», но более «символическим». В литературе этот процесс счастливым образом совпал с утверждениями Горького и разработчиков теории соцреализма (в середине 1930-х годов) о том, что литература должна стать «более простой»¹. Если сравнить историю соцреалистического романа с историей письменности, то поздние и ранние образцы романа соотносятся так же, как знаки алфавита и иероглифы. Говоря точнее, конвенции в описании характеров, разработанные в 1930-х годах, были более абстрактными, более унифицированными и более экономичными, чем «иероглифы» ранней революционной литературы. Подобно алфавиту, эти условности составляют стандартный реестр загадочных, зашифрованных символов.

Как и в иероглифе, описание характеров в большинстве ранних романов революционной эпохи носило миметический и относительно индивидуализированный характер. Даже полный символов классический роман Федора Гладкова «Цемент» (1925) имел свой ряд причудливых символов для каждого персонажа, а каждой группе соответствовало пространное описание. Однако после 1932 года, когда определенные романы и определенные положительные герои уже существующих романов были признаны в качестве моделей для произведений соцреализма, писателям было предложено следовать этим образцам в своем творчестве. В результате писатели начали буквально «списывать» основные черты с этого ограниченного набора произведений и персонажей, а соцреализм стал до такой степени цитатным, что к середине 1930-х годов стало очевидным наличие единой основной системы знаков почти во всех романских описаниях положительного героя.

Главная функция символов в произведениях соцреализма заключалась в определении «морально-политического облика» персонажей. В результате персонажи перестали разграничиваться посредством этих знаков. Эти знаки уже не выступали в виде иконических мотивов, т. е. в том качестве, в котором они использовались в прозе Толстого (например, в «Войне и мире» мраморные плечи Элен, подергивающаяся верхняя губка беременной жены Болконского и т. д.). Напротив, сами знаки предполагали сходство между персонажами, которые иначе могли бы показаться разными. Предпринималась попытка не столько запечатлеть особенности характеров в этих знаках, сколько указать на то, как отдельный герой представляет собой некую широкую, общую идеологическую категорию. В каждом использованном для описания персонажей символе зашифровывалось некое значение, извлеченное из марксистско-ленинско-сталинского толкования истории. Это значение излагалось в терминах диалектики стихийности / сознательности, а также связывало неудержимый поступательный ход истории с советским строем, олицетворенным в ленинско-сталинской преемственности. Таким образом, бинарная схема отцов и детей одновременно служила легитимации целей режима и требованиям соцреализма в создании притч истмата.

Важнейшим произведением для формирования соцреалистического канона стал роман Горького «Мать». Это единственный дореволюционный роман, удостоенный быть включенным в соцреалистический канон. Клише, использованные для описания положительного героя в романе «Мать», берут свое начало в революционной литературе XIX века. Однако они более отвлеченные, более сжатые и более повторяющиеся, чем условные символы и эпитеты, используемые для описания героя в основной массе произведений досталинского периода. Это не просто клише, а действительные элементы, составляющие «алфавит».

Этот «алфавит», или система кратких знаков с унифицированным значением, не был единственным средством, используемым в произведениях сталинской эпохи для передачи «морально-политических качеств» героя и его символической роли, но он был наиболее значительным средством. Следовательно, роман «Мать» является лучшим ориентиром в анализе того, как ранние символы изменялись в сталинской культуре эпохи ее расцвета. В романе Горького описывается путь рабочего парня Павла Власова к сознательности и последующее движение по этому же пути его овдовевшей матери (в особенности после ареста Павла). В романе «Мать» для описания образа Павла используется ряд повторяющихся эпитетов, как, например, в приведенных ниже фрагментах из одной части романа, являющихся характерными и для романа в целом (курсив в тексте наш. — К. К.):

«Он... становясь наружно проще, *мягче*...

Не глядя на нее, негромко и почему-то *сурово*, Павел заговорил.

(Он)... взглянул на нее и негромко, *спокойно* ответил... глаза блестели *упрямо*.

Глаза сына горели красиво и *светло*.
 ..его смуглое, *упрямое* и *строгое* лицо.
 Его *спокойствие*, *мягкий* голос и *простота* лица ободрали мать.
 Потом он *серьезно* сказал.²

На положительность и сознательность Павла в романе «Мать» указывают следующие многократно повторяющиеся эпитеты: «упрямый», «серьезный», «строгий», «спокойный», «простой», «мягкий» и «светлый». Эти эпитеты имеют тенденцию объединяться в две группы: один ряд эпитетов дает «строгий» образ («упрямый», «серьезный», «строгий»), второй ряд — «любящий» (как и образ любящего отца): «простой», «мягкий», «любящий»). «Спокойный» — основной знак трансцендентности — принадлежит обоим группам, так как теоретически стихийность героя, его человеческие стороны не противоречат глубинной сознательности, «интересам дела» (хотя сознательность и предполагает сверхличную перспективу; отсюда — «серьезный»).

Большинство из этих стандартных эпитетов романа «Мать» превратились в клише для описания положительного героя в романах сталинской эпохи. Этому, без сомнения, способствовал тот факт, что Горький являлся самой влиятельной фигурой в литературе 1930-х годов, когда и складывались основные параметры соцреализма. Нас, однако, интересуют не сходства, а различия: если вполне очевидно, что сочинители сталинской эпохи подражали предписанным образцам, то что же было ими внесено нового?

