

**МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им.
М.В. Ломоносова**

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

**КАФЕДРА ИСТОРИИ НОВЕЙШЕЙ ЛИТЕРАТУРЫ И СОВРЕМЕННОГО
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА**

На правах рукописи

ЗЕМСКОВА Дарья Дмитриевна

СОВЕТСКИЙ ПРОИЗВОДСТВЕННЫЙ РОМАН:

эволюция и художественные особенности жанра

Специальность:

10.01.01 – Русская литература

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель –

д.ф.н., проф. Голубков М.М.

Москва

2016

Содержание

Введение.....	3
Глава I. Производственный роман. История жанра.....	50
Глава II. Наглядная поэтика.....	126
Глава III. Язык производственного романа.....	154
Глава IV. Эстетика нового типа художественности.....	186
Заключение.....	225
Библиография.....	231

Введение

Литературные иерархии, как известно, всегда подчинены историческому времени, круг навек застывших репутаций крайне ограничен (Гомер, Данте, Сервантес, Шекспир, Гёте, Пушкин, Достоевский...), вследствие чего такое понятие, как «литературный ряд» обретает черты «местного колорита»: значимость имён и произведений колеблется в зависимости от эпохи, произведения могут не раз перемещаться из «ряда» в «ряд». Однако есть внушительный пласт литературы, который, как нам кажется, выпал из каких-либо иерархий. Мы говорим о производственном романе в его так называемом «нормативном» варианте, то есть о романе сталинской культуры. Сегодня на страницах исследований о советской литературе он присутствует тенью, о нём упоминают вскользь как о действительно имевшем место явлении и тотчас отодвигают как очевидно не заслуживающий эстетического осмысления. «Поделки» сталинской поры, «лакировочные произведения» – фразеология, в рамках которой находится любое упоминание канонического производственного романа. Можно говорить о том, что этот жанр (шире – явление) даже не на периферии литературных репутаций, его как будто просто нет. Во внимание принимаются только ранние романы о социалистическом строительстве, такие как, например, «Цемент» Ф. Гладкова, «Время, вперёд!» В. Катаева, «День второй» И. Эренбурга, которые вполне могут рассматриваться в координатах модернистской или авангардной эстетики, что устойчиво вызывает интерес исследователей.

Производственный роман в целом выстраивает неоклассическую картину мира, альтернативную антиклассической, порождённой идейно-нравственной атмосферой рубежа XIX—XX веков. Известно, что эта эпоха ознаменовалась кризисом сознания и культуры: под сомнением оказались идеи прогресса, целесообразности мира, все основные христианские

ценности. Человек предстаёт в экзистенциальном одиночестве перед бытием, он более не видит духовных ориентиров и верит лишь в то, что бессилен перед лицом изменчивой, неуправляемой жизни. Те или иные представления о бытии принято называть картиной мира, одним из определяющих компонентов которой являются взгляды на хаос и порядок. Гармоничный мир, имеющий «незыблемые константы и смысл»¹, – достояние классической картины мира, и, по мнению В.Е. Хализева, именно «подобного рода представление об универсуме укоренено в опыте человечества изначально»². Учёный приводит слова А.А. Потебни о том, что есть «врождённая человеку потребность видеть везде цельность и совершенство»³. В начале XX века воцаряется диаметрально противоположная, антиклассическая картина мира, этому способствуют новые исторические условия: открытия в области физики, психологии, следующие одна за другой войны и революции и проч. Бытие осознаётся как раздробленное, случайное и враждебное человеку. Иррациональность существования человека становится краеугольным камнем философии экзистенциализма, страх и тошнота, бесполезность и абсурд жизни, инстинкт смерти – вот те «острия», на которых растянута «покрывало» философии существования, теми же словами можно охарактеризовать развороченное сознание человека рубежа веков и начала нового столетия.

Попытку возвращения к классическому образу мира в начале XX века мы связываем с появлением на исторической арене новой силы, претендующей на роль творца небывалого до сих пор идеального мироустройства. Устойчивый миропорядок при этом создается не в виде теоретических построений и не даже посредством мифологии (с литературой как её производителем и проводником), которые занимались бы поисками утраченных связей и вечных ценностей в царящем хаосе. Новая сила заявляет

¹ В.Е. Хализев. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2002. С. 24.

² Там же.

³ Цит. по: Там же.

о реальном переустройстве мира и целенаправленной перековке личности, провозглашая свои намерения во весь голос. Ю. Кузьменко, автор книги «Советская литература вчера, сегодня, завтра»¹, описывает советскую историю первой половины века как беспрецедентную по событийной плотности: в пределах сознательной жизни одного поколения уместились события, которых хватило бы не на одно столетие – революция 1905 года, общественный революционный подъем 1912–1914 годов, первая мировая война, Октябрьская революция 1917 года, гражданская война, коллективизация, голод, социалистическое строительство первых пятилеток, Великая Отечественная война, послевоенное восстановление хозяйства. Автор цитирует «Анну Каренину»: «... Всё перевернулось и только укладывается», слова о России после отмены крепостного права. И далее его комментарий: «В неизмеримо большей степени “всё перевернулось” в пору Великой Октябрьской Социалистической революции. Разлетелись в прах все «табели о рангах», по которой строилась общественная иерархия Российской империи. Распались «узы порядка и законов» (Гегель), регламентировавшие человеческую жизнедеятельность. Формировались новые производственные отношения и другие общественные связи, творились и проходили суровую историческую проверку новые, социалистические нормы и институты. Это «укладывание» человеческих отношений после самого глубокого в истории социального переворота не было и не могло быть лёгким и кратковременным: оно потребовало для себя ряда десятилетий. Развитие нашей страны в первой половине века было не просто бурным и стремительным. Оно происходило в *условиях величайшего напряжения...*»²

С молодым Советским государством связывали свои надежды на преодоление хаоса бытия и за его пределами. Об этом писал Андре Жид, увлечённый реальным воплощением социалистической идеи, к которой он некоторое время испытывал самую неподдельную симпатию: «Три года

¹ Ю. Кузьменко. Советская литература вчера, сегодня, завтра. М.: Советский писатель, 1984.

² Там же. С. 193—194.

назад я говорил о своей любви, о своём восхищении Советским Союзом. Там совершался беспрецедентный эксперимент, наполнявший наши сердца надеждой, оттуда мы ждали великого прогресса, там зарождался порыв, способный увлечь всё человечество. Чтобы быть свидетелем этого обновления, думал я, стоит жить, стоит отдать жизнь, чтобы ему способствовать. В наших сердцах и умах мы решительно связывали со славным будущим СССР будущее самой культуры»¹. Известна книга Ю. Фучика «В стране, где наше завтра является уже вчерашним днём» (1932), написанная им также после посещения СССР.

А.Я. Эсалнек, анализируя романную ситуацию 1920-х годов, говорит о том, что трактовка характера в литературе тех лет всё больше приобретает героический характер, так как героической воспринималась сама действительность первых десятилетий становления нового типа общества. «Отсюда и господствующее мироощущение – оптимистическое, рациональное, лишённое элементов отчаяния и страха. А его носитель, большей частью, – человек твёрдый, убеждённый, жаждущий участия в жизни общества и не прячущийся от нее. *Общезначимые социалистические идеи авторитарного плана воспринимались им как свои собственные, вошедшие в плоть и кровь и требующие реализации на практике*»² (курсив наш – З.Д.). Герои подобного склада, искренне влившиеся в исторический процесс, выделяются в романах К. Федина («Первые радости», «Необыкновенное лето»), Л. Леонова («Русский лес»), М. Шолохова («Поднятая целина») и др.

«... Социалистический реализм был настоящей национальной драмой переживания утопии как жизненной возможности»³, утверждает известный литературовед Ю. Боров. Художественная правда этого культурного явления,

¹ А. Жид. Возвращение из СССР // Два взгляда из-за рубежа. М.: Политиздат, 1990. С. 62—63.

² А.Я. Эсалнек. Основы литературоведения: анализ романного текста. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 151—152.

³ Ю. Боров. Социалистический реализм. Взгляд современника и современный взгляд. М.: АСТ: Олимп, 2008. С. 11.

по мнению исследователя, свидетельствует о том, что должно было случиться *по вероятности*. Основатель кибернетики Винер, как напоминает всё тот же ученый, полагал, что информация о вероятности гораздо более ценна, чем информация о действительном, так как отражает саму суть жизни.

Ю. Боров спорит со знаменитым немецким советологом Х. Гюнтером, который рассматривает соцреализм как тоталитарную культуру, выделяя её пять определяющих свойств: сверхреализм, монументальность, классицизм, народность и героизм. При этом к тоталитарным искусствам, наряду советским, Х. Гюнтер относит немецкое искусство эпохи Третьего рейха и искусство фашистской Италии. В отличие от двух последних, советское искусство исповедовало иной идеал, обладало ровно противоположным мировоззрением: идея советского народа, новой исторической общности плюс идея интернационализма ориентировали художников на общечеловеческие ценности в противовес идее расового превосходства в искусстве фашистском.

Именно гуманистический идеал был заложен в основание социалистического искусства. Ю. Боров утверждает, что искусство соцреализма опиралось как на действительность, так и на мечту. Всеобщее качественное среднее образование, высшее образование, всеобщее медицинское обслуживание, «создание мощной корпорации учёных» в разных областях знаний, научные открытия, самолётостроение, атомная энергетика, влияние на жизнь мира — всё это достижения советского государства, которые нашли отражение в искусстве. Идеалы, что немаловажно, имели исключительно духовный характер, что, например, привлекало интерес западных писателей (Л. Фейхтвангер, А. Жид), существовавших в условиях капитализма, который постепенно привёл к смещению приоритетов, выдвинув в центр жизни комфорт, массовое потребление. Обществу массового потребления соцреализм

противопоставлял общество массового трудового и боевого героизма, что не могло не завоевать искреннего внимания думающих людей.

К настоящему времени уже сложились некоторые традиции изучения социалистического реализма как эстетического явления, несмотря на то, что среди интерпретаций было немало таких, которые трудно назвать научными. Здесь много вопросов: что называть советской литературой, а что литературой социалистического реализма; где граница между «хорошей» и так называемой «лакировочной» литературой; каковы отношения художественного произведения соцреализма и исторической действительности; в чём состоит собственно метод, и метод ли или стиль; природа явления, его история, в какой плоскости находятся причины его возникновения – имманентны ли законам литературного процесса факторы развития этой литературы или это продукт внешних целенаправленных усилий.

В координатах «всемирно-исторического мифологического процесса» (В. Хализев) литература социалистического реализма рассматривается с тех пор, как назрела потребность отказаться от любых оценочных интерпретаций этого явления, появившихся ещё в 1950-е годы.

Существует множество работ по истории и теории социалистического реализма, западных и отечественных, современных самой советской литературе и современным нам, и мы хотели бы проследить динамику взглядов на исследуемый нами предмет.

Западная советология отличается одним постоянным качеством: она разворачивается линейно уже много десятилетий. Именовавшиеся в СССР «буржуазными» и теперешние западные учёные едины в общем пафосе исследований – соцреализм является искусственным сооружением, политизированным и художественно косным, так как существует в границах канона, хотя по-своему любопытным и имеющим свою литературную

историю, суть которой они сводят к выплавлению соцреалистического канона в огне борьбы литературных группировок и методов построения художественного образа. А. Прохоров в книге «Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе “оттепели”»¹ приводит краткую историю западных интерпретаций советской культуры. Современникам «оттепели» на Западе, например, советская литература представлялась как иллюстрация политических событий, причём в центре внимания, как правило, оказывались литераторы, с именами которых был связан политический скандал: И. Эренбург, В. Дудинцев, Б. Пастернак, Е. Евтушенко, А. Солженицын. В конце 1940-х годов был основан, по свидетельству А. Прохорова, Гарвардский Центр русских исследований, ключевым научным направлением которого стала советология, методологической основой была взята так называемая тоталитарная модель. Иными словами, советское искусство рассматривалось в координатах авторитарного правления, когда все сферы общественной жизни подчинены полицейскому контролю господствующей власти. «Библией для советологов» стала книга М. Фейнсода, одного из самых первых теоретиков тоталитарной модели, «Как правят Россией» (1953). Основополагающая мысль историков тоталитарной школы – советский режим не имел народной поддержки, вследствие чего осуществлялось насильственное руководство всеми сторонами жизни гражданина. Главным автором советской литературы считалось само государство. Показательна монография «Политический контроль литературы в СССР» Г. Свейзи, написанная в период холодной войны, которая посвящена не анализу собственно литературы, а методам управления художественным творчеством в СССР. Автор монографии прямо указывает на методологические предпосылки своей работы: предложенная им модель советской литературы не могла бы быть выстроена без опоры на модель советского общества, разработанную М. Фейнсодом. Ещё одна

¹ А. Прохоров. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». С-Пб.: Академический проект, ДНК, 2007.

характерная книга, названная А. Прохоровым, – антология «Год протеста 1956», во введении к которой также формулируется концепция тоталитарной модели, звучит мысль о разделении «советской абракадабры» и несоветской русской литературы. Изначальная политизированность советской литературы – главная мысль монографии Э. Брауна «Русская литература после революции» (1963), ставшая, по словам А. Прохорова, стандартным учебником по истории русской литературы XX века. Ни одно литературное произведение в России, по утверждению Э. Брауна, не может избежать политизации. А. Прохоров упоминает историков Р. Такера и С. Коэна, которые критиковали тоталитарную модель как способ объяснить советскую культуру. Однако отказ от неё они считали правомерным только при изучении любого периода советской истории, кроме сталинского. Новых подходов эти учёные не разрабатывают. Одной из первых пересмотрела общепринятую тоталитарную модель Ш. Фицпатрик¹. Впервые советская культура была рассмотрена не в рамках социально-политической модели, а через анализ политического института, занимающегося вопросами культуры – Наркомпрос. Культура интерпретируется Фицпатрик как институт с более сложными отношениями, чем просто идеологический контроль и сопротивление ему. О советской литературе много писали западные историки. Так, Д. Хоскин высказывается против разделения советской литературы на продажную официальную и неподкупную подпольную. Деминг Браун утверждает примерно то же: советские писатели, творящие в духе господствующей идеологии, не конъюнктурщики, но разделяющие иллюзии своих современников. Оба исследователя предлагали не сводить соцреализм к пропаганде, а подойти к нему с эстетическими мерками, однако оба подхода остаются в границах политических интерпретаций: советская литература делится ими на два периода – при жизни Сталина и после его

¹ Ш. Фицпатрик. Повседневный сталинизм. Социальная история Советской России в 30-е годы: город. М.: РОССПЭН, 2001.

смерти. Таким образом, движение литературного процесса определяется подчинением воле диктатора и после – освобождением от ига. К началу восьмидесятых, как пишет А. Прохоров, западная славистика осознала ущербность тоталитарной модели, но ничего пока не предлагала. Новое слово сказала К. Кларк. В монографии «Советский роман: история как ритуал» она разобрала ряд текстов, опираясь на структурный – морфологический – метод, применённый В. Проппом для анализа волшебной сказки. Кларк выделила несколько ключевых мифов советской культуры: культ машины, миф борьбы с природой, миф о большой семье. При том, что концепция неомифологизма отличает Кларк от её коллег, всё же этот подход следует признать односторонним, так как сталинский роман интерпретируется ею как хранилище официальных государственных мифов. Миф признаётся здесь не органическим свойством общественного сознания, а целью запланированных политических действий. Сталинский роман, по мнению исследовательницы, основывается на «основополагающей фабуле»: путь положительного героя к политической зрелости через своеобразный ритуал инициации. Таким образом, литературе приписывается функция опосредованного проведения государственной идеологии. Н.С. Выгон сопоставляет монографию К. Кларк с монографией Е.Б. Скороспеловой «Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»)»¹, о которой подробнее расскажем ниже. Е.Б. Скороспелова рассматривает неомифологизм значительно шире, чем К. Кларк, утверждает Н. Выгон. Неомифологизм в широком понимании представляет собой явление художественной революции, распространяющееся на эстетическое поле всего столетия: в XX веке изменились координаты художественного исследования, литература прибегает к иносказанию, познаёт мир, обращаясь к универсальным архетипам человеческого сознания. Миф, по К. Кларк, является элементом

¹ Е.Б. Скороспелова. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС, 2003.

«основополагающей фабулы». Прибегая к пропповской методологии, она создаёт своеобразную «грамматику» сталинского романа, она представляет структуру всех типов советского романа. Е. Скорospelова расширяет границы неомифологизма. В соответствии с её концепцией, это общее свойство литературы XX века. Миф для советской литературы – абсолютная реальность, об этом и говорит Е. Скорospelова. Теорию К. Кларк Н. Выгон полагает в русле ритуально-мифологического литературоведения, которое отдаёт первенство не мифу-вере, а ритуалу, то есть форме символического поведения, ставшей самоценной в период ремифологизации. К. Кларк рассматривает сталинский роман именно как ритуал, а не миф. В этом главное концептуальное отличие двух исследований. Думается, можно говорить о том, что К. Кларк исследует с эстетических позиций форму произведения, что касается содержания, то здесь она всё же не выходит за пределы метода тоталитарной модели.

Отечественная наука о советской литературе двигалась, как нам видится, по кругу, и сегодня она пришла к тем выводам, которые мы можем найти на страницах книг советского литературоведения. С самого начала своего существования советское литературоведение было нацелено на поддержание основополагающей идеи – наша литература есть отражение действительности: движение вперёд всего советского общества, в котором всякий человек – герой своего времени, смотрящий в будущее и ради него каждый день совершающий трудовой, воинский и нравственный подвиг. В работах, появившихся на закате советской истории, во второй половине 1980-х, главной задачей было свержение прежних идеалов, развенчание мифов. На этом этапе отечественные взгляды на соцреализм как никогда близки западным: советская литература помещается в рамки нормативной эстетики. Резко критической тенденции положила начало статья А. Синявского «Что такое социалистический реализм?» ещё в 1957 году. Будучи в 1950—60-е годы явлением маргинальным, оно становится

магистральным в литературоведении рубежа 1980—90-х годов. Именно идеи, развитые в статье Синявского, через три десятилетия проявятся в статьях И. Золотусского «Крушение абстракции» (1989), В. Ерофеева «Поминки по советской литературе» (1990), А. Гангнуса «На руинах позитивной эстетики» (1988)¹. Эти статьи написаны в русле идейного разоблачения. Одна из первых реакций на эти статьи принадлежит критику и литературоведу В. Ковскому, который сразу после их появления в печати в своей статье «Живая литература и теоретические догмы»² писал о том, что авторам трудно возражать, потому что отрицание ими литературы соцреализма зиждется на «эмоционально-вкусовых императивах» и лежит «вне логического ряда». Такой подход к любой литературе критик назвал бесплодным. Ущербность современного ему взгляда на советскую литературу В. Ковский видит в схематичности её восприятия. Картина литературной эволюции упрощается до биографических противостояний, нет попыток выявить разницу между, например, Платоновым и Булгаковым, Бабелем и Замятиным. Символический реализм Платонова вырос на почве социалистической идеи, а проза Булгакова была ей оппозиционна. Неприятие социализма Замятиным не имело ничего общего с благоговейным ужасом Бабеля перед революцией, желанием её понять. В. Ковский предложил вариант научного метода изучения советской литературы: вместо того, чтобы либо отказывать советской литературе в праве вообще считаться литературой, либо трактовать её историю по «биографически-“страдательному”» принципу, следует разделить её на два потока — «соцреализм» и литературу хотя и социально ангажированную, утопическую, но охваченную «впечатляющим пафосом революционных преобразований».

¹ Нельзя попутно не отметить «говорящие» названия: *крушение, поминки, на руинах*.

² Ковский В.В. Живая литература и теоретические догмы. К спорам о социалистическом реализме // *Общественные науки и современность*. 1991, № 4. С. 146—156.

Одними из первых, кто встал на путь сугубо научного осмысления соцреализма уже после того, как эта эстетика прекратила своё существование, стали авторы специального выпуска «Вопросов литературы», вышедшего в 1992 году. Он был целиком посвящён «проблеме тоталитаризма и культуры», где в основном западные слависты осуществляют одну из первых попыток осмыслить соцреализм как явление эстетическое. Е. Добренко был одним из авторов этого номера, в статье «“Правда жизни” как формула реальности» он как бы предваряет все статьи разом, обозначает новый вектор в изучении советской культуры: отныне она будет рассматриваться не как отражение действительности и не как идеологический обман (две крайности различных культурных перспектив), но как система, функционирование которой определялось внутренними законами, своими принципами «мимесирования». Кроме Е. Добренко, сборник составили статьи Х. Гюнтера, Б. Гройса, А. Флакера, К. Кларк, Е. Громова, М. Рыклина, И. Есаулова, Т. Лахузена, О. Карлова, А. Камю.

Х. Гюнтер рассматривает феномен тоталитарной культуры в целом, не отделяя искусство Советского Союза от искусства фашистских Германии и Италии. Учёный предлагает использовать в качестве методологической основы концепцию Г.Ю. Сиберберга о государстве как тотальном произведении искусства, которое связано с категориями самоописания, постулатами, позволяющими проверить соответствие «всякого продукта словесности глобальному целому»¹. Гюнтер выделяет ряд общих структурных элементов, объединяющих, на его взгляд, националистическую и сталинскую культуры. Основополагающая тенденция такого типа культуры – насильственная гармонизация всех сторон жизни. Но поскольку невозможно реальность привести к гармонии насильно, то берётся курс на создание видимости гармонии. Другими словами, целенаправленно эстетизируется всё – от повседневных ритуалов до политики. Следствие

¹ Вопросы литературы. 1992. Выпуск I. С. 28.

тотальной эстетизации – театрализация и ритуализация действительности средствами пропаганды. По замыслу своих творцов (Сталин, Гитлер) их «цивилизации» (Советский Союз, Третий рейх) «должны были выглядеть» как новый мир, обновленная жизнь. Таким образом, исследователь интерпретирует советское искусство как часть грандиозного политического плана демиурга Сталина. Составляющие «тотального произведения искусства» – тотальный реализм, монументализм («мания величия»), классицизм, народность, героизм, – которые выделяются автором статьи, характеризуются им как тщательно отобранные элементы для осознанного конструирования тоталитарной культуры.

Б. Гройс называет соцреализм «самобытной стилистикой», призванной стать частью всеобщей эстетизации действительности. Так же, как и Гюнтер, Гройс говорит о государстве как произведении искусства, о Сталине как о главном и единственном художнике. Определяя соцреализм как искусство образцовое, нормативное, стандартизированное, он выводит его специфику из идеи продолжения стратегии авангарда. Художественные практики объединяет конечная цель – создание нового мира, проектирование будущего с помощью организационных и технических методов социалистического строительства. История советского искусства предстаёт в трактовке Гройса как переход от «жизнетворчества» в духе авангарда к «жизнетворчеству» в духе соцреализма, как переход, обусловленный, кроме внутренней логики развития авангарда, советской идеологией 1920—30-х годов. Идеология преобразовала стратегию авангарда, породила новые приёмы и принципы проектирования новой реальности. Если авангард направил свои усилия на конструирование материальной стороны жизни («работа с базисом»), то соцреализм видел свою миссию в конструировании нового человека («работа с надстройкой»). Художник оказался вынужденно привязанным к человеческому облику, вследствие чего появилась необходимость обращения к жизнеподобным формам изображения. Только лишь в этой внешней

схожести Гройс видит связь советского искусства с реализмом. В целом оно не даёт человеку отождествлять себя с предметом изображения, так как новое искусство, так же, как и авангард, не представляло реальных интересов советского человека, было лишь воспитательным учреждением.

К. Кларк в статье «Сталинский миф о “великой семье”» излагает свою версию сталинской культуры. Кларк говорит об устойчивых образах советской риторики 1930-х годов, предпосылками упрочения которых стала атмосфера кризиса в политической жизни страны. Советские руководители постоянно предупреждают о внешней и внутренней опасности, способствуя таким образом утверждению ощущения «кругом враги». Обществу был предложен миф о «великой семье» – набор основополагающих символов, «представляющих ложную картину организованности, для закрепления строго иерархичной государственной структуры»¹. Во главе «семьи» находился «отец» – Сталин, рангом ниже располагались прочие «отцы» – партийные руководители, «сыновьями» были национальные герои (например, герои авиации). В «великую семью» входили многочисленные «малые семьи», то есть частные. Интересы «великой» преобладали над интересами «малой», гражданам «внушалось», что интересами «малой» семьи в случае конфликта между государством и отдельной семьёй нужно пренебречь, всё решается в пользу «великой». Эта метафора определила, по мнению Кларк, канонический сюжет романа 1930-х годов. Литература встала на службу государства, воспевая выдающихся людей и выдающиеся достижения. Миф о «великой семье» принадлежал области риторики, но не переносился в литературу в неизменном виде. Кларк приходит к выводу о том, что существовала модель, связывающая два культурных пласта – официальную риторику и литературу. Миф о «великой семье» содержался в нескольких романах, признанных образцами соцреализма. роман Н. Островского «Как закалялась сталь», роман А. Фадеева «Молодая

¹ К. Кларк. Сталинский миф о «великой семье» // Вопросы литературы. 1992. Выпуск I. С. 73.

гвардия», роман А. Толстого «Пётр Первый». Подобного рода произведения исследовательница называет ритуализированными биографиями, которые и служили мерилom соответствия содержания романа 1930-х годов идеологическим установкам.

И. Есаулов, так же, как и вышеуказанные авторы спецвыпуска, интерпретирует советскую культуру как управляемый механизм. Анализ построен на сопоставлении русской соборности и советской тоталитарности. В обеих культурах в центре располагается идея «сверхличной ценности», по отношению к которой все индивидуумы уравниваются. Соборность связана с «христоцентризмом» всей русской культуры, проецирование жизни героя на идеальную жизнь Нового Завета, тоталитарность – это «соборность в её революционном развитии», обратная христианская космогония. Есть идеал, есть герой, стремящийся к идеалу, но нет – души. Одушевленный субъект русской литературы превращается в неодушевленный объект советской. Однако, считает автор, нельзя говорить о том, что тоталитарность – это «злокачественное перерождение» соборности, они едины. Тоталитарность – это частный случай противостояния Христа и антихриста. И это качество русской и советской культуры нуждается, по мнению Есаулова, в исследовании.

Т. Лахузен предпринимает попытку деконструкции единства положительного героя соцреализма как коммуникативного знака. Автор исследует семиотику пола в соцреализме, приняв за образец систему персонажей романа «Кавалер Золотой Звезды». Своё внимание к семиотике пола автор объясняет тем, что сексизм в культуре – это одна из важнейших общественных проблем. Тем более эта проблема значима для культуры страны, которая обещала стать царством нового человека, и каково место мужчины и женщины в этом царстве – не последний вопрос. Результатом анализа стал вывод учёного о перевесе мужского начала в романе, что отражает реальное положение семьи и женщины в 1944 году.

Есть в сборнике и несколько статей, выражающие, как нам видится, крайнюю точку зрения на соцреализм, либо точку зрения, не свободную от «гнева и пристрастия». Такова статья Е. Громова, которая начинается со слов о том, что Сталин – это воплощение мирового зла, советские годы – это страшные времена, в которые с трудом выживали талантливые люди. На протяжении всей статьи автор рассказывает об образовании Сталина, о его отношениях с представителями искусства, о его участии в литературной борьбе 1920—30-х годов, о том, что он читал, какие пометки делал на полях книг, чем интересовался в искусстве. Заключение написано в духе вступления: Сталин, подобно Гитлеру, обладал маниакальным желанием «захватить власть над миром», и его русофильство можно объяснить лишь «националистично-великодержавно», то есть не любовью к русскому народу, а использованием его в своих политическо-конъюнктурных целях.

О. Карлова помещает советскую литературу в те же рамки, что и западные слависты: она входит в единую советскую мифологическую модель мира, которая зиждется на «утрате художественной правды» и которая глуха «к протестам здравого смысла». Автор рассуждает о слепоте и глухоте советской литературы, о «пышно-мифологическом» славословии, «литературно-материалистическом» мистицизме, свойственном ей, и о «поводыре» литературы – критике.

А. Флакер в статье «Предпосылки социалистического реализма» пишет об огосударствлении искусства, которое, по его мнению, было подготовлено предрасположенностью искусства к «“давлению снизу и сверху”»¹ (курсив здесь и далее наш – З.Д.). Это касается как пролетарских художников-дилетантов, так и представителей авангарда, которые мечтали об искусстве, исполняющем коллективный *ритуал*. Также автор связывает возможность насаждения нормативности с *примитивностью* восприятия творчества, например, рабочего человека, привыкшего к отождествлению искусства «с

¹ А. Флакер. Предпосылки социалистического реализма // Вопросы литературы. 1992. Выпуск I. С. 64.