Одной из отличительных черт соцреализма является то, что полусемейные роли, принятые в нем положительным героем и его наставником (т. е. роли сына и отца) были более систематизированы и разграничены. Все персонажи в зависимости от степени их положительности должны были склоняться к одной из ролей (т. е. они должны были быть описаны в соответствующих условных терминах). У каждой из этих ролей были два решающих аспекта: один, связанный с «морально-политическим обликом» персонажа, другой — с соответствующей символической ролью в Великой семье. Конечно, эти два аспекта не отделены друг от друга полностью и нередко смешиваются в описании каждого данного персонажа. Другими словами, «сыновность» связывается с положительной стихийностью. Следовательно, парадоксальным образом, герой может быть представлен ребячливым и детски непосредственным именно там, где эти качества являются знаком того, что он обладает потенциальными возможностями стать символом сознательности (это, как правило, происходит только в том случае, когда у него есть мандат на то — требуется, как минимум, пролетарское происхождение — в противном случае его стихийность, скорее всего, отрицательного характера).

В произведениях сталинской эпохи отцовская роль не дается (как в случае с фигурой наставника Павла в романе «Мать») персонажу, который просто в силу обстоятельств *оказался* сознательнее своего «сына» (в романе Горького роль, принятая на себя матерью Павла, представляет инверсию биологического старшинства). Роль отца в романах сталинского периода обычно давалась представителю «авангарда», что, как правило, к этому времени уже обозначало — должностному лицу, являвшемуся также членом партии.

Таким образом, различия между «отцом» и «сыном» постепенно приобрели иное качество, чем различие в степени их сознательности. В литературе сталинской эпохи образ отца как должностного лица должен быть облачен в строгий «костюм ответственности», что требует от него чрезвычайно осмотрительного поведения. Он редко бывает подвержен сексуальному влечению; как установил Фрейд в книге «Групповая психология и анализ Эго», схема отношений с харизматическими лидерами такова: в то время как они, в основном, сексуально привлекательны для своих приверженцев, сами они сексуально отчуждены. Поэтому, хотя «семейные

ценности» сталинского периода, как правило, требовали, чтобы образ лидера был представлен персонажем, имеющим жену и детей (особенно в романах 1940-х годов), он часто являлся (трагически) отделенным от своей семьи на протяжении всего романа (а его семья, если и появлялась, то крайне редко).

В сущности, образ отца должен источать трансцендентность, следовательно, его должны редко видеть в действии. Поэтому в отношении к отцу или наставнику эпитеты, указывающие на доблесть поступков, которыми отмечались все положительные герои (такие эпитеты как: «смелый», «дерзкий», «упорный», «упрямый» — последний имеет место, например, в описании Павла в романе «Мать» Горького) оказывались мало подходящими. Сын же, для того, чтобы развиваться на протяжении романа, должен преодолеть преграды и поэтому обладать таким достоинством, как доблесть. Впоследствии набор стандартных эпитетов, применяемых к положительному герою, разделился на две части. Те, что указывали на высокий дух и доблесть, отошли к сыну, как знак его «сыновности»; оставшиеся же использовались для обозначения сознательности отца. Действительно, сын в роли «сына» стал более ребячливым и импульсивным, чем «ученик» — его предшественник в досталинской литературе. Таким образом, основной характеристикой сына стала, скорее, горячность, нежели «смелость».

Средства описания отца также отличались от средств описания сына. Так как отец должен был символизировать воплощенную сознательность — состояние, которое достигается в конце пути героя — (сын должен был идти к этому состоянию, и поэтому он подвергается постепенному изменению), его фигура должна быть представлена иконообразно, в более схематичной и унифицированной манере (что несколько напоминает положительных героев романа «Мать»), тогда как образ сын не должен был изображаться в виде застывшего символа добродетели, но как образец жизненной силы, неудержимости и динамизма (что несколько напоминает Глеба Чумалова, главного героя гладковского «Цемент»). В результате большинство «алфавитных» знаков типичного романа соцреализма используется для описания образа отца и применяется к сыновьям по мере постепенного достижения ими «сознательности». Большинство постоянных мотивов, атрибутирующих сына, являются в основном функциями сюжета (т. е. принадлежат к сфере действия). Как уже отмечалось, существует несколько традиционных эпитетов-указателей сыновности (как, например, «смелый» и «упорный»), но, в целом, знаки сыновности менее экономично и строго систематизированы. Таким образом, хотя фигура отца появляется в тексте реже, чем фигура сына, его описание гораздо более условно.

Представление об этом дает сравнение наборов эпитетов, использованных Горьким для описания главных героев в романе «Мать», с образцами, использованными для описания положительных героев — представителей власти в двух классических романах соцреализма — «Как закалялась сталь» (1932—1934) Николая Островского и в «Молодой гвардии» (1945) Александра Фадеева (мы пользуемся переработанным вариантом 1951-го года).

«Как закалялась сталь» описывает политическое становление Павла Корчагина, самого известного из всех советских положительных героев. В романе речь идет о большом отрезке времени (преддверие революции 1905-го года, когда Павлу около тринадцати лет, — конец двадцатых годов, когда болезнь грозит прервать жизненный путь Павла, уже признанного партийного деятеля). По ходу действия романа читатель узнает о революционном крещении Павла в 1917 году, о его вступлении в партию, о гражданской войне, в ходе которой Павел сражался в Красной Армии.

Во время своих скитаний на поприще профессионального революционера Павел встречает ряд наставников. Первый из них — большевик Жухрай, с которым Павел встречается впервые еще в детстве (когда Жухрай, политический преступ-

ник, убегает от полиции), и позже, во время гражданской войны, когда Павел становится военным и партийным работником, а Жухрай работает в ЧК. Ниже мы приведем выдержки из романа, где повествуется о ряде встреч Павла с Жухраем (курсив в цитатах наш).

Первая встреча: «Павка встретился с серыми, *спокойными* глазами незнакомца, внимательно изучавшими его. *Твердый*, немигающий взгляд несколько смутил Павку». Несколько позже: «Говорил Жухрай ярко, четко, понятно, *простым* языком. У него не было ничего нерешенного. Матрос *твердо* знал свою дорогу, и Павел стал понимать...»