плохой церковной иконой или увеличенной фотографией»¹. Статус творца понизился со времен авангарда до статуса ремесленника или инженера, а роль искусства понизилась до уровня промышленного производства. Одной из предпосылок установления нормативности Флакер считает статью живописца К. Юона «Каким должно быть искусство для народных масс» (критик называет К. Юона «Буало социалистической эпохи»). В ней художник обосновывает необходимость «целевого искусства», которое обязано влиять на массы, воссоздавать в художественных формах идеологию, совпадающую с идеологией воспринимающей аудитории. Художник предлагает целый список художественных норм (ясность, простота, наглядность, выразительность, рассудительность, здоровье, сила и проч.), а также эстетических табу. Всё это позволило государству открыто вмешаться в жизнь искусства и начать политику централизованного управления им.

Определённую эволюцию проделали взгляды Е. Добренко на соцреализм. Он одним из первых предложил приступить к историко-гуманитарному изучению феномена советской литературы, утверждая, что «ни “на расстоянии”, ни “лицом к лицу”»² она исследована не была. В 1990 году в «Новом мире» в своей статье «Фундаментальный лексикон» Добренко анализирует послевоенную литературу. Он считает, что мы имеем дело с остановленным временем и застывшей литературой, которая служила хранилищем функций, ролей и навязанных представлений. Творческий импульс превратился в импульс конъюнктурный. Автор рассуждает о «ничьём» слове, жёсткой нормативности, концепции «безличности» (ролевой набор персонажей), «искажении реальности до абсурда», лжи, «утере художественности» и приходит к выводу – перед нами не художественная система, а идеологический суррогат. В сентябрьском номере «Вопросов литературы» за 1990 год в статье «Сделать бы жизнь с кого? (Образ вождя в

¹ А. Флакер. Предпосылки социалистического реализма // Вопросы литературы. 1992. Выпуск I. С. 63.

² Е. Добренко. Фундаментальный лексикон. Литература позднего сталинизма // Новый мир. 1990, №2. С. 237.

советской литературе)» он анализирует пути обожествления вождя (Сталина) в советской литературе. Основная мысль статьи состоит в том, что возвеличивание вождя происходило методом прямой фальсификации. Добренко замечает, что литература о вождях, будучи насквозь мифологизированной, никогда не была самостоятельной мифологией. Она никогда не создавала мифов, а лишь иллюстрировала мифы господствующего «метатекста», прежде всего «Краткого курса». Миф конструировался по следующему принципу: метатекст задаёт тезис, искусство его «разрабатывает». Всё это автор объясняет свойством массового сознания – «культовым синдромом». В статье «Запущенный сад величин», опубликованной в «Вопросах литературы» в 1993 году, уже после выхода спецвыпуска того же журнала, советское искусство уже представлено не как основанное на лжи. Любое искусство, по мысли автора, правдиво изнутри, исходя из его собственных эстетических установок. Однако Добренко не отходит от идеи управления искусством посредством идеологии и предлагает такую иерархическую модель советской культуры: 1 уровень – государственные декреты, постановления и проч., 2 уровень – критика, 3 уровень – литература (искусство). Критика всегда впереди литературы, она не самоценна, она существует для того, чтобы доводить до *сознания* человека через литературу то, что на языке постановлений доводилось до *сведения*. Критика вербализует менталитет культуры. Добренко рассуждает о том, как многолетние поиски советской критики и литературоведения терминологической и методологической устойчивости и универсальности обнаруживают важнейшую черту советской ментальности. Советская культура стремится к «затверждению», к вершине – остановке мысли на идеале, стремится к незыблемости. Отсюда кажущаяся схоластика в критике и литературоведении. Многочисленные «заклинания», «казённые слова» и «дежурные фразы» – это не «пустозвонство», но логика культуры. Штампы, таким образом, считает Добренко, не умерший смысл, а концентрат наиболее живого в данной культуре. Лейтмотивом звучит мысль о том, что советская

культура – это не ложь, её следует не судить, а понять. Однако подход исследователя нам видится односторонним. Признавая, что советскую культуру питали революционные идеи, Добренко ничего не говорит о том, что эти идеи принадлежали людям, которые в них искренне верили. Искренность, как утверждает автор статьи, тоталитарная культура тоже понимает по-своему, и это человеческое качество вполне укладывается в рамки тоталитарного прагматического подхода к идеологической деятельности. Основой советской культуры он считает политиканство, «вульгарный механицизм». Властью была поставлена цель и намечены пути по направлению к ней, а искусство стало одним из инструментов в руках государства.

Многие авторы номера «Вопросов литературы» о тоталитарной культуре почти десятилетие спустя составили «Соцреалистический канон», объёмный труд, вышедший в 2000 году, как бы подведший промежуточные итоги западной советологии, их взгляды на соцреализм остались неизменны. Общая концепция сборника укладывается в рамки «тоталитарной модели», о которой речь шла выше.

В отечественном литературоведении нужно отметить книгу Е.Б. Скороспеловой «Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»))»¹, которая впервые поместила эстетику соцреализма в рамки мифологии и мифопоэтики, сформулировала убедительный подход к этой литературе. Можно говорить о том, что работа Е.Б. Скороспеловой открыла новую страницу в истории изучения советского искусства в целом. В условиях культурно-исторического разлома, по Е.Б. Скороспеловой, литература пытается осознать себя, свою роль в постижении этого нового бытия, вследствие чего складывается новый тип художественного обобщения. Взамен типизации, характерной для

¹ Е.Б. Скороспелова. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003.

предшествующей литературы, приходит *универсализация* (термин, предложенный Е.Б. Скороспеловой). Универсальное содержание бытия – вот то, что становится главным объектом литературы первой половины XX века, и одним из средств изыскания смысла в конкретно-исторической действительности становится неомифологизм. Неомифологизм является следствием чувства неудовлетворённости человека в новой исторической ситуации, желания обнаружить в ней не типичное, но архетипическое. Художественное описание эпохи в неомифологической литературе создаётся за счёт мифологического «кода», поясняющего суть происходящего. Литература, которую творит писатель, искренне верящий в социалистическую идею, создала «особую форму искусства – мифологию советского Космоса, модель единства человека и мира»¹. Эта литература не стремилась, как считает исследователь, изучить закономерности общественной жизни, её задачей было переместить историческую реальность в мифологическое пространство, в котором переплелись архетипы бессознательного, языческие и христианские образы и ассоциации. Именно приобщение советской идеомифологической системы к общей картине массового бессознательного способствовало её успеху. Таким образом, Е.Б. Скороспелова видит определяющей особенностью соцреализма его мифогенную природу, что, следовательно, исключает возможность трактовать это направление в литературе как нормативизм. В концепции Е.Б. Скороспеловой преодолеваются подобные устоявшиеся представления о соцреализме, в которых упрощаются причины возникновения, искажаются законы функционирования и, главное – теснейшая взаимосвязь литературы с массовым сознанием эпохи.

Е.Б. Скороспелова противопоставляет свою версию магистральному курсу уже названного нами «Соцреалистического канона», содержание

¹ История русской литературы XX века (20-50-е годы): Литературный процесс. Учебное пособие. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2006. С. 218.

которого составляет идея о том, что соцреализм – лишь канон, сложившийся в результате ряда партийных манипуляций. Исследователь настаивает на том, что это явление органическое, выросшее на вере в возможность преобразования действительности. У истоков возникновения советской мифологии Е.Б. Скорospelова видит повести Ю. Либединского «Неделю», «Завтра»; произведения А. Аросева «Страда», «Недавние дни»; «Железный поток» А. Серафимовича; «Чапаева» Д. Фурманова; «Разгром» А. Фадеева; «Цемент» Ф. Гладкова. Авторы этих произведений воссоздают ситуацию гражданской войны, но это лишь поверхностный срез, так как эти повести и романы задают круг мотивов, ставший основой мифотворчества. Среди таких мотивов трактовка революции и гражданского строительства как акта творения; героическая личность, главными качествами которой становятся самопожертвование, мессианство.

Образ советского Космоса складывается из множества мифов. Е.Б. Скорospelова выделяет миф о создании нового мира («Как закалялась сталь» Н. Островского, «Поднятая целина» М. Шолохова, «Бруски» Панфёрова), миф о победе над Временем («Время, вперёд!» В. Катаева), миф о едином пространстве Страны Советов (очеркисты В. Итин, А. Колосов, Я. Ильин, Н. Зарудин, И. Катаев, М. Лоскутов), миф о защитнике обездоленных и демиурге нового мироздания, миф о советском народе (исторический роман: «Разин Степан» А. Чапыгина, «Емельян Пугачёв» В. Шишкова, «Севастопольская страда» С. Сергеева-Ценского, «Пётр Первый» А. Толстого), а также следует вспомнить создание пантеона героев (романы-биографии о героях гражданской войны: «Кочубей» А. Первенцева, «Бауман» С. Мстиславского, «Хлеб» А. Толстого, «Одиночество» Н. Вирты, «Старая крепость» В. Беляева, «Мы, русский народ» Вс. Вишневского).

Метод социалистического реализма, как и любой художественный метод, – это инструмент познания жизни. Метод познания действительности изменчив, каждой исторической эпохе соответствует свой метод

художественного освоения жизни. По выражению Ю. Борева, эпоха *требует* определённого способа художественного мышления. Так, классицизм с его принципами триединства не был бы способен осмыслить действительность XX века, эпоху войн, революций, авиации, атомной энергии, компьютеров и космической техники, эпоху, разрывающую какое-либо единство. *Действительность определяет художественный метод.* И социалистический реализм не мог быть лишь искусственно сформированным. «Социалистический реализм – это тип художественного мышления, которое зиждется на жизненной основе действительности XX в., убыстрившейся в своём развитии (согласно Уставу Союза писателей, «в своём революционном развитии»), на мировоззренческом фундаменте принципов историзма и диалектического понимания бытия, опираясь на реалистические традиции русского и мирового искусства»¹.

Итак, лейтмотивы европейских исследований остались прежними, а современные нам отечественные изыскания оказываются созвучны советским взглядам на соцреализм.

Подвести итоги сопоставлению западной советологии и отечественной науки о соцреализме уместно характерной книгой 1967 года В. Ермолаевой и В. Толстых «Социалистический реализм и штампы буржуазной эстетики»², где подробно описаны установки западных славистов того времени, с которыми спорят и которые опровергают авторы. Спор не утратил значимости до сих пор. Имена западных советологов, привлекаемые для обсуждения авторами «Штампов...», вновь обнаруживаются на страницах современных исследований, причём их концепции советской литературы трактуются современными учёными так же, как и советскими. Так, находим упоминания Э.Дж. Брауна у В. Ермолаевой и В. Толстых и у современного слависта А. Прохорова, о книге которого мы говорили выше. Подход

¹ Ю. Боров. Социалистический реализм. Взгляд современника и современный взгляд. С. 35.

² В. Ермолаева, В. Толстых. Социалистический реализм и штампы буржуазной эстетики. М.: Советский художник, 1967.

Э. Брауна к советской литературе признаётся недостаточным как в работе полувековой давности, так и в книге современного автора. Узость взгляда на советское искусство является следствием одним и тех же причин по версии и советских, и современного исследователей.

Книга В. Ермолаевой и В. Толстых выстроена по главам-штампам: каждая глава посвящена отдельному тезису, которому авторы противопоставляют свои аргументы и раскрывают совершенно иную природу социалистического реализма. Расскажем о книге достаточно подробно, так как набор противопоставлений по принципу «тезис – антитезис», на котором она строится, может быть применён ко всему комплексу современных литературоведческих работ, посвящённых вопросам соцреализма.

Первым общим местом «буржуазного» литературоведения является непонимание им термина «социалистический реализм», который либо объявляется стилем советского искусства, либо сводится к набору правил построения художественного произведения. Соцреализм в интерпретации Ольги Брадак предстаёт как «базис эстетических правил» и как «догматическая и нормативная эстетика, высмеивающая классическую эстетику»¹. Марк Шлейфер высказывается следующим образом: «Социалистический реализм не является эстетической теорией. Это этическое отношение к природе искусства и обязанностям художника»². Л. Аракистен также называет соцреализм «эстетической доктриной»³. Чеслав Милош понимает его как философию «официальной доктрины, выработанной в сталинские дни»⁴. Г. Зекулин (сборник «Литература и революция в Советской России в 1917—1962 годах», 1963) сводит метод к набору правил, которые можно представить висящими на стене перед

¹ The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1950, vol. IX, No 2, p. 99, 100 // Цит. по: В. Ермолаева, В. Толстых. Социалистический реализм и штампы буржуазной эстетики. С. 14.

² Monthly Review. N.Y., 1963, vol. 15, No 7, p. 372 // Цит. по: Там же. С. 14—15.

³ Cuadernos, Paris, 1959, No 38, p. 69 // Цит. по: Там же. С. 15.

⁴ Dissent, 1960, VII, No 4, p. 363 // Цит. по: Там же.

глазами писателя. Авторы разбираемой нами книги отмечают, что западные советологи не принимают во внимание тот факт, что ещё до провозглашения в 1934 году социалистического метода как магистрального для всего советского искусства существовало множество эстетических теорий, которые не были привнесены извне, а органично зародились в русле литературного процесса. При том, что была задача сформировать своё, социалистическое искусство, споры об искусстве и художественные манифесты вырастали из самой действительности, из сложной литературной практики. Все обстоятельства новой жизни вынудили искусство к переменам. То, что происходило на глазах художников, нашло отражение в литературе, которой её современники давали говорящие об эпохе названия: «пролетарская», «героическая», «революционный романтизм», «героический реализм». Творческий принцип изображения жизни «в революционном развитии» не внесён в литературу в том же 1934 году, а воплощён в ней уже ранее. Сами художники, опережая теоретиков, искали термин для нового искусства. АХРРовцы предлагали определение «героический реализм», Ф. Гладков – «пролетарский реализм», В. Маяковский – «тенденциозный реализм», Вс. Пудовкин – «новый революционный метод», А. Толстой – «монументальный реализм», А. Фадеев – «диалектико-материалистический» метод (вокруг этого варианта возникла полемика, так как в нём виделось механическое перенесение философского понятия в специфическую область искусства).

Утверждение о том, что соцреализм – это стиль, искажает его существо. Стилизовое многообразие было объявлено одним из качеств нового *метода*, говорят авторы книги, и широта охвата произведений – не следствие того, что соцреализма как метода нет, а первоначальное единство тех, кто творил в русле социалистической идеологии. В 1933 году, ещё до Первого съезда советских писателей, А.В. Луначарский относил к «типу целеустремлённого, активного, диалектического

реализма, реализма социалистического»¹ такие разные произведения, как «Клима Самгина» М. Горького, «Поднятую целину» М. Шолохова, поэзию В. Маяковского.

Таким образом, авторы противопоставляют сумятице мнений о термине «социалистический реализм» концепцию *метода*, разделяют понятия стиля и сущности направления.

Второй штамп находится в смежных отношениях с первым, это мысль о том, что новое, советское искусство спущено партийной пропагандой и суть не метод, но сумма рецептов и запретов. Японский критик и искусствовед Син Сэки пишет: «Теория социалистического реализма была придумана Ждановым в эпоху Сталина»². Макс Ризер говорит о том же: социалистический реализм возник «под влиянием политического деятеля Жданова, который в Советской России присвоил себе роль своего рода оракула в эстетике и диктатора в области культуры»³. Макс Хейворд, во введении к сборнику западных советологов «Литература и революция в Советской России в 1917—1962 годах», сразу задаёт исходную предпосылку литературоведов: соцреализм «изобретён» Горьким в сотрудничестве со Сталиным. Авторы книги о «штампах» против представления о советской литературе как о цепи политических манёвров, по их мнению, западные слависты сбрасывают со счетов новые исторические условия, новую социальную структуру и новую идеологию, под влиянием которых складывался и новый метод. Под художественным методом понимаются принципы отражения, переработки действительности в художественных образах. В силу этого приоритет в «изобретении» метода принадлежит самой действительности. Отечественные литературоведы о природе социалистического реализма сегодня говорят о том же. Так, М.М. Голубков в книге «Русская литература XX в. После раскола» пишет: «... становление социалистического реализма

¹ Цит. по: В. Ермолаева, В. Толстых. Социалистический реализм и штампы буржуазной эстетики. С. 24.

² Майнити Симбун, 15 марта 1963 // Цит. по: Там же С. 28.

³ The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1963, vol. XXII, No 1, p. 47 // Цит. по: Там же. С. 28—29.

опиралось не только на формулируемые сверху законы литературного развития, но и на внутренние процессы, характеризующие состояние реалистической эстетики. Таким образом, “удачное” совпадение партийной политики и имманентных законов литературного развития привело к возникновению того явления, которое получило название “социалистический реализм”»¹. М.М. Голубков полагает, что именно непонимание сути нового литературного явления привело критическую и литературоведческую мысль к тому, что в конце XX века соцреализм вместо научного осмысления подвергся «яростной атаке». «Социалистический реализм – исторически обусловленное и эстетически оформленное явление»², ещё раз подчёркивает литературовед. Литературными факторами, подготовившими образование новой эстетической системы, он считает кризис реализма рубежа веков, появление модернистской картины мира, рядом с которой реализм утрачивал ведущие позиции. В новых условиях реализм нуждался в обновлении, что и произошло. Из «старой» реалистической эстетики вырастает так называемый «новый реализм» (термин М.М. Голубкова)³, который исследует человека и мир, встраивая их в систему координат, представляющую собой предельно широкий спектр обстоятельств и литературного героя, противоборствующего, а не подчинённого им и детерминированного ими. Социалистический реализм появляется как альтернатива новому реализму. С одной стороны, это эстетика, опирающаяся на ту же модель отношений между человеком и миром, с другой стороны, это искусство создаёт вариант этой модели, а именно идеального героя в идеальных обстоятельствах.

Третий штамп – вопрос об автономии искусства. «Первородным грехом» социалистического реализма, по словам В. Ермолаевой и В. Толстых, в «буржуазной» эстетике считается принцип партийности искусства. В статье О. Брадак «Эстетические направления в России и

¹ М.М. Голубков. Русская литература XX в. После раскола. М.: Аспект Пресс, 2001. С. 131.

² Там же.

³ Там же. С. 138.

Чехословакии» так выглядит принцип партийности: «Искусство не может быть отделено от политики; соответственно о нём судят по вкладу в политическую жизнь, по его действительному или возможному влиянию на толпу. Эта утилитарная концепция впервые сформулирована Лениным в его статье “Партийная организация и партийная литература”»¹. М. Шлейфер называет соцреализм «“идеалистическим реализмом”, использующим художественные формы лишь для иллюстрации политических лозунгов»². В противовес этим упрощённым, прямолинейным представлениям авторы книги проводят мысль о том, что идея о тесной связи искусства и политики не может рассматриваться как утилитарная, принцип партийности – требование исторического момента. Самой логикой жизни, столкновением политических сил художник вынужден делать выбор между противоборствующими сторонами, философскими и эстетическими концепциями. Содержание принципа партийности заключается не в том, что, по мнению О. Брадак, «сначала политики устанавливают правила и переносят и в эстетику; потом художники начинают творить соответственно этим принципам»³, а в том, что художник-соцреалист совершает выбор в пользу революционных сил и определённой партии и руководствуется в своём творчестве марксистской философией, при этом он, опять-таки сознательно, признаёт право за партией руководить художественной политикой общества. О знамении времени также высказывался Томас Манн, автор «Размышлений аполитичного» (1937), его слова мы находим на страницах книги: «Я открыто прошу избавить меня от всякого почитания, не видящего и не учитывающего органической связи между всем, что я делал как художник, и нынешней моей позицией борьбы против Третьей империи»⁴. В 1945 году писатель ещё резче выразил прежнюю мысль: «Я думаю, что ничто живое не может обойтись сегодня без политики.

¹ The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1950, vol. IX, No 2, p. 103 // Цит. по: В. Ермолаева, В. Толстых. Социалистический реализм и штампы буржуазной эстетики. С. 47.

² Monthly Review», N.Y., 1963, vol. 15, No 7, p. 375 // Цит. по: Там же. С. 48.

³ The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1950, vol. IX, No 2, p. 101 // Цит. по: Там же. С. 47.

⁴ Иностранная литература, 1965, № 11, с. 222 // Цит. по: Там же. С. 51.

Уклонение – тоже политика, причём такая политика, которая служит дурному делу»¹. Конкретно-исторические обстоятельства меняют человека. Осознанно он делает выбор или действительность сама преобразовывает его, даже незаметно для него. Отношение к своему времени так или иначе имеет каждый, пусть даже он стремится отгородиться от потока истории (и это тоже позиция). Н.С. Леонов, в 1990-х годах он был политическим обозревателем телевизионной программы «Русский дом», так отвечал на вопрос журналиста о том, почему он, вчерашний защитник интернационализма, сегодня стал столь же яростным националистом: «... Наши взгляды – это не окостеневшие “идеи фикс” душевнобольных людей, но категории, меняющиеся в соответствии с изменениями в мире и стране. Я был интернационалистом, когда мой народ – русские, признанный и уважаемый в качестве старшего брата другими народами, составлявшими СССР, вёл борьбу за торжество своих идей во всём мире. Мы были великой державой, не замыкались в своём национально ограниченном пространстве и были готовы взять ответственность за устройство всего мира. Тогда, при тех целях и задачах, было естественно являться интернационалистом. Теперь же, когда русский народ отчаянно борется за выживание, когда, по безумству своих руководителей, он оказался расчленённым, разорённым, деморализованным, подвергается нашествию иноплеменных мигрантов со всех сторон, я не могу не быть русским националистом»². Как видим, мысль об участии или неучастии в изменяющейся истории звучит сегодня так же, как и во все времена. Закономерным выглядит и искусство, вовлечённое в политическую борьбу. К слову сказать, именно такое искусство, не равнодушное к историческому процессу, передающее опыт и смысл каких-либо событий и идеологий, а не существующее само по себе, ради себя и удовольствия его потребителей, признавал, например, Л.Н. Толстой. Западные советологи высказываются категорически против зависимости

¹ Там же. С. 212 // Цит. по: В. Ермолаева, В. Толстых. Социалистический реализм и штампы буржуазной эстетики. С.51.

² Н.С. Леонов. Крестный путь России. 1991-2000. М.: Русский дом, 2002. С. 355—356.

литературы от идеологии, навязывая ей тем самым зависимость от идеологии индивидуализма.

Штамп четвёртый посвящён соцреализму в эпоху «культа личности». 1934 год считается «буржуазными» критиками водоразделом, отделившим расцвет советского искусства (1920-е годы) от его постепенного скольжения вниз, по пути лакировки и фальсификации. Авторы признают все догматические искажения принципов социалистического реализма, имевшие место в прошлом, такие как, например, «теория бесконфликтности», в русле которой появились такие произведения, как «Свет над землёй» С. Бабаевского, «Падение Берлина» М. Чиаурели. Однако метод не потерял силы, в 1940—50-х годах появились «Василий Тёркин» А. Твардовского, «Звезда» Э. Казакевича, «Молодая гвардия» С. Герасимова, «Русский лес» Л. Леонова, «Первые радости» и «Необыкновенное лето» К. Федина. А «юридическое оформление» самого метода прошло под аккомпанемент увидевших свет именно этом году «Поднятой целины» М. Шолохова, «Чапаева» братьев Васильевых. Пафос утверждения, оптимизм советской литературы, которые выступают в интерпретациях западного литературоведения как лакировка действительности, определяется в социалистическом реализме поступательным ходом истории.

Штамп пятый – «неоригинальность» эстетики соцреализма. Что нового несёт соцреализм по сравнению с реализмом критическим, задаются вопросом западные слависты. Суть проблемы сводится к тому, что западные учёные противопоставляют соцреализму новаторскую модернистскую эстетику, отвергнутую в СССР. Нет модернизма – нет нового искусства, соцреализм же помещается в более широкое поле реализма плюс «старомодный вкус» и даже «плюшевая роскошь»¹ (что касается непосредственно стиля), плюс «политическая полезность». Так видятся черты нового, советского реализма, западным исследователям. Авторы книги

¹ Цит. по: В. Ермолаева, В. Толстых. Социалистический реализм и штампы буржуазной эстетики. С. 15.

настаивают на преимуществах социалистического реализма, нового реализма, который расширил границы детерминизма: дал нового героя, способного изменить мир. Соцреализм – не вульгарный реализм, каким его видят на Западе, а новая эстетика, наследующая основное качество реализма критического – его общественную миссию.

Штамп шестой – социалистический реализм и художественная правда несовместимы. З. Фолеевский пишет: «Год за годом, десятилетие за десятилетием произведения искусства могут быть лишь “схематическим вариантом” всегда одной и той же темы. Может быть какое-то улучшение в области языка и стиля, но писатели выучили свой урок о том, какова их роль в коммунистическом обществе и какого рода “неприкрашенную правду” они должны рисовать <...> Попросту говоря, его [социалистический реализм] можно описать как формулу изображения действительности не такой, как она есть, а такой, какой ей следовало быть»¹. Элен Мучник: «Граница между действительностью и правдой смутна и имеет тенденцию сглаживаться: то, что должно быть истинным, видится также и реальным»². Э.Дж. Браун говорит об «официальной литературе», «воспевающей в благочестивых ритмах новую жизнь, нового человека и социалистическое будущее»³. Из этих высказываний можно сделать вывод: соцреализм рассматривается, повторимся, как нормативная эстетика, близкая классицизму. На «долженствование» советского искусства существовало два взгляда: первый полагал целью соцреализма просто приукрашивать действительность, сторонники второго подхода пытались логически обосновать неизбежность «лакировки». По их мнению, политика в СССР больше, чем в любую из предшествующих эпох, направлена в будущее. Все акции производятся, исходя из цели, которую предстоит осуществить. Если художник смотрит на

¹ The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1956, vol. 14, No 4, p. 487-488 // Цит. по: В. Ермолаева, В. Толстых. Социалистический реализм и штампы буржуазной эстетики. С. 91—92.

² E. Muchnic. From Gorky to Pasternak. N.Y., 1961. P. 423 // Цит. по: Там же. С. 92.

³ Ed.J. Brown. Russian Literature Since the Revolution. N.Y., 1963. P. 19 // Цит. по: Там же.

мир с точки зрения этой перспективы, то ему ничего не остаётся, как вносить в свои произведения нотку идеализма.

Советские критики видят упрощение в такой подаче сложной диалектики связи эстетического идеала с жизненной правдой. Идеал будущего, считают они, не является специфической особенностью социалистического реализма, любой вид искусства в любую эпоху не обходится без представлений о совершенной жизни и совершенном человеке. Отличительной чертой соцреализма авторы считают тот факт, что его эстетический идеал обладает конкретно-историческим содержанием и неразрывно связан с идеалом общественно-политическим – коммунизмом. При этом художественную правду соцреализм ищет в точках пересечения реального-настоящего и идеального-будущего. По словам же А.И. Герцена, идеалом эпохи является «сама эпоха, очищенная от случайности»¹, *поэтическое созерцание настоящего* (курсив наш – З.Д.).

Седьмой штамп – невнимание художников-соцреалистов к формальной стороне произведения. Роб-Грийе выражает эту мысль так: «Они [советские художники] ведут речь об идее произведения, а затем, переходя к его форме, то есть к тому, как оно написано, говорят об этом, как о чём-то второстепенном, малозначительном, побочном... Во Франции и вообще на Западе <...> принято считать, что ответственность писателя не в том, что он рассказывает, а в том, каким образом он об этом рассказывает»². Дональд Джелпи: «В то время, как Маркс едва ли думал о содержании художественных предметов (для него форма или пропорция произведения искусства была центром эстетического интереса), партийные боссы, имея в виду пропаганду, отдавали предпочтение идеологическому содержанию и коммуникативной силе произведения искусства перед любым рассмотрением

¹ В. Еромолаева, В. Толстых. Социалистический реализм и штампы буржуазной эстетики. С. 94.

² Иностранная литература, 1963, № 11. С. 226 // Цит. по: Там же. С. 114.