Позже, во время гражданской войны: «Железная фигура Жухрая, холодно-*спокойная*, и голос тугой, *не допускающий возражений*». Еще через некоторое время (тоже в эпоху гражданской войны), когда Жухрай руководит проектом добровольных массовых работ: «Глаза Жухрая с восхищением и *суровой любовной* гордостью смотрели на землекопов»³.

Типичным для описания героев соцреализма образом Островский в данном случае не только использует традиционно закодированные эпитеты для передачи «морально-политического облика» Жухрая, но иногда и достаточно открыто описывает его (например, «Он твердо знал свою дорогу» без использования слова «сознательность») или посредством метафорического использования физических качеств (например, «железная фигура», вместо «железная воля»). Среди эпитетов, использованных Островским в этом отрывке, читатель узнает некоторые из романа «Мать» («спокойный» и «серьезный»), а вместо «строгий» — синонимы («твердый» и «суровый»). Однако в приведенном выше отрывке есть некоторые эпитеты и черты, которые не встречались в романе «Мать», но которые, тем не менее, типичны для описания образа отца в произведении сталинского периода. Это не только отражает меняющиеся ценности, но и иллюстрирует три важных фактора, которые повлияли на то, как приемы изображения героя у Горького были модифицированы в развитом соцреализме.

Первый фактор: требование, чтобы каждый положительный герой, играющий роль руководящего лица, был вылеплен по «ленинской» или «сталинской» модели. В «Как закалялась сталь» Островский изображает отцовскую фигуру как руководителя ленинского типа. Основным источником, кодифицирующим ленинские черты, был сталинский некролог на смерть Ленина, и Островский поместил в повествование о Жухрае две характеристики, наиболее напоминающие черты Ленина из некролога: у Жухрая есть связь с теми, кого Сталин называет «простые и обычные массы», в то же время, он может проявить «отцовскую» заботу в «обычной беседе с самыми простыми (людьми)», выслушивая «терпеливо рассказы каждого о его повседневной жизни». Высказывания Жухрая отличались «простотой и ясностью доводов, краткостью и ясностью предложений и безыскусственностью выражений»⁴. («Говорил Жухрай ярко, четко, понятно, простым языком»). Конечно, эти традиционные характеристики берут свое начало не со сталинского некролога, но к этому времени они кодифицировались именно как ленинские черты.

Одновременно с тем, что положительный герой сталинского периода, по сравнению со своим предшественником, все более походит на доброго дядю (ленинские черты), его начинают изображать все более суровым (вероятно, эпоха чисток, когда устанавливались приемы развитого соцреализма, наложила свой отпечаток и на героя). В 1930-е годы приемы описания положительного героя имеют определенную динамику: усиление степени суровости и бдительности в описании зависит от требований исторического момента. В то время, как взгляд Павла Власова «упрямый», взгляд Жухрая — «немигающий». Вводятся и новые эпитеты (например, «бдительный»), из старых же эпитетов некоторые стали употребляться чаще, другие — реже, но даже когда в соцреализме употреблялся тот же эпитет, что и в досоцреалистической литературе, он приобретал новый оттенок. Это видно в первой из приведенных выше цитат из романа Островского (с эпитетом «вниматель-

но», относящимся ко взгляду Жухрая). Стандартный эпитет всех художественных произведений сталинского времени, не только передает сравнительно невинное, «ленинское» значение (слушать внимательно других), но также подразумевает чрезвычайную осторожность бдительного революционера.

Взросший удельный вес эпитета «бдительный» в развитой сталинской культуре привел к перестановке акцентов в знаках «алфавита», унаследованных от ранней большевистской риторики. Эпитет «суровый» стал настолько значительным, что появилась необходимость в наборе заменителей для него. Это видно из того фрагмента романа «Как закалялась сталь», где изображается еще один наставник Павла, секретарь исполкома пограничного города Лысицин: «Он, большой и сильный человек, суровый и порой грозный... Крепкое тело, большая голова, посаженная на могучую шею, карие, с холодком пронизательные глаза»⁵. В данном случае для изображения «суровости» Лысичина используются не только два практически синонимичных эпитета, но даже «более суровый» заменитель добавлен для традиционного описания глаз истинно «бдительного» руководителя (т. е. вместо внимательного взгляда, «холодные, пронизательные» глаза — по сути, основной эпитет в русской романтической литературе для характеристики человек с исключительной «волей»)⁶.

Следует также отметить, что Островский наделяет Лысичина (и Жухрая) большой физической силой. Эта характеристика положительного героя сталинского периода скорее из ряда переменных, чем постоянных. Хотя большинство героев предшествующей русской революционной литературы представляли собой пример физически сильных людей (например, Павел в романе «Мать»), эта черта не была типичной для сталинской агиографии. В своем некрологе на смерть Ленина Сталин отмечал, что Ленин был удивительно «прост внешне»: «ниже среднего роста, ничем, буквально ничем не отличался от простых смертных»⁷. В литературе сталинской эпохи, как и в речах о стахановцах, формула «простой на вид человек и выдающиеся дела» чаще всего использовалась для описания положительного героя.

Итак, отцовские образы в романе «Как закалялась сталь» предвосхищают образцы высокого соцреализма. Вероятно, по этой причине роман Островского был представлен к высоким наградам в конце 1935 года, тогда же, когда началось стахановское движение. Этот роман предложил готовые образцы писателям, пытавшимся перевести новые идеалы на язык художественной литературы.