его формальной красоты»¹. Таким образом, приоритет содержания трактуется как полный отказ от формы, рассуждают авторы. Представители западной литературы и западного литературоведения говорят на разных языках с советскими критиками, так как не до конца представляют природу социалистического реализма. Вопрос о форме по-разному решается в эстетических системах модернизма и реализма вообще, последний решает другие задачи, и работа с формой не является отдельной творческой задачей. Как говорят В. Ермаева и В. Толстых, «утверждение приоритета содержания искусства не идёт в эстетике социалистического реализма за счёт формы»². Приводятся слова А. Твардовского о том, что поиски собственно формы никогда не занимали нового художника, новое содержание определило черты иной, чем классическая, формы выражения.

Штамп восьмой. «Примитивизм» соцреализма и отсутствие свободы зрителя. Эти замечания западных критиков советского искусства вытекают из их концепции взаимоотношений искусства и его потребителя, утверждают авторы книги. Как «буржуазной» эстетике видится смысл свободы, показано на примере опубликованной дискуссии «Что такое современное кино?». Вот высказывание одного из участников дискуссии, Марселя Мартена: «Зритель присутствует на зрелище, но предлагаемое ему зрелище подаётся в его первозданном виде, а не пережёванное, целиком перемонтированное... У вас есть ощущение того, что вы смотрите сырой материал, предлагаемый вашему вниманию целиком. Из этого материала зритель отбирает, сам строит эпизоды, внедряется в материал или остаётся вне его...»³ Такая свобода, по мысли авторов книги, снимает ответственность с художника, ответственность за результат воздействия на человека. Это проблема социальная, и шире – вопрос гуманизма. Позиция подлинного гуманизма требует от художника активного отношения к действительности, зритель

¹ Thought, N.Y., 1963, vol. XXXVIII, No 148, p. 49 // Цит. по: В. Ермаева, В. Толстых. Социалистический реализм и штампы буржуазной эстетики. С. 114.

² Там же. С. 117.

³ Cinéma 62, 1962. P. 36-37 // Цит. по: Там же. С.130.

всегда должен чувствовать эстетический идеал художника. Искусство всегда несёт в себе заряд воздействия, как бы автор не отмежёвывался от созданного им художественного мира, таким образом он всё равно оказывается ответствен за то, что делает. Если искусство превращается в средство развлечения для ограниченного круга людей, то и здесь неизбежно наступает ответственность, такая же – за судьбу искусства и судьбу человека, которому под видом «искусства для искусства» можно предложить что угодно. Лозунг западных киноведов – сколько зрителей, столько режиссёров – способен обернуться не свободой, а произволом мнений¹. Исходя из концепции гуманизма, авторы рассуждают и о «примитивизме», который приписывают советскому искусству западные исследователи: искусство должно быть понятно всем, а не отдельной кучке любителей, соцреалистическая критика против не сложного, а против псевдосложного искусства для избранных.

Актуальность диссертации определяется, во-первых, всё возрастающим интересом учёных (как отечественных, так и зарубежных) к советскому искусству в целом, во-вторых, необходимостью восполнить пробел в изучении жанрового своеобразия советской литературы, в-третьих, современной потребностью обрести духовно-нравственные ориентиры в условиях постсоветского онтологического вакуума (ситуация сродни духовному кризису рубежа XIX—XX вв.).

Новизна диссертационного исследования состоит в том, что впервые в круг изучаемых произведений, относящихся к производственному жанру и принадлежащих реалистической эстетике, включаются *все* романы о строительстве и научно-технической деятельности без деления на произведения «художественные» и «нехудожественные» (так называемые

¹ Ср. интернет, в пространстве которого, например, текст становится доступен для соавторства кому угодно. Литература в интернете – это своеобразный метатекст культуры XXI века, только одним своим существованием он выражает отношение к искусству нашего времени, когда смысл его видится в нескончаемом раздвигании его границ, включении в него деталей любой стороны жизни ради эксперимента, эпатажа, прибыли, самоутверждения и т.д. Искусство, кажется, избавили от «назойливости», отсекали его первообразующую – назначение быть хранилищем и проводником духовного опыта человечества.

«лакировочные»). Объединяющим принципом послужил *образ труда*, складывающийся во всём комплексе производственного романа и позволяющий говорить о новом художественном явлении, специфика которого обусловлена конкретно-историческими обстоятельствами.

Предметом исследования становится социокультурная и политическая ситуация, спровоцировавшая зарождение литературы о труде, а также процесс эстетического становления этой литературы, её развития и упадка.

Объектом исследования является обширный корпус произведений на производственную тему. В работе анализируются романы, ранее исключавшиеся из исследований. Роман, который оказывается на первом плане, привычно называют «поделками сталинской поры», «эпигонской периферией», «лакировочной» литературой, «шаблонной» литературой и т.п. Нейтральный вариант всех этих определений – литература «второго плана». Именно литература «средняя», не принадлежащая к вершинам художественного творчества, наиболее наглядно, схематично представляет своего современника: его духовные запросы, требования, привычки, целеустремления. Идеологическую магистраль своего времени.

Понять своеобразие жанра помогут: система персонажей, мотивная структура, типичные художественные конфликты. Отдельного разговора потребует язык производственного романа. Также в центре исследования – картина мира, сознание современника описываемых в производственных романах событий и их связь с исторической действительностью, которую обнаруживает производственный роман, что и обуславливает в конечном итоге все его особенности.

Работа преследует **цель** представить производственный роман как уникальную художественную систему, органично зародившуюся на почве конкретно-исторической действительности, но не получившую полноценного развития в силу внелитературных причин.

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

- 1) очертить круг факторов, способствовавших формированию жанра, а также приведших к его постепенному угасанию;
- 2) исследовать художественный мир производственного романа и выявить его структуру;
- 3) провести анализ языка производственного романа и сделать вывод о стилевых особенностях этой прозы;
- 4) показать уникальность и целостность эстетической системы производственного романа.

Методологической основой диссертации явились:

- ✓ работы А.Ф. Лосева, Д.С. Лихачёва;
- ✓ труды представителей *школы нового историзма* (Л. Февра, М. Блока, А.Я. Гуревича), *Московско-тартуской школы* (М.Ю. Лотмана, Б.А. Успенского);
- ✓ *лингвистические исследования* (В.В. Виноградова, В.М. Жирмунского, Дж. Лакоффа, М. Джонсона);
- ✓ *исследования советского времени* (В.М. Акимова, Ю.Б. Кузьменко);
- ✓ *современные отечественные теоретико-литературоведческие работы* (Г.А. Белой, В.Е. Хализева, Е.Б. Скороспеловой, М.М. Голубкова);
- ✓ *современные зарубежные теоретико-литературоведческие работы* (Х. Гюнтер, К. Кларк).

Для решения поставленных задач применялась совокупность **методов** исследования, обусловленных спецификой проблематики и решаемых задач: *литературоведческий анализ* выбранных текстов; *историко-литературный* и *культурологический* методы.

При анализе художественного мира и языка производственного романа мы будем опираться на выводы структурной поэтики. Текст и художественное произведение в понимании этой методологической школы –

не одно и то же. Текст – один из компонентов произведения, и художественный эффект возникает от сопоставления текста с комплексом внелитературных обстоятельств, жизненных и идейно-эстетических. Структурная поэтика не просто описывает художественный приём, но рассматривает его как знак содержания, понять которое можно, лишь поместив произведение конкретно-историческую и культурную ситуацию. Думается, что подобные представления смыкаются с принципами школы «Анналов» М. Блока и Л. Февра, предложившими в первой половине XX века новые подходы в изучении истории. Они утверждали, что история – не факты и причинно-следственные связи между ними, история должна стать наукой о людях «во времени», сознание которых меняется от эпохи к эпохе. Необдуманно было бы подходить с одними и теми же мерками к человеку Античности, Нового и Новейшего времени. Наивно приписывать человеку прошлого свои способы восприятия мира. При этом нельзя разделять человека на *homo religious*, *homo oeconomicus* и *homo politicus*. Эта идея применима и к литературе, которая не может быть полноценно изучена без попытки осмыслить исторический контекст, а следовательно, и ментальность человека описываемой эпохи. Важной особенностью метода исследования явлений прошлого М. Блока является установка на то, чтобы изучать предмет в его законченном виде, в период его наибольшей выраженности. Поэтому для начала нужно определить свойства этого предмета.

Представителями школы нового историзма введены в терминологический аппарат понятия «идеология», «репрезентация», «ментальность», они призваны ввести в исследование внимание к тому факту, что всё, что увидено и прочувствовано человеком той или иной эпохи, воспроизводится им с изменениями, исходящими из влияния времени, иными словами, и для историка, и для литературоведа не последнюю роль должна играть картина мира изучаемого социума. Представители направления предложили «поэтику культуры», где культура мыслится как выражение

реальности. Только поняв идейную подоплёку культуры и уже – искусства, можно объяснить мотивы поведения человека.

Для того чтобы понять, что из себя представляет производственный роман, необходимо исходить из его собственной логики, оперировать имманентным инструментарием: «категориями советской культуры», по аналогии с «категориями средневековой культуры». Применение этого инструментария, предложенного видным медиевистом А. Гуревичем, нам представляется убедительным методом изучения той или иной культуры. Так, например, исследователь утверждает, что мы ничего не сможем понять в культуре Средних веков, если ограничимся убеждением, что в ту эпоху царили невежество и мракобесие: все верили в Бога. Для средневекового человека Бог не был гипотезой, Бог, вера были постулатами, «настоятельнейшей потребностью» (А. Гуревич) его видения мира и нравственного сознания. То была высшая истина, вокруг которой группировались все представления и идеи, с ней были соотнесены все культурные и общественные ценности. По А. Гуревичу, понимание эпохи – исторических событий и искусства – складывается в результате осмысления ценностных ориентаций людей, их идеалов, так как внутренние причины любого исторического явления лежат в сознании людей, впитавших определённую идею. Так, невозможно понять преимущество одного жанра, сюжета, героя над другими. Наиболее распространенный жанр литературы в Средние века, например, – житие; архитектуры – собор; живописи – икона; в скульптуре – персонажи Священного Писания. В центре внимания средневекового мастера, рассуждает А. Гуревич, потусторонний мир, причём важен не только предмет изображения, но и угол зрения, под которым он всматривается в предмет. Характерно, что художник вовсе не воспроизводит ни реального пейзажа, ни индивидуальных особенностей отдельных персонажей, ни типичных для своего времени жилищ, одежды, оружия. Художник предпочитает типизацию, располагает предельно обобщенные характеры и события на абсолютных полюсах, не раскрывает мир во всём

многообразии и противоречивости, его цель иная. Увидеть в средневековой живописи или литературе наивность мастера, неразвитость художественного вкуса, «детскую непосредственность» – значит не знать ничего о внутреннем мире художника той эпохи.

Теоретическая значимость диссертации заключается в том, что в ней рассматривается теоретико- и историко-литературная проблема: роль в литературном процессе XX века одного из жанров соцреализма, который должен быть встроен в общую художественную парадигму советского искусства. Применяется теоретический инструментарий, разработанный известными учёными-гуманитариями, предложен (или уточнён) набор теоретических понятий, с помощью которых может быть адекватно описана специфика производственного романа: *наглядная поэтика, стилистика производственного романа, канонический (сталинский)¹ производственный роман, образ индустриализации, эпос социалистического строительства, созидательный пафос.*

Практическая значимость диссертации состоит в возможности использования её выводов для дальнейших научных исследований, для включения в курсы по истории литературы, а также в программу среднего общего образования (в том числе в качестве материала, на основе которого будут реализовываться воспитательные цели). Не исключается возможность применения результатов исследования для изучения влияния социологических факторов на индустриальный сектор экономики.

Исследование проводилось на **материале** следующих романов о труде: «Цемент» Ф. Гладкова (1924—25), «Лесозавод» А. Караваевой (1923—27), «Гидроцентральный» М. Шагинян (1930—31), «Здравствуй, путь» А. Кожевникова (1931—32), «Энергия» Ф. Гладкова (1933), «Брат океана»

¹ Понятия «канонический» и «сталинский» производственный роман мы будем использовать как синонимы: канон как «вершина» производственного романа сформировался под влиянием господствующей в тот период идеологии, а также в условиях сталинского типа хозяйствования. В нашем случае сам предмет исследования не позволяет отделять художественное образование от политико-экономического момента.

А. Кожевникова (1932—38), «Мужество» В. Кетлинской (1934—38), «Магистраль» А. Карцева (1935—38), «Огни» А. Караваевой (1941—43), «Разбег» А. Караваевой (1943—46), «Счастье» П. Павленко (1947), «Наша молодость» А. Гуреева (1948), «Тайгастрой» Н. Строковского (1948), «Далеко от Москвы» В. Ажаева (1948), «Сталь и шлак» В. Попова (1948), «У нас уже утро» А. Чаковского (1949), «Земля кузнецкая» А. Волошина (1949), «Родной дом» А. Караваевой (1946—50), «День начинается на востоке» А. Черкасова (1947—50), «Донбасс» Б. Горбатова (1951), «Дело чести» А. Горского (1948—1952), «Высота» Е. Воробьёва (1952), «Журбины» Вс. Кочетова (1952), «Дни нашей жизни» В. Кетлинской (1952), «Бессмертная земля» А. Рутко (1952), «Большое искусство» Ф. Панфёрова (1948—53), «Жизнь идёт» А. Гуреева (1953), «Пробуждённый край» Г. Мусрепова (1953), «На большой реке» А. Югова (1953), «Ветер с моря» Н. Асанова (1947—1954), «Искатели» Д. Гранина (1951—54), «Дальняя дорога» Е. Катерли (1951—54), «На Лене-реке» Ф. Таурина (1954), «В маленьком городе» А. Письменного (1938—55), «Во имя будущего» Б. Галина (1955), «Электрический остров» Н. Асанова (1951—56), «Крутые горы» Н. Вирты (1952—56), «Корабли выходят в океан» А. Миронова (1953—56) «Ангара» Ф. Таурина (1955—57), «Братья Ершовы» Вс. Кочетова (1956—57), «Битва в пути» Г. Николаевой (1957), «Заре навстречу» Н. Поповой (1957), «Признание» С. Купера (1958), «Иначе жить не стоит» В. Кетлинской (1960), «Иду на грозу» Д. Гранина (1962), «Борьба» В. Акопяна (1962), «Орлиное гнездо» В. Павчинского (1962), «Далеко в стране Иркутской» Ф. Таурина (1958—63), «Солнце продолжает светить» В. Ворошилова (1964), «Быстробегущие дни» Н. Вирты (1965), «Добрые глаза века» Я. Ильичёва (1960—66), «Обретёшь в бою» В. Попова (1968), «Почётный легион» В. Собко (1964—69), «Хозяин» В. Кукушкина (1971), «В Сибирской дальней стороне» Н. Чертовой (1931—72), «Иначе нельзя» Ф. Таурина (1969—73), «И это называется будни» В. Попова (1973), «Макушка лета» Н. Воронова (1976), «Тихая заводь» В. Попова (1976—77),

«Охота к перемене мест» Н. Воробьёва (1973—79), «Своя вина» Е. Воеводина (1976—79), «Дайте точку опоры» Н. Горбачёва (1979), «Ударная сила» Н. Горбачёва (1979), «Ключ» В. Собко (1981), «Корни и крона» В. Кожевникова (1981—82), «Неслышный зов» П. Капицы (1987).