В еще большей мере идеализуется «алфавит» знаков в «Молодой гвардии». Происходит это частично из-за критики первого варианта романа, вынудившей автора переписать его (критика требовала, чтобы Фадеев показал ведущую роль партии в своем повествовании о комсомольской сопротивленческой организации, действовавшей во время немецкой оккупации в Краснодаре). Каноническая версия романа 1951 года имеет необычайно большое число положительных героев: около шестидесяти молодогвардейцев («сыновей») и около десятка высоких партийных чинов, армейских и партизанских офицеров («отцов»). Несмотря на это (чреватое путаницей) обилие персонажей, в переработанной версии романа автору без труда удастся отделить идеальных сыновей и отцов от большого числа «обыденных» героев. Это происходит благодаря тому, что Фадеев почти с монотонной регулярностью использует в нем азбучные условные приемы для характеристики положительных героев; может быть, поэтому переработанный вариант «Молодой гвардии» и является одним из наиболее легко читаемых романов соцреализма.

Роман Фадеева представляет собой образцовый учебник по приемам изображения положительного героя; это куда более чистый и простой образец соцреализма, чем «Как закалялась сталь». Хотя оба романа дают довольно эксплицитное описание морально-политических качеств героев, используя и «иероглифы» (символические описания), и «алфавит» (краткие, схематические знаки), у Фадеева описа-

ние героев значительно строже и отвлеченнее, чем у Островского, оно менее связано с их физическими особенностями и более унифицировано. В «Молодой гвардии» соцреалистический канон описания героя представлен в более или менее полном виде.

Усиление приема символизации ясно видно, например, в восьмой главе, в которой впервые появляется несколько положительных героев — руководящих лиц. В ответ на немецкое вторжение эта группа собирается с целью организовать подполье, в нее входят Иван Федорович Проценко (партизанский командир), Матвей Шульга и Лютиков (который в дальнейшем выступает в роли отца по отношению к идеальным сыновьям). Поразительной чертой этой главы является суровый тон изложения. Лютиков и Шульга впервые вводятся в сюжет в этой главе, однако информация об участниках встречи заключается лишь в кратком схематическом рассказе об их профессиональной деятельности. Это особенно поражает в последующей их беседе, где читатель, кроме самого диалога, находит лишь указания сценического характера (типа «(X) сказал»). Здесь нет никаких приемов повествования, которыми обычно пользуются авторы для привлечения интереса читателя (как, например, особенный язык, яркие, загадочные характеры, напряженность). Следующие примеры являются единственно достойными внимания с точки зрения приемов повествования на протяжении трех страниц:

«Во всем Краснодаре не было людей, настроенных так же *спокойно* и в то же время торжественно-приподнято, как эти трое»; «Взгляд его, устремленный на Ивана Федоровича, был *строгий, внимательный*, и в нем было то особенное выражение ума, какое свойственно людям, привыкшим не брать ничего на веру, а все проверять самостоятельной мыслью»; «Лютиков посмотрел на него *строго*»; «Лютиков улыбнулся в первый раз за все время разговора, и его оплывшее книзу тяжелое лицо стало таким светлым от этой улыбки»; «...медленно сказал Шульга, поглядывая на Ивана Федоровича своими *спокойными* воловьими глазами»⁸.

Поражает, насколько величественнее и суровее отцовские фигуры Фадеева, чем соответствующие фигуры в романе Горького. Мрачность Лютикова, однако, несколько смягчается, когда он улыбается, но и улыбка Лютикова, конечно, неслучайна. Фадеев наделяет его двумя масками, одна из них имеет суровое, неулыбающееся выражение, другой маской является вид улыбающегося — даже смеющегося — человека. Лютиков как подлинно отцовский образ в романе несет «тяжесть родительской ноши», т. е. явлен в облике сурового государственного деятеля, символизируя мужественную сознательность. При этом, время от времени, когда прорываются наружу его человечность, оптимизм и любовь к жизни, он неожиданно улыбается⁹.

В отношении идеальных сыновей-молодогвардейцев в этом чередовании масок (т. е. в основном улыбающаяся маска, а временами неулыбающаяся) наблюдается перестановка. Сыновья, будучи живыми и горячими натурами, постоянно смеются и улыбаются. Однако время от времени они становятся серьезными и надевают маску с суровым выражением¹⁰. Серьезное выражение, все чаще и чаще появляющееся на их лицах, является указателем их постепенного приближения к сознательности.

Чередование улыбающегося / неулыбающегося выражения было общей схемой в изображении положительного героя в литературе сталинской эпохи. Каноническим источником этой схемы являлся очерк Горького о Ленине 1924 года, в котором он подчеркивал умение Ленина переходить от веселости к серьезности¹¹. Функция этой схемы выходит за пределы простого утверждения образа отца как руководителя «ленинского» типа, так как она дает эффективный способ драматизации этих двух чередующихся обликов (сурового / любящего) любого символа сознательности, доминировавших в большевистской литературе, начиная с романа «Мать». Но значение данной схемы этим не исчерпывается. Так, установившийся образ

князя в древнерусских хрониках содержит подобную дихотомию (грозный / ласковый). Если следовать доводам Михаила Черняевского (приведенным в его книге «Царь и народ»), можно сказать, что этот двойственный народный образ князя развивался до тех пор, пока в новое время не появились два противоположных канонических образа царя: один образ — заботливый отец («царь-батюшка»), второй — суровый правитель («государь-император»)¹².

Образ положительного героя-руководителя в литературе сталинского периода отражает эту традиционную двойственность, что достаточно убедительно демонстрируется вышеприведенной выдержкой из «Как закалялась сталь»: Жухрай смотрит на трудящихся землекопов *одновременно* любовно и сурово (выражение, переданное сдвоением несочетающихся прилагательных «суровый / любовный»). Таким образом, в своей этимологии и функции условные формулы, применяемые к образу отца, представляют собой смешение тех формул, которые в Средневековье употреблялись при презентации образа князя (или его преемника — царя-правителя), и формул, которые олицетворяли большевистскую добродетель. Характеристика «любящий» по отношению к герою превратилась в клише в зрелом соцреализме. Это качество в основном передавалось словом «ласковый», эпитетом, применявшемся веками в значении «забота» и «участие», сначала для изображения князя в древнерусской литературе¹³, затем — царя, позже — героя-революционера и, наконец, большевистского руководителя. Однако в некоторых случаях проявление «любовной заботы» наставника изображалось более эксплицитно — часто упоминалось о его любви к детям и женщинам, которые инстинктивно тянутся к нему, о его умении действовать на людей так, что в его обществе они чувствуют себя свободно и начинают смеяться¹⁴.

Конечно, нет ничего необыкновенного в том, что герои сталинской литературы смеются или улыбаются. Необыкновенно то, что смех и улыбка положительного героя акцентировались до такой степени, что стали основными характерологическими приемами. Более того, в результате такого акцентирования «любящий» характер отца и его жизнеутверждающие черты переросли в веселость, что уравновесило соответствующее усиление суровости в альтернативной маске этого образа. «Смех» уравновешивал «бдительность», ставшую едва ли не основной характеристикой положительного героя литературы периода чисток конца 1930-х годов. «Смех» оказался подходящей заменой для более раннего клише, указывавшего на такое человеческое качество героя, как «мягкость», характеристику, ставшую слишком женственной для посуровевшего революционера. Однако эти две маски образа руководителя оставались в иерархическом отношении. «Улыбающаяся» маска была допустима в менее ритуализованных сценах¹⁵. В этих случаях для описания облика героя использовалось скорее прямое описание, нежели закодированные эпитеты, более приемлемые для раскрытия величественного образа героя.

Бдительность иногда представлялась эксплицитно (типа: «люди, которые ничему не доверяли и обо всем думали сами»). Самое понятие «бдительность» имело соответствующий «алфавитный» эпитет — «беспощадная», одно из немногих дополнений (не синонимического характера), имевших место в произведениях сталинского периода в отношении очень небольшого списка понятий, унаследованных от романа «Мать» и радикальной доктрины. «Беспощадный» часто передавался в кратком зашифрованном виде (т. е. через употребление краткой формы этого прилагательного) и потому даже более решительно. Это видно в одном из эпизодов «Молодой гвардии», где рассказчик в довольно лирическом тоне на протяжении нескольких страниц описывает популярность Лютикова, утверждая его «любяще-заботливый» облик: молодежь любит его, люди доверяют ему, он умеет слушать других, дает хорошие советы и т. д. Повествование, в котором используются почти исключительно полные прилагательные, внезапно обрывается следующим портретным изображением, состоящим из цепочки кратких прилагательных: «При

всем том он вовсе не был то, что называется *добрым* человеком, а тем более *мягким* человеком. Он был *неподкупен, строг*, если нужно, *беспощаден*¹⁶. В последнем предложении информация зашифрована, и именно поэтому более ярка.

Таким образом, в романах сталинского периода основной системой знаков для описания символической «сознательности» руководящего деятеля был модифицированный вариант системы, использованной Горьким для описания революционеров в романе «Мать». Сталинская система сохранила схему, традиционную для революционной доктрины распространения сознательности — через «наставника» и «ученика» — но расширила параметры этих традиционных ролей так, что образ, соответствующий традиционному образу наставника (отец) стал более величественным, а образ, соответствующий образу ученика (сын) часто стал более «невидержанным». Сталинская система сохранила традиционный для русской литературы двойственный образ руководителя (суровый / любящий), но также расширила оба его полюса, включив в него сталинские идеалы «бдительности» и «веселости» («Жить стало лучше, жить стало веселее»). Таким образом, в сталинской системе прежние контрасты были доведены до предела.

Роман сталинской эпохи настолько схематизирован, что его можно сравнивать с другими схематизированными формами литературы (сказками, детективными рассказами и приключенческими романами), структуру которых определяют «функции» персонажей. Например, (подобно тому, что В. Пропп обнаруживал, анализируя волшебную сказку) в романе сталинского периода имеется небольшое число «функций» (или схематизированных действий), которые становятся общими для «чрезвычайно большого» числа «персонажей». Пропп утверждал, что в сказке разнообразии персонажей лишь кажущееся, что затемняет тот факт, что многие из этих персонажей выполняют одни и те же функции. «Функции персонажей являются устойчивыми, постоянными элементами сказки, независимыми от того, кем и как они выполняются»¹⁷. В результате «функции» могут передаваться, т. е. персонаж, играющий ту или иную роль или выполняющий то или иное действие, может быть легко заменен другим персонажем. Так как в романах сталинского периода большое число положительных героев может играть более или менее схожие роли (как мы видели на примере из «Молодой гвардии» в связи с Шульгой, Проценко и Лютиковым), эту традицию можно сравнить с фольклорной, при явном отличии их идеологических основ. Однако, даже не вдаваясь в область значения, можно отметить, что существуют важные формальные различия в морфологических системах этих двух традиций. Например, в романе соцреализма действующие лица (или «персонажи») являются лишь марионеточными фигурами истории. Следовательно, здесь меньше возможностей для произвольного переноса функций. К тому же, в отношении положительных героев число возможных ролей в романе намного более ограничено, чем в сказке: здесь существует только две положительных роли — роль отца и сына. Причем различие это не только количественное, но и качественное: все положительные герои, как они есть, должны находиться на ведущем вперед историческом пути, и следовательно, их характеризуют не столько различия, сколько сходства.

Писатели сталинской эпохи не пытались создавать запоминающийся характер, их цель была скорее в том, чтобы изобразить героя, соответствующего установленной схеме. С этой точки зрения, их цели отличаются от целей романистов европейской литературной традиции XIX века. Эти различия ощущаются даже в именах героев: тогда как герои литературы XIX века надеялись яркими фамилиями (Раскольников, Костанжогло и т. д.), герои советской литературы, выступавшие в роли сыновей, обыкновенно представлялись лишь именами (Павел, Олег, Сережка, иногда с фамилией) или даже уменьшительными именами; к герою, выступающему в роли отца-наставника обычно обращаются по имени и отчеству (Павел Иванович), иногда по фамилии (Воронов). В сущности, советский герой индиви-

дуально не маркирован; указывается лишь на более высокое его положение (само обращение по имени и отчеству носит более формальный и почтительный характер).