Далеко не к каждому конкретному произведению мы будем обращаться в ходе работы, особенности жанра будут выявлены на отдельных примерах.

Границы социалистического реализма учёные понимают по-разному. М. Горький, А. Толстой, Н. Островский, А. Фадеев, Д. Фурманов, А. Серафимович, В. Маяковский, Ф. Гладков, Вс. Вишневский, В. Катаев, К. Федин, Л. Леонов, А. Малышкин, Б. Горбатов, В. Кетлинская, Д. Гранин, Я. Ильин, Ю. Либединский, П. Павленко, С. Бабаевский, В. Ажаев, – вот наугад и вразнобой лишь некоторые имена, которые, несомненно, принадлежат советской литературе. Кто из них может быть назван соцреалистом, кто нет? Совпадают ли советская и соцреалистическая литература? В наши планы не входит столь грандиозная задача, как дать ответы на эти вопросы, однако круг произведений обозначить было необходимо. Из массива всего написанного на тему социалистического труда, строительства, производства в поле зрения исследователей попадает лишь край жанра: роман 1920—1930-х годов, произведения, находящиеся на стыке реализма и модернизма. Это такие романы, как «Время, вперёд!» В. Катаева, «День второй» И. Эренбурга, «Страна Лекхорн» И. Новикова, «Цемент» Ф. Гладкова, романы Л. Леонова, А. Малышкина. И целый пласт литературы о труде остаётся нетронутым. «Лакировочные поделки» сталинской поры; шаблонная литература; политизированный канон; литература, утратившая мифогенные свойства, – в такой системе координат находится оставшаяся часть производственных романов. В своей работе мы принципиально не будем разделять производственный роман на «плохой» и «хороший», этот жанр будет рассмотрен нами в движении: от «художественного» романа 1920-х до «малохудожественного» 1950-х и

далее, «вымирающего», 1960—80-х. Охват литературы широк, более того – при всей своей «шаблонности», произведения одного десятилетия отличаются от произведений другого, но мы намеренно привлекаем весь объём жанра, так как составляющая его проблематика едина, и краеугольным камнем нашего исследования является именно она: её истоки, роль в общественном сознании современника этой литературы, сегодняшняя значимость. Нам видится, что именно производственный роман наиболее наглядно, схематично представляет срез русской ментальности в её советском изводе, с присущими ей гуманитарными ценностями, утратившими влияние в наше время, когда мы погружены примерно в тот же «онтологический вакуум», в котором оказался человек на рубеже двух предыдущих столетий. Главным достижением советской литературы в целом мы считаем идею положительного героя. Также мечта о всеобщем счастье, труд, жертвенность, коллективизм, взаимопомощь, сосредоточенность усилий на духовном делании (идея перековки, перевоспитания) – категории советской культуры – предельно обнажены в производственном романе. Эта литература не продемонстрирует нам сложной структуры романа, где, как археологические слои, вскрывался бы смысл за смыслом, она проста и однозначна, она сродни житийной литературе. Квазирелигиозный характер советского романа вообще, производственного в частности, – лишь следствие неискоренимого свойства «загадочной русской души», всегда стремящейся «вперёд и выше», а не целенаправленное переложение христианского сюжета на новый лад.

Как известно, художника следует судить по законам, им самим над собой признанным. В Уставе, принятом на Первом всесоюзном съезде писателей, читаем: «Социалистический реализм, являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически конкретного изображения действительности в её революционном развитии. При этом правдивость

должна сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма. Социалистический реализм обеспечивает художественному творчеству исключительную возможность проявления творческой инициативы, выбора разнообразных форм, стилей, жанров»¹. И ещё, из стенографического отчёта о третьем съезде писателей СССР: «Социалистический реализм предоставляет писателям всесторонние возможности для свободного творчества и инициативы во всей сфере содержания и формы, для проявления индивидуальных особенностей таланта, предполагает богатство и разнообразие художественных средств и стилей, способствует новаторству во всех областях творчества»². Таким образом, соцреализм подразумевает всех, кто работает в русле социалистической идеи, то есть изображает жизнь в революционном развитии, каким бы ни был его талант, а следовательно, и стиль. В своём исследовании мы не будем разделять советскую литературу на два потока, обозначенных Е.Б. Скороспеловой, – на литературу социалистического выбора (авторы, одушевлённые идеей социализма; им принадлежит, по мнению Скороспеловой, роль создателей новой, жизнеутверждающей, мифологии) и собственно социалистический реализм (искусственно взращенная культурная парадигма, согласно которой осуществлялось огосударствление литературы; под её давлением постепенно выкристаллизовался официальный канон). Выбор литературного материала обоснуем, прибегнув к термину «эпическая проза». Предлагает его исследовательница мифопоэтики русской литературы Я.В. Солдаткина. Она выводит это межжанровое явление, исходя из общих художественных задач литературы нескольких первых десятилетий XX века по воплощению единой эпической картины мира. Наш предмет исследования укладывается в семантику этого объединяющего термина, который, как нам видится, вполне

¹ Цит. по: С.М. Петров. Возникновение и формирование социалистического реализма. М.: Мысль, 1976. С. 412.

² Цит. по: Курс лекций по теории социалистического реализма / Под ред. П.С. Выходцева. М., 1973. С. 189.

отвечает формулировкам в Уставе Союза писателей о единственном художественном методе советской литературы.

Я.В. Солдаткина называет основные признаки художественного текста, который можно отнести к эпической прозе. Во-первых (в содержательном плане), эпическая проза изображает действительность как организованную общественную систему. Во-вторых (в эстетическом плане), эпическая проза воспроизводит эпическое мирозерцание писателя, сущность которого в том, чтобы постичь новое бытие, установившееся после исторического катаклизма. В-третьих (в структурном плане), эпическая проза включает такие художественные категории, как «эпическая картина мира» и «эпический герой», с помощью которых она формирует образ нового бытия. В-четвертых (в этическом плане), эпическая проза утверждает нравственные ценности, определяющие мышление, поведение, самосознание и духовный рост личности в новых обстоятельствах. Таким образом, эпическая проза преследует цель восстановить эпическое равновесие.

Именно в отношении литературы XX века, осмыслявшей эпохальные события, встаёт теоретическая проблема «эпоса» как современного, а не древнего жанра, считает Я.В. Солдаткина. В связи с этим исследовательница анализирует научную деятельность Г.Д. Гачева, который уже в 1970-х гг. доказывал, что для осмысления глобальных исторических процессов наиболее подходящей художественной формой является эпос, так как основополагающий предмет эпоса – акт творения нового мироустройства после пережитой миром катастрофы. Кроме того, эпос обязательно содержит этический аспект: очерчивает круг ценностных ориентиров. Также Я.В. Солдаткина приводит мнение ещё одного исследователя, Л.А. Трубиной, которая говорит о тяготении литературы 1920-х годов к эпосе, которая единственная способна помочь осмыслить грандиозность исторических перемен.

К эпической прозе в вышеуказанном значении относится и производственный роман, который в литературоведческих работах советского времени нередко называется эпосом социалистического преобразования. В поле нашего исследования войдут следующие романы, независимо от каждого конкретного низкого/высокого художественного качества произведения. Интересующий нас жанр – производственный роман, так как именно в этом жанре наиболее наглядно предстаёт советская мифология – идеология мечты и цели. Производственный роман воспроизводит в максимально очевидной форме эту особенность советской идеомифологии – мечту. Мечта объединяет в одну литературу все разнородные, разномасштабные имена – Горького и Фурманова, Пастернака и Островского, Полевого и Кетлинскую, Гранина и Маяковского, Маркова и Катаева, Твардовского и Платонова и проч. «Жизнь в её революционном развитии» – об этой мечте и цели заявлено в Уставе, а значит, эстетику соцреализма можно рассматривать только исходя из этой установки, всякая другая интерпретация приведёт к искажающим суть явления выводам. К этой мысли пришло, как мы кратко постарались рассказать, отечественное литературоведение, в тех же категориях, в рамках той же парадигмы работало советское литературоведение, к курсу которого приближается современное. Так, Н.В. Шалагинов в диссертации «Русская литература социалистического реализма и проблема её генезиса» прямо говорит о том, что «подход советского литературоведения к историческому рассмотрению соцреализма должен быть признан в целом правильным»¹, так как «произведения, составляющие “эстетический центр” соцреализма, слагались не на базе умозрительной теории, а на основе заинтересованного отношения к общественному бытию и миру живых (а не канонизированных) идеологий»². Одной из особенностей соцреализма Н.В. Шалагинов считает «построение образов на базе живого социально-исторического опыта

¹ Цит. по: Курс лекций по теории социалистического реализма / Под ред. П.С. Выходцева. М., 1973. С. 7.

² Там же.

авторов»¹. Ту же особенность как «градообразующую» выделяли все советские исследователи соцреализма: включённость писателей в социально-политическую жизнь страны, живое участие, и, как следствие, живое литературное направление, отражающее все противоречия революционной действительности.

Автор вышеупомянутой диссертации утверждает, что «соцреализм находит благоприятную почву для своего возникновения именно на отрезках русской истории, которые насыщены социальной борьбой»², а конкретно указываются три периода – революция 1905—1907 годов, революция 1917—1921 годов и период индустриализации и коллективизации, когда имела место «яростная борьба крупных социальных коллективов»³, и именно эти реальные процессы воспроизвели авторы советской литературы. Социалистический реализм, с такими его установками, как вера в будущее общество свободы, равенства, братства и в человека, приближающего эту мечту, ориентируется на социалистическую идеологию, которая оказывается совместима с живой историей, что и было перенесено свидетелями и участниками событий в художественный мир, который получил название социалистического реализма. Причём, добавим от себя, вслед за авторами книги о «буржуазных» штампах, провозглашение метода и собственно название произошло *после* того, как он уже некоторое время стихийно возник и жил, он не был спланирован, выстроен и объявлен.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Производственный роман – жанр соцреалистической литературы, ведущий свою историю от повестей, посвящённых социалистическому строительству первых пятилеток, идеологически не только сконструированный целенаправленно, но и

¹ Н.В. Шалагинов. Русская литература социалистического реализма и проблема её генезиса. Дисс. на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Нижний Новгород, 2006. С. 4.

² Там же. С. 20.

³ Там же.

укоренённый в сознании современника.

2. Несколько десятилетий производственного романа – лишь первый этап его развития, прекратившегося в силу общественно-политических причин, приведших к изменению сознания и обесценивания первоначального пафоса производственного романа.
3. Художественный мир производственного романа (система персонажей, типология конфликтов, мотивная организация) обладает уникальной спецификой, обусловленной его тематикой и новым типом художественности, сложившемся на рубеже XIX—XX вв. и характеризующим не только литературу соцреализма.
4. Поэтика производственного романа, вопреки бытующим представлениям о её «нейтральности», «шаблонности» (откуда и отсутствие интереса исследователей к изучаемому жанру), сродни поэтике древнерусской литературы, которая основывается на «литературном этикете» (Д.С. Лихачёв), а именно на норме, не насильственно установленной, но органично вырастающей на почве христианской картины мира. Поэтику производственного романа мы называли *наглядной*, или *объясняющей*, когда все уровни изобразительности подчиняются общей, заданной, идее, исходящей из дидактической задачи создать *образ индустриализации*.
5. Язык производственного романа нуждается в отдельном изучении, так как общепринятое понятие «нейтральности» не охватывает всех языковых явлений, которые демонстрируют произведения. Главная особенность производственного романа в отношении языковой стороны – его жанровая «стильность» (П.А. Николаев), и язык как одна из важнейших составляющих этой «стильности» даёт много материала в подтверждение этого положения.
6. Производственный роман – целостная эстетическая система, характер которой складывается в результате одной из художественных стратегий первой половины XX века

(выстраивание неоклассической картины мира в противовес антиклассической) и целенаправленной работы государства по формированию идеологического обеспечения социалистического строительства.

Глава I. Производственный роман. История жанра

«Подошёл к концу первый акт великой революции. От Балтики до Тихого океана утвердилась власть, борьба за которую начиналась ещё на борту восставшего «Потёмкина», на баррикадах рабочей Пресни. Впереди – после разрухи, голода, ран многолетней военной поры – предстоял новый героический штурм: строительство основ социализма в городе и деревне»¹. Вот точка отсчёта истории производственного романа. На смену эпосу революции приходит эпос социалистического преобразования. Герои гражданской войны и революции уступают место героям-созидателям, строителям нового хозяйства, нового государства, нового человека, нового мира. Перед писателями встаёт новая задача – показать человека-творца. Новый жанр формируется в той же системе координат, что и литература о революции: одна и та же героическая эпоха порождает борца и воина, а затем строителя. На страницах романов о том, как было построено и поднято на высоту хозяйство молодого государства, читатель видит таких же героев, какие были характерны для литературы первых лет революции, они так же жертвуют, так же непреклонно идут к цели.

Производственный роман – это ответ на запрос эпохи, он, как немногие жанры, опередил жизнь и достроил действительность. Мечта, энтузиазм гражданина молодого государства дала жизнь и новой литературе, литературе мечты и цели. Производственный роман, таким образом, с одной стороны, лежит в плоскости мифологии, характеризующей ментальность советского человека, с другой стороны, имеет прямое отношение к действительным историческим событиям. Н.В. Шалагинов, например, настаивает на том, что литература социалистического реализма отражает реальные процессы, зарождается в моменты истории, наиболее насыщенные

¹ Ю. Кузьменко. Советская литература вчера, сегодня, завтра. М.: Советский писатель, 1984. С. 126.