По сравнению с большинством других схематизированных литературных форм, соцреализм представляется наиболее безликим: он более схематизирован, менее ярок, в нем чрезвычайно ограниченный ряд положительных героев (всего два!). Некоторое разнообразие в повествовании связано с тем, что у рассказчика есть возможность сочетать «алфавит» (зашифрованные знаки), «иероглифы» (физические символы, как, например, взгляд) и эксплицитное описание морально-политических достоинств героя. Все это, конечно, ограничивает, а роману, который на этой системе основан, грозит монотонность и повторяемость (от книги к книге, от страницы к странице используется один и тот же ряд «знаков»). Невольно затоскуешь по таким ярким образам, как Баба-Яга или Джеймс Бонд.

Однако для верного традициям соцреализма сочинителя угроза монотонности не так велика, как кажется. Прежде всего, положительные герои могут быть представлены и как функции персонажей (т. е. как персонажи, чьи личностные характеристики и действия предопределяются их ролями), и как действующие лица. Хотя на протяжении большей части романа они могут быть представлены как та или иная маска роли (т. е. могут описываться стандартным набором эпитетов), это обязательно лишь для ряда значимых сцен (например, сцены встречи «отца» с «сыном»). Во всех остальных случаях для героя всегда есть возможность отложить маску и показать свое более человеческое, индивидуальное лицо. Соотношение между полностью схематизированным описанием персонажа и его индивидуальным описанием в соцреалистических романах варьируется.

Автор может вводить действующих лиц, положительных или отрицательных, и без ритуальных ролей, поэтому эти персонажи могут быть яркими и даже своеобразными (в той мере, конечно, в какой это доступно автору). Их образы представляют в этом случае отклонение от ритуала возмужания, на котором строится сюжет, и в известной степени сходны с комическими фигурами Шекспира. Примером такого типа в соцреализме может служить добрый старый шут дед Щукарь в романе Михаила Шолохова «Поднятая целина» (1931—1960).

Кроме того, именно на положительного героя (или главного персонажа) возложена задача придать некоторое разнообразие и напряженность произведению в противовес однообразию и статичности образа его наставника. Только в конце романа главное действующее лицо предстает в виде иконы. И действительно, ожидается, что как «сын» он должен быть своенравным, упрямым или иногда самовольным; его рискованные поступки и подвиги могут придать роману колорит и захватывающий характер. Однако эти характеристики не являются самоценными; это — варианты стандартных представлений о борьбе за самосовершенствование против необузданных, «стихийных» сил.

Таким образом, именно в соцреализме обезличивание, которое Пропп отождествлял со сказкой, было доведено до предела. Порой кажется даже, что положительный герой, выступающий в виде функции своей ритуальной роли, вообще не имеет собственного лица. Даже если оно у него и проступает, то как своего рода украшение, которое можно убрать без особого ущерба для общего хода действия. Положительный герой, лишенный каких бы то ни было индивидуальных черт, становится не чем иным, как пучком мотивов, эпитетов и символических жестов — кратких слов и фраз, которые я называю «частицами», пристающими к его образу и всякий раз повторяющимися при его появлении. Все остальное, чего он был лишен, состоит в основном из несвязанных индивидуализирующих указателей, как, например, голубые глаза, светлые волосы или темные глаза, черные волосы, рост, фигура и т. д. «Частицы» (эпитеты) сами по себе являются всего лишь словами и намеками, заменяющими абстрактные качества (например, вниматель-

ный взгляд — характеристика руководителя ленинского типа, одновременно указывающая на бдительность).

Следовательно, нет необходимости в том, чтобы такие «частицы» приставлялись лишь исключительно к образам с индивидуально выраженными чертами (или к пучкам определений конкретного персонажа). Они могут последовательно или одновременно относиться и к другому персонажу (как, например, в «Молодой гвардии», где три руководителя, появляющиеся вместе в одной сцене, описываются практически одними и теми же прилагательными). Данный (для определенного персонажа) пучок определений может быть изменен простым добавлением или исключением эпитета из стандартного ряда или изменением значимости данного эпитета в пучке (через повторение и подчеркивание). Такое небольшое изменение может изменить значение пучка определений в морально-политической характеристике, а следовательно, и облик самого персонажа с этой точки зрения. Радикальные же изменения в «морально-политическом облике» героя происходят прежде всего через изменения в пучке определений (как, например, при исключении одного эпитета) и реже — через поступки героя: в романе соцреализма ритуальная роль имеет первостепенное значение.

Весь пучок эпитетов, составляющий образ персонажа, обычно не появляется целиком на одной странице. Необходимые эпитеты появляются избирательно и постепенно, в результате чего этот пучок как бы подвергается тонкой обработке. Эпитеты можно развернуть с тем, чтобы придать тонкость и последовательность в различии сравниваемых персонажей. Хотя в соцреализме и нет таких колоритных фигур, как Баба-Яга, но даже и такими скудными средствами в отношении положительных героев (всего двух), соцреализм все же добивается разнообразия в их описании.

Стандартные эпитеты в описании героя указывают не только на его сознательность, но и на его роль в Великой семье, как мы видели в приведенных выше отрывках из «Молодой гвардии». Хотя там стандартными знаками, указывающими на «сознательность», отмечены три руководящих лица, на Лютикова приходится гораздо больше эпитетов, чем на двух других. Это вызывает недоумение, так как из трех партийных деятелей Лютиков не является главным ни в каком смысле, не является он и исключением (к примеру, его краткая биография, предворяющая его появление, самая обычная). По ходу развития романа становится, однако, ясно, что именно Лютикову предназначена роль «отца» положительного героя романа (Олега Кошечего); таким образом, его статус *в романе* (в отличие от его статуса в изображенной в романе действительности) ритуально отмечен задолго до появления других указывающих на это знаков. В дальнейшем действует тот же прием, и всякий раз, когда Лютиков показан в обществе более высокого партийного руководителя, основная часть традиционно используемых для указания на сознательность частиц отводится именно Лютикову.

В сущности, различные пучки или группы эпитетов представляют собой различные формулы морально-политической добродетели, где каждая формула является качественной или количественной меркой либо стихийности, либо сознательности, плюс ритуальная роль (отца или сына). Однако, уровень указанной сознательности дается лишь относительно к применяемой в романе шкале. Так, например, в романе о детях старшему мальчику, играющему роль отца по отношению к младшим, может быть дана та же формула, что и опытному партийному руководителю в другом романе, где используется другая шкала. Уровень сознательности партийного руководителя по отношению к «сыну» пропорционален уровню сознательности старшего мальчика по отношению к *своему* «сыну».

Пучки эпитетов указывают не только на такие статические категории, как «роль», но и на более динамические, такие, как «политический рост». Опять же, в этих романах такой рост дается лишь относительно шкалы политического возмужания

положительных героев, но в контексте соцреалистической притчевости он символизирует также и прогресс самой истории. Согласно марксистско-ленинскому учению, целью как общества в целом, так и отдельного члена этого общества является сознательность. Теоретически, каждый человек находится в гипотетическом континууме, в котором он движется от состояния, когда, согласно Ленину, он пребывал в мире стихийности (где уже в зачаточном виде заключена возможность сознательности¹⁸), к состоянию полной сознательности.

Таким образом, в романе каждый пучок (или группа типичных знаков, данных определенному персонажу) является указателем места (хотя бы только в рамках искусственно ограниченного времени и обстановки микрокосма романа) данного положительного героя по отношению к другим в микрокосме романа. В этом континууме пучок, в котором доминируют знаки стихийности, отделяется от пучка, в котором превалируют знаки сознательности, большим расстоянием, но поскольку эти силы диалектически взаимообусловлены, каждый пучок всегда отражает в некоторой степени оба качества. Даже в состоянии высшей сознательности присутствует доля стихийности, которая, более не вступая в конфликт с сознательностью, гармонически сосуществует с ней. Следовательно, отцовская фигура является «строгой» и «заботливой» не только потому, что в русской традиции имеется этот дуализм, но и потому, что он (временно) представляет трансцендентную сознательность.

Таким образом, две основные функции характера — воплощенная сознательность и воплощенная стихийность (или отец и сын) — строго говоря, не являются функциями, но скорее отражают строгое различие между этими типами характера, расположенными в соцреализме далеко друг от друга. Так как система знаков отмечает места в этом континууме, роли, данные разным персонажам в романе, могут передаваться, но только тем из них, которые принадлежат одному и тому же отрезку этого континуума (так, персонаж, выполняющий функции отца или сына, часто берет на себя роль отсутствующего, немощного или умершего члена Великой семьи). Иначе говоря, роль отца главного героя, Олега Кошевого (в котором наиболее ярко воплощена сознательность в романе Фадеева), могла бы быть передана любому из двух собеседников Лютикова путем простого добавления к их характеристике ряда формульных эпитетов, указывающих на сознательность. Естественно при этом, что любой новый наставник может рассчитывать на эту роль лишь в при условии, что этого хочет автор, для чего последнему достаточно придать характеристике наибольшее число положительных «частиц». В следующей сцене главный наставник может вернуть себе свой статус. Чтобы вернуть герою его первоначальную роль, автору нужно внести лишь несколько поправок в соответствующие пучки эпитетов.

В «Молодой гвардии» передача ритуальной роли происходит не между наставниками, а между «учениками». В начале романа, до того, как молодоговардейская организация была создана, роль идеального сына играл Сережка Тюленин, молодой и чрезвычайно дерзкий комсомолец. Олег Кошевой, классический «сын» и лидер молодоговардейцев, в этот момент временно отсутствует, пытаясь эвакуироваться, чтобы не попасть в руки немцев. Однако ему приходится вернуться в город, и как только он возвращается в микрокосм романа, он заменяет Сережку как *основной* претендент на роль сына. Таким образом, в действительности Сережа и Олег играют одну и ту же роль по очереди. Мотивировка этого переноса роли представлена в главе, где Олег показан более сознательным, чем Сережка¹⁹.

Такие «быстрые передачи» ролей невозможны, однако, между отцом и сыном, и традиция соцреалистического романа убеждает в том, что это происходит крайне редко²⁰. То есть, отец и сын не меняются неожиданно ролями, а если и меняются, то лишь в том случае, когда сын достигает высшей степени сознательности, что обычно происходит лишь в кульминации романа. Сын иногда может прини-

мать роль отца, но только по отношению к тому, кто не является *его* отцом, а лишь менее сознателен, чем он сам. Таким образом, хотя основная схема образа положительного героя бинарна (все положительные герои располагаются в разных точках континуума в диапазоне от состояния чистой стихийности до состояния чистой сознательности), каждый из них потенциально может играть роль отца по отношению к любому менее сознательному персонажу и роль сына по отношению к более сознательному²¹. В действительности, однако, в большинстве романов выделяется *одна* идеальная руководящая фигура на роль *истинного* отца и другая — на роль сына, *истинного* положительного героя (или центрального персонажа). Этот герой должен представлять верхний предел стихийности в момент, когда отец достигает трансцендентной сознательности.