социальной борьбой: революции 1905—1907 годов; революция 1917 года; время форсированной индустриализации и коллективизации. При этом исследователь подчёркивает: феномен социалистического реализма заключается в том, что живое литературное направление, сознательно опираясь на ранее созданную, отстоявшуюся идеологию, оказывается органичным продуктом исторического времени. Идеология социализма – литература социализма – живая историческая действительность неотделимы, определяют друг друга, находятся в причинно-следственных отношениях. Механизм этих отношений Н.В. Шалагинов усматривает в активном взаимодействии базиса и надстройки. Влияние идеологической надстройки на базис уходит корнями в 1960-е года XIX века. Чернышевским, Достоевским, Добролюбовым, Писаревым, Шелгуновым, Ткачёвым был сформулирован образ «нового» человека. Это был идеальный герой, отличительным качеством которого являлась уверенность в том, что его долг – изменить мир, создать общество на основе социального равенства. Представления о «новом» человеке проиллюстрированы романом Н. Чернышевского «Что делать?». Этот роман, в свою очередь, «вернул» идею «нового» человека реальности, люди рахметовского типа появились в жизни. Так, посредством литературы идея проникла в действительность, постепенно социалистическая идеология стала составляющей общественной жизни. Взаимовлияние литературы, идеологии и действительности, таким образом, Н. Шалагинов укладывает в такую формулу: *опосредованная внелитературной действительностью связь между творчеством реального направления мысли и социалистическим реализмом*. Идея нового человека, «положительно прекрасного» героя даёт право утверждать преемственность социалистического реализма по отношению к критическому реализму. Гуманистическая линия русской литературы естественно продолжилась и разветвилась в жанрах соцреализма. Производственный роман – не исключение.

Ю. Боров в своей книге «Социалистический реализм: взгляд современника и современный взгляд», упоминавшейся ранее, говорит о том, что социалистический реализм развивался под воздействием действительности, не был оторван от неё, при этом он имеет в виду и ментальную действительность тоже. «Ритм смены этапов развития социалистического реализма во многом диктовался движением процессов вне искусства, развитием самой действительности. Огромна роль политического сектора. Однако определённую роль играло и самодвижение духовной жизни, саморазвитие культуры»¹. Исследователь выделяет несколько этапов «самодвижения духовной жизни», которые соответствуют этапам развития социалистического искусства. Первый: 1900—1917, второй: 1917—1932, третий: 1932—1941, четвертый: 1941—1945, пятый: 1946—1956, шестой: 1956—1984. Первый этап был подготовлен, как считает Ю. Боров, западным социалистически ориентированным искусством. Автор называет имена Э. Джонса (революционно-пролетарская литература Великобритании), Г. Гервега, Ф. Фрейлиграта, Г. Веерта (Германия), Э. Потье (автора «Интернационала»), упоминает литературу Парижской Коммуны. «Предсоцреалистическим» учёный называет социально заострённый, агитационный плакат Т. Стейнлена во Франции. Предтечами пролетарской литературы в России он считает поэтов, обратившихся к пролетарской проблематике ещё в конце XIX века: Г. Кржижановский, Л. Радин, А. Богданов, Е. Нечаев, А. Коц, И. Привалов, Ф. Шкулев, А. Гмырев. Их поэзия, невысокого качества, призывала к борьбе с угнетателями и к объединению трудящихся. К знаменательным явлениям первого периода истории соцреализма Боров традиционно относит статью Ленина «Партийная организация и партийная литература» (1905) и роман М. Горького «Мать» (1906). Второй этап — это время эстетического многообразия. Социалистическая революция, новый порядок заставляет художников искать новую концепцию взаимоотношений личности и мира. Поиски нашли

¹ Ю. Боров. Социалистический реализм: взгляд современника и современный взгляд. С. 243.

отражение также в активнейшей теоретической работе критиков и партийных идеологов. При том, что искусство было поставлено на службу новой власти, оно опиралось на реальные события советской истории: героизм трудовых будней народа, поднимавшего из руин страну отразился во многих видах искусства данного периода. В этот период зарождается производственный жанр. Социалистический реализм не придумывает, а открывает, по Ю. Борову, активную личность, участвующую в творении истории. Упрочивается пафос соцреализма, который утверждает, что счастье человека – в сегодняшнем служении завтрашнему справедливому обществу. Третий этап связан с административным прекращением эстетического плюрализма. Административные меры – постановление «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932) и Первый съезд советских писателей (1934). Литература этих лет характеризуется, утверждает автор книги, углублением идеи активной личности, при этом высшими ценностями оказываются партия и вождь, что приводит к приобретению литературой эпического свойства. Идеологическая схема, ориентированная на изображение положительного героя, органично накладывается на судьбы писателей. Четвертый период – это время, когда литература «включается в духовное обеспечение борьбы с фашистскими оккупантами и победы»¹. Оставшиеся периоды дают повод говорить о совершенно ином качестве соцреализма. Вернее, об ином типе художественного мышления. Главное, что теперь не может отражать соцреализм – это героическую действительность. Ушел пафос преодоления трудностей, и соцреализм утратил своё предназначение. Последние периоды его развития – это, скорее, не этапы развития собственно соцреализма, а различные модификации советского искусства в разные промежутки времени.

Советская литература определила новое качество реализма. Типические обстоятельства, в которых действует герой, в противовес

^{1 1} Ю. Боров. Социалистический реализм: взгляд современника и современный взгляд. С. 301.

традиции критического реализма, приобрели максимальное расширение. Теперь «средой» становятся события исторического масштаба, которые могут либо «заесть», заставить выбрать иной путь, нежели участие во всемирной истории (такие альтернативы предлагают М. Булгаков в романе «Белая гвардия», Б. Пастернак в «Докторе Живаго», трагедию произвольной вовлеченности героя в «макросреду» показывает М. Шолохов в эпосе «Тихий Дон»), либо открыть перед героем новые горизонты. Именно на взаимодействии человека и «макросреды» (М.М. Голубков), на их взаимовлиянии, основывается концепция положительного героя в соцреалистической литературе.

Производственный роман, как один из самых ранних жанров новой литературы, с самого начала изображал взаимодействие героя с «макросредой». Пользуясь понятиями Гегеля, можно назвать этот новый вид типических обстоятельств не просто действительностью, но «состоянием мира», под этими словами он подразумевает исторически сложившийся тип отношений человека и действительности, способ «духовного существования». Более того, философ подчёркивал, что наиболее благоприятным для творчества считается героическое состояние мира. Чертами героической эпохи являются: всестороннее единство человека и мира (признаки – радость открытий, свежесть обладания, ощущение себя хозяином завоеваний, наслаждение от завоеваний, от своей силы, крепости мышц, ловкости рук); непосредственная самостоятельность человека в его деятельности (действует сознательно, отвечает за содеянное); наличие высокой цели (для данного народа или даже всего человечества). Всем этим признакам отвечало советское искусство первых десятилетий.

Литература производственного романа выразила общественную атмосферу времени первых пятилеток, в которой витала мечта об идеале. Он был не отвлечённым, не отнесённым к каким-то далеким золотым векам, а конкретным и близким. Для достижения идеала предлагался вполне

посильный метод – строительство нового хозяйства в новом государстве. Пятилетний план был не просто экономической программой, но некоей онтологической лестницей, по которой нужно идти и достичь идеального завтрашнего дня. Идеальной воспринималась уже сама действительность, идеальной не с житейской точки зрения, а в эстетическом понимании: открылся смысл счастья, наметились конкретные дороги к этому счастью, появилась возможность воздействовать на обстоятельства, изменять сам мир. Этой убеждённости способствовали стремительно проходящие изменения жизни. Человек и история становились равнозначными силами. Таким образом, идеал приобрёл зримые очертания. Его выражением в структуре произведения был образ нового человека, эпического героя-преобразователя.

Общепризнано, что у истоков производственного романа стоят две книги: «Доменная печь» Н.Н. Ляшко и «Цемент» Ф.В. Гладкова (обе вышли в 1925 году).

Повесть «Доменная печь» можно назвать провозвестником производственного романа. Она представляет собой повествование от первого лица, а именно от лица слесаря и токаря («металлиста») Василия Короткова. Характерной её особенностью является то, что по имени почти никто из героев не назван, лишь два-три товарища Короткова и некоторые второстепенные персонажи. Имен не имеют даже жена и сыновья главного героя. Повесть производит впечатление сценария или даже инструкции. На ста с небольшим страницах разворачиваются события, масштабы которых в последующей истории производственного романа потребуют нескольких сотен страниц. Сжато, предельно наглядно, без проникновения в бытовые подробности рассказывает Василий Коротков о том, как он после гражданской войны был определён «коммунальным отделом управлять» в маленький городок неподалёку от завода, где он работал до революции. События в повести развиваются как по списку: восстановление завода, организация бытовой коммуны, строительство детского дома.

Поняв, что «жилищные, садовые, огородные» дела не будут иметь успеха, если не преодолеть отставания в сознании жителей города, герой последовательно берётся за более крупные дела. Главным его делом становится восстановление запущенного чугунолитейного завода. И здесь берёт начало основополагающий конфликт производственного романа. Герой хочет запустить завод, но на пути встаёт множество препятствий, главное из которых – бюрократическая машина, так называемые в производственной литературе 1920-х годов «завкомщики». «Трест, мол, план делает, центр чего-то ещё не выяснил, управляющий уехал туда хлопотать и прислал письмо, будто все, что надо для пуска завода, уже делается, и укатил куда-то в отпуск» (167—168)¹. «Завкомщики» обвиняют Василия Короткова в том, что не его это дело и не имеет он права «будоражить массу» (166). Коротков отстаивает своё право участвовать в восстановлении завода на том основании, что он не «контра какая», а участник революции и гражданской войны, что и даёт ему полную власть в руки. Не обращая внимания на противодействие «завкомщиков», герой начинает работу по запуску завода. Начинает с того, что разведывает «настроение массы» (167). *Настроение массы* становится ключевым моментом в его труде, так как постепенно он приходит к выводу, что «сдвинуть легче» завод, чем «привычки переделывать» (212). «Самое трудное – косность наша» (235), говорит один из персонажей. Очевидно, закладывается ещё одна первостепенная черта производственного жанра, который впоследствии можно будет назвать и романом воспитания. Первое время пребывания Короткова в городке полно неприятных впечатлений. Старый знакомый, Меньшуткин, тоже слесарь, занялся тем, что держит бакалейную палатку, «не хуже торговли лопочет, к изюму, к сахару и маслу людей подманивает» (157). Гущин, до революции они работали в одной бригаде с Коротковым, зажигалки мастерит. Хозяйство

¹ Н. Ляшко. Доменная печь. Соч. в трех томах. Т. 2. М.: Гос. Изд-во художественной литературы, 1955. Здесь и далее страницы в скобках будут указываться по этому изданию.

у них с женой организовано, кур разводят, «грядки сделаны по ранжиру» (162), «картошка по какому-то японскому способу посажена» (162), двор «в зелени, в цветах» (162). Нравы царят в городишке и по соседству в деревне дикие. Гущин боится самогонщиков, преследующих его за отказ сделать им самогонный аппарат, собаку хочет заводить, с револьвером не расстается. В повести постоянно звучит мысль о том, что все поразошлись по своим, хоть и бедным, но хозяйствам, скотину мелкую и птицу разводят, и каждый за себя. Завод стоит мертвый, только механическая мастерская работает, да и то повадились туда мужики за мелким ремонтом, как в кузницу, ездить. Завод находится в плачевном состоянии: везде пыль, ржавчина, голуби летают, вороньи гнезда. Интересно рассуждение героя о запахах на заводе, он проводит такую параллель: «Вместо дыма, глины, шлака и горячего чугуна запахло бурьяном, чебрецом и гретой землей. Я этот запах с фронта запомнил. Лежишь, бывало, в цепи сонный, голодный, а в нос запах земли шибает. Только поддайся ему, забудь, кто ты, зачем ты, нагни голову, засни – и не встанешь! Смерть, могила...» (161) Запах *земли* не животворный, а несущий предвестие беды, смерти, знак отсутствия жизни.

Понял Коротков, что, пока стоит завод, «расползаются наши силы, а без них все наши бани, сады, коммуны – пустая егозня и пыль. Без заводов, без машин, без железа нас за горло возьмут» (159). С помощью рабочих из заводской партийной ячейки Коротков созывает общезаводское собрание, на котором принимается решение начинать работы по пуску завода. Стоит отметить ещё одну примету производственного жанра: на собрании все «шумят», кричат, «разов пять ругались и мирились» (170), что раз и навсегда становится признаком боления за дело.

В состав производственного конфликта входит противостояние героя и спеца. В повести это инженер завода. Глава «Весёлый разговор» целиком посвящена долгому препирательству Короткова с инженером по поводу всё того же запуска завода. Инженер приводит объективные технические данные,

не дающие надежд на благополучный исход затеи, Короткову важна единственная идея – пока нет веры, не будет и результата. Характерно, что на реплику Василия «не сладко называть вас товарищем» (178), инженер отвечает, что, если он не будет его так называть, он даже рад будет. Спец рабочему, прошедшему фронты революции и гражданской войны, не товарищ. Однако в дальнейшем, после пуска домны, спец скажет: «Мне <...> и стыдно, но сознаюсь: я впервые по-настоящему называю вас товарищами» (207). Инженер (спец), таким образом, в ходе сюжета имеет возможность перевоспитаться. Другой путь – вредительство. Эти отношения и варианты развязок закладываются, как видим, уже в самой ранней производственной прозе.

Момент пуска домны воспринимается участниками этого события как великий праздник. К пущенной печи рабочие бежали так, как будто, по выражению самого героя, впервые видели жидкий металл. Момент не просто производственный, но – торжественный. «Пошёл завод, и мы ожили» (212). Повествователь, то есть Василий Коротков, передает атмосферу волнения, счастья: «работаешь, а закричат о пуске чего-нибудь, ноги сами несут тебя» (209). Этот ажиотаж может показаться частью авторского замысла: автору романа необходимо отрывать своих героев-рабочих от дела, заставлять покидать их свои рабочие места, как бы нерационально с точки зрения производства это не выглядело, так как его задача – сконцентрировать внимание читателя на финале. Ю. Кузьменко так комментирует рассказ героя. В то время всё так и было. Пуск любой машины сопровождался восторгом и всеобщим ликованием. Литературовед называет это наивным проявлением рабочей гордости за сделанное им. В этот момент зарождается чувство хозяина, о котором не раз вспомнят герои последующих производственных романов. В финале романов мы видим уже не скучную серую толпу, а рабочий коллектив.

Вернёмся к конфликту общественному, а точнее, к его отдельной стороне – противостоянию рабочего и спеца. Как уже говорилось, у спеца есть два пути – стать единомышленником строителей новой жизни либо стать вредителем. В раннем производственном романе в системе персонажей почти всегда есть вредитель. Появление такого героя в советской литературе первых лет можно объяснить общественным сознанием тех лет. За каждым явлением жизни оно видело субъекта, абстрактные обстоятельства, причины, факторы почти не признавались. Нехватка чего-либо, трудности в ходе строительства – постоянные мотивы производственного романа, и за всеми трудовыми неудачами, по представлениям тех лет, стояли конкретные люди. Восприятие любого события через призму классовой борьбы, уверенность в полной определённости общественных отношений порождало стремление персонализировать причины и следствия. Новое массовое сознание в атмосфере всеобщего энтузиазма не способно принять мысль о том, что новый политический строй имеет противоречия. Для их обнаружения нужна временная дистанция, исторический опыт. Вследствие этого существующая действительность видится единственно приемлемой, а значит, нарушение гармонии, естественного хода событий могут вызвать только отдельные, по тем или иным причинам чужие, люди. Поиск недостатков оборачивается поиском врагов. Отсюда – сюжеты о вредительстве.

Другой конфликт, который найдёт позже своё развитие в производственном романе, это конфликт семейный. В повести он ярко выражен. Жена Короткова не похожа на Дашу из романа «Цемент», заявляющую своё право быть не просто женщиной, но «товарищем». Жена Короткова – типичный представитель отсталого сознания. Единственное, что её волнует – это материальный достаток, а точнее, наоборот – убожество их быта. На протяжении всей повести она упрекает мужа в том, что он мало зарабатывает, не может выхлопотать приличного жилья, целыми днями пропадает на производстве. Жена учит детей молиться, причём делает это

жестоко, напористо. Домой герою идти не хочется, но показательно, что ему жалко жену, жалко, что пропадает она. Ситуация в семье Короткова далеко не единственная, хотя, как он сам её характеризует, именно они были самой неблагополучной семьёй в округе. Разрешением конфликта в повести оказывается строительство бытовой коммуны, призванной освободить женский труд и способствовать благоприятному климату в семье. Не сразу, сопротивляясь, оценивают жители городка новую идею Короткова. Но и здесь ждет его победа. Новое общежитие, названное «Почином», привлекает много внимания, считается, что обитатели его «устроились», о них говорили так, по мнению самого героя, будто они жили в раю. Жена Короткова постепенно «оттаивает». На официальном открытии детского дома она уже совсем иначе смотрит на мужа, не называет его насмешливо «сознательным», не язвит, не ругается, а «кивает, улыбается». Выходили они вместе из зала, держась за руки. Выходили вместе со всеми на улицу, а «над заводом от домны полыхает пламя плавки» (240).

Заканчивается победоносная деятельность Василия организацией детского дома в здании бывшего храма. Дети рабочих могут отныне жить под присмотром воспитателей, пока отцы и матери работают. Воспитателей в детский дом находит тоже Коротков, причём находит достаточно быстро и именно тех, кто им нужен – молодых, деятельных, знающих.

В финале повести – размышлениями Василия Короткова о железе, отнятом у врага. «Меня жаром обдало, и в голову вступил туман. Будто в домну упал я и плавлюсь, плавлюсь и преображаюсь весь, и думаю: теперь железо в наших руках, теперь оно на счастье нам службу сослужит» (240).

В течение 1922–24 годов был написан первый производственный роман – «Цемент» Ф. Гладкова. Все линии, намеченные в повести Н. Ляшко, получают в романе полноценное развитие.

В центре романа – два конфликта. Так же, как и в повести «Доменная печь», это конфликт общественный и конфликт «домашний». «А вот оставленная Дашей открытая дверь в пустую комнату... Внизу, в долине, забытый завод...» (12)¹ Печальные размышления главного героя сразу определяют и объединяют два жанрообразующих конфликта.

Два конфликта существуют в тесной связке друг с другом, так как без разрешения конфликта личного невозможно разрешение конфликта общественного. Дело, как и в повести-провозвестнике, оказывается в том, что главная цель социалистического строительства – возделывание человеческой личности. Ранние производственные романы – это романы не только и не столько об индустриальном строительстве, сколько о выковывании нового человека, а значит в центре – эволюция героя. Мысль о неразрывности двух процессов – перестройки хозяйства страны и перестройки сознания – проходит красной нитью через многие выступления М. Горького, обращённые к молодым литераторам: «Мы создаём ведь не только новую жизнь в смысле изменений её материальных условий, но мы действительно создаём нового человека, этот человек есть носитель той энергии, которая создаёт – мне слишком часто приходится это повторять – создаёт почти чудеса»². Эта идея, настойчиво проводимая писателем, постепенно уйдёт из жанра: производственный роман в своём классическом виде уже не предлагает развивающегося героя, герой, сформировавшийся, цельный, становится участником иных вариантов конфликта. Поздний производственный роман покажет конфликт, принципиально отличающийся от основополагающего: идеи формирования нового человека нет. Об этом мы будем говорить ниже.

¹ Ф. Гладков. Цемент. Собр. соч. в 8 тт. Т. 2. М.: Гос. Изд-во художественной литературы, 1958. Здесь и далее страницы в скобках будут указываться по этому изданию.

² М. Горький. Беседа с писателями-ударниками по вопросам, предложенным рабочим редакционным советом ВЦСПС // М. Горький. О литературе. Литературно-критические статьи. М.: Советский писатель, 1953. С. 445.

Запустение завода, одичавшие жители рабочего поселка Уютная Колония – вот что находит главный герой романа «Цемент» Глеб Чумалов, возвратившись домой с фронтов войны. Знаками убогой, бессмысленной жизни в посёлке можно назвать зажигалки, которые мастерят на бывшем заводе бывшие токари, слесари и проч., и коз, которых разводят каждая в своём отдельном хозяйстве их жены. Всякий раз, когда автору или персонажу нужно отметить безобразие поселковой жизни, появляются «козы» и «зажигалки». Первое, о чём осведомляется Глеб, встретив старого друга: «Ну а козы есть, Брынза? Не пилишь ли зажигалок?» (19) На это друг ответил «с весёлой злобой»: «Хо, эти козлопасы знают меня... А зажигальщиков я выставлю взашей...» (20) Грязные, опустившиеся рабочие, толпясь в заводоуправлении, орут, среди прочего, и «о зажигалках и козах» (21). Проклятым местом один из героев называет слесарный цех, где «пилят зажигалки» (24). Чумалов упрекает поселковых рабочих: «Да, друзья... не завод у вас, а свалка. Что же вы делали здесь, братва?.. Мы как будто воевали, дрались, а какие дела вы совершали? Кроме коз и зажигалок, ничего умнее не выдумали?» (25) Призывая бывших заводчан к действию, герой не забывает упомянуть о «символах» прогнившей жизни: «Пускай ваши козы и поросята гуляют, пока суд да дело» (62). «Все помешались на козах и зажигалках» (47) – так характеризует дезорганизацию на заводе секретарь Жидкий. Автор много раз подчёркивает занятия рабочих: «Рабочие делали зажигалки в слесарном цехе, а вечерами искали коз по горам» (56). Удовлетворённость рабочего своим положением утверждается автором также при помощи этих постоянно используемых им деталей: «Люди заводского труда <...> узнали за эти годы сладость свиных и козых закут» (57). Слесарь Громада обвиняет товарищей: «... мы есть рабочие знаменитого завода, но нагрузились и козами и так далее...» (58) Бондарь Савчук для выражения своего презрения к опустившимся товарищам находит те же, уже ставшие оскорбительными, слова: «А вы, черти... козы пастухи!.. Променяли души на зажигалки» (63).

Кроме того, что «завод казался потухшим миром» (17), Глеб обнаружил, что рабочие стали «бродяги и шкурники» (20), кругом мешочники, спекулянты, копошащиеся в навозе дети, «злые и покорные» (43) голодные рабочие.

Глеб решает начать работу по запуску завода, заеденного ржавчиной, заселённого птицами, глухого, бесполезного, иначе дело революции не имеет смысла. Сюжет повторяет повесть Н. Ляшко. Конфликт общественный, связанный с возрождением завода, состоит в том, что, как и Василию Короткову, Глебу Чумалову приходится противостоять косности «ветхого» человека и непробиваемости бюрократического аппарата. «Чиновничество заело... бюрократизм» (43), «бюрократизм и волокита заела...» (85), «башку нужно рогатую, чтобы прошибить вашу бюрократию» (86), «развели волокиту и плесень» (94) – так можно определить одну из сторон конфликта. Совнархоз оказывается чуть ли не главным врагом в большом деле главного героя. «Когда же мы, товарищ Жидкий, доберемся до этих крыс в совнархозе? Ведь на каждом шагу – саботаж, на всякую мелочь приходится затрачивать не часы, а дни, недели» (106) – негодует Глеб. Он же советует предчека Чибису «взять на мушку» предсовнархоза Шрамма, упертого аппаратчика, пытавшегося Глеба убедить в бесперспективности его затеи. Сам Чибис называет совнархоз «гнездом», которое «голыми руками не возьмешь» (96). Одним из первых дел Глеба на заводе стало изучение документальной базы производства – цифр, таблиц, планов. «В мусоре цифр» он понял только одно: «заводоуправление погрязло в бесхозяйственности, бездеятельности и упорном саботаже» (186). «Бритые спец» Глебу не помогают, а подсмеиваются над ним и словно бы вторят спецам из «Доменной печи»: пустить завод либо отстроить его заново представляется делом нереальным. Рабочим приходится продираться сквозь сопротивление управленческого аппарата, Глеб не просто работает, а постоянно куда-то

врывается, требует, приказывает, спорит. Победа одерживается в результате многих жертв, лишений.

Другой враг внутренний – отсталое сознание рабочего. Здесь нужно отметить, что Чумалов не склонен признавать своих товарищей однозначно несознательными. Причина их одичания, мрачности, неверия в том, что не нашёлся до сих пор такой руководитель, который бы вдохнул в них жизнь, указал путь. Именно обвинение в бездеятельности кидает Глеб секретарю Жидкому, когда тот объявляет, что пуск завода – утопия, и называет завод «каменным гробом», «дровами» и «пустой каменоломней» (49): «Я не знаю, что, по-вашему, утопия, товарищ Жидкий. Если вы не скажете первого слова – завод, его скажут рабочие. Что вы толкуете: завод – будущее или прошлое!.. А на заводе вы были? Знаете, чем дышат рабочие? Почему они грабят завод? Почему дожди и ветры грызут бетон и железо? Почему идёт разрушение и громоздится свалка? Рабочий не хочет заниматься антимониями. Плевать ему на барахло, которое валяется без цели и надобности. Вы тут внушаете ему, что завод – не завод, а брошенная каменоломня. Как же ему поступать после этого? И хорошо делает, что обдирает машины: всё равно попадет к чёрту в зубы... Вы его сами толкаете на это. Во имя чего он будет охранять завод? Какой вы идеей его взволновали, чтобы он был не шкурник, а сознательный пролетарий?» (49) Жидкий в итоге соглашается с Глебом: «Дело – в идее и организации масс. Правильно» (50). За «организацию масс» и берётся главный герой. Его жена, Даша, верит, что именно её Глеб «зажжёт сердца товарищей, которые стосковались по труду» (61). И именно Глеб на собрании местной ячейки РКП выступает со словами, прямо отсылающими читателя к названию романа и открывающими его второй смысл: «Мы, большевики, особой породы. Какая душа – такие руки, такая работа мозгам <...> Что такое новая экономическая политика? Это – бей черта по зубам хозяйственным строительством. Мы – производители цемента. А цемент – это крепкая связь.

Цемент – это мы, товарищи, рабочий класс. Это надо хорошо знать и чувствовать... Довольно бездельничать и заниматься козыими интересами. Пора перейти к нашему прямому делу – к производству цемента для строительства социализма» (62).

Среди потенциальных врагов можно назвать спеца – инженера Клейста, приехавшего в Россию до революции, работавшего в России и теперь не имеющего возможности вернуться домой. Тяжки раздумья инженера о его теперешнем положении. Мрачна его жизнь, которая проходит в добровольном заточении, в стенах его дома, откуда он почти не выходит. Встреча с Глебом повергает Клейста в ужас, и он начинает ждать близкой смерти. Дело в том, что когда-то он предал Чумалова и ещё нескольких человек в руки белых офицеров, которые учинили над большевиками жестокую расправу, поэтому неожиданный приход Глеба в дом к инженеру видится последнему как знак конца, так как технорук предполагает, что чудом спасшийся будет мстить. Однако, к удивлению и радости Клейста, герой не только не мстит, но предлагает бывшему техноруку включиться в работу по воссозданию завода. И не просто предлагает, но вдохновляет инженера: «... громадная начинается борьба. Это будет потруднее кровавых боев. Не шутка: хозяйственный фронт! Вот смотрите: все эти великаны – дело вашего таланта и рук. Надо оживить это кладбище, товарищ технорук, надо зажечь огнем. Перед нами открывается целый мир, который уже завоеван. Пройдут года, и он заблещет дворцами и невиданными машинами. Человек будет уже не раб, а владыка, потому что основой жизни будет свободный и любимый труд» (83—84). Строительство нуждается в опыте инженера Клейста, «помечтать хочется» и «все будет замечательно» – вот что говорит испуганному инженеру герой. И спец понимает, «что эти страшные руки, насыщенные смертью, сурово и крепко пригвоздили его к жизни» (84), и, не вмещая этого навалившегося на него ошеломительного события, стоит «весь в слезах от счастья» (84).

Конфликт личный заключается в том, что, вернувшись домой, герой не узнаёт своей жены. Из улыбчивой, милой, покорной Даши она превратилась в суровую «женотделку», не позволяющую относиться к себе как к просто женщине. Теперь Даше важно, что она – товарищ. Едва встретившись с мужем после трёх лет разлуки, Даша срочно уезжает в командировку, оставляя обескураженного Глеба в пустом доме. Подобно тому, как запущен завод, потух и домашний очаг: «заброшенная комната, с пыльным окном <...> с немытым полом, была чужой и душной» (27). А Даше неприятно, что муж в ней не видит человека, что ему «сейчас баба нужнее, чем человек