Согласно марксистско-ленинским представлениям о социальном прогрессе, индивид (особенно после революции) проходит разные стадии в своем движении от бесконтрольной стихийности к полной сознательности. Таким образом, каждый положительный герой, не играющий роль наставника (который является иконой), на протяжении всего романа движется в этом диапазоне, а его продвижение вперед отмечается добавлением к пучку его характеристик все большего числа «частиц», указывающих на сознательность, или все усиливающимся повтором одной и той же частицы. Все положительные герои в какой-то мере обладают сознательностью и возможностью расширить ее.

Так как соцреалистический роман является политической притчей, а истинным его героем является сама история, сюжет здесь преобладает над персонажами. Поэтому, хотя перед нами роман о морально-политической добродетели, важно не только то, что герои представляют собой символы определенных моральных качеств; не менее важно и то, что герои выполняют предназначенные им функции в сюжете. Так, например, отцовство, которое раньше было символическим качеством, в конечном итоге стало самостоятельной ценностью.

Впоследствии роли отца и сына стали в большей степени обязательными чертами произведений соцреализма, чем знаками морально-политической принадлежности героя. Таким образом, отпала необходимость открыто давать «морально-политический облик» положительного героя: его ритуальная роль была указана изначально²². В «Молодой гвардии», например, во всех наиболее возвышенных сценах с участием Олега Кошевого и Лютикова, повествователь называет их соответственно «юношей» и «стариком», вместо того, чтобы называть их по именам. В романе соцреализма образы «горячего юноши» и умудренного опытом старца стали символами стихийности и сознательности. Со временем положительные герои все более и более противопоставлялись как «старый» и «молодой», не только потому, что старший был более опытным и занимал более высокое место в иерархии. К этому времени рассматриваемые роли были связаны не с возрастом, опытом или занимаемым положением (хотя обычно некое соответствие сохранялось), а выводились из марксистско-ленинской мифологии истории, которая лежала в основе сюжетов всех романов соцреализма.

Для большинства действующих лиц перемены, происходящие в течение всего романа в пучках характеризующих их эпитетов (указателей на степень их стихийности или сознательности), в большинстве своем были количественными, они состояли из постепенного нарастания «частиц», указывающих на рост «сознательности». Однако в основном стихийные положительные персонажи, не игравшие роли избранного сына, не обретали столь высокой степени «сознательности». И тем не менее, развитие положительного героя было в конечном итоге скорее *качественным*, чем количественным, потому что оно завершалось большим прыжком вперед. Этот прыжок является вершиной ритуальной реализации диалектики стихийности / сознательности. Поскольку же этот прыжок невозможен в «действительности», мотивируется он не логически, а лишь ритуально.

Таким образом, сюжет соцреалистического романа, по существу, является мотивирующей структурой, завершающейся счастливым моментом обретения сознательности. Он представляет собой чрезвычайно сжатый перевод марксистско-ленинского толкования истории в притчу о жизни отдельного человека, которая вбирала в себя широкие социальные движения на протяжении веков. Но поскольку отдельный образ (положительный герой) символизировал тех многих, что пребывали в сфере стихийности, сознательность обычно передавалась через единственную характерную функцию — через образ отца положительного героя, или его наставника, который и обещивал этот захватывающий дух прыжок героя вперед.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См.: Доклад А. М. Горького о советской литературе // Первый съезд писателей: Стенографический отчет. М., 1934. С. 14.

2 М. Горький. Мать // М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах. Т. 7. М., 1950. С. 202—204, 206, 209.

3 Н. А. Островский. Как закалялась сталь. М., 1936. С. 32, 83, 180, 230.

4 И. В. Сталин. О смерти Ленина. (Речь перед Вторым Всесоюзным Съездом Советов 26 января 1924 г.) // И. В. Сталин. Собр. соч. Т. 6. М., 1953. С. 56—57.

5 Н. А. Островский. Как закалялась сталь. С. 289.

6 Например, Вулич в «Герое нашего времени» М. Лермонтова.

7 И. В. Сталин. О смерти Ленина. С. 58.

8 А. А. Фадеев. Молодая гвардия. (Дополн. и исправл. изд.). М., 1951. С. 80—83.

9 Там же. С. 82.

10 Там же. С. 58.

11 См.: К. Clark. Soviet Novel: History as Ritual. Chicago, 1981. P. 58—59.

12 См.: Michael Cherniavsky. Tsar and People: Studies in Russian Myths. New Haven, 1961. P. 83.

13 См.: Clark. Soviet Novel. P. 58—66, где я указывала на сходство между эпитетами, которыми пользовались для описания положительного героя в русской литературе, начиная от революционной литературы до соцреализма, и эпитетами, традиционно использовавшимися для описания князя в средневековой литературе.

14 См.: А. А. Фадеев. Молодая гвардия. С. 237.

15 Ср., например, описание Лютикова во время его ритуальной встречи с «сыном», Олегом, и в сцене, когда он встречается с другими персонажами в смежной комнате (Там же. С. 252—255).

16 Там же. С. 238.

17 Vladimir Propp. Morphology of the Folktale (Transl. Laurence Scott). Austin, 1968. S. 21.

18 См.: В. И. Ленин. Государство и революция // В. И. Ленин. Полн. собр. соч. Т. 33. М., 1962. С. 226.

19 А. А. Фадеев. Молодая гвардия. С. 226.

20 Исключением из этого общего правила служит роман Л. Леонова «Соть» (1930), в котором Потемкин, первоначально игравший роль сына, начинает играть роль отца в сцене ритуального «поучения», а более подходящий на роль отца Увадьев играет роль сына. Однако этот роман относится к тому периоду, когда традиции соцреализма еще не были сформированы.

21 См., например, классический роман В. Катаева «Белеет парус одинокий», в котором наличествует схема, где А играет роль отца по отношению к В, а В, в свою очередь, играет роль отца по отношению к С.

22 См., например, характеристику Леденева в «Как закалялась сталь» (Н. А. Островский. Как закалялась сталь. С. 358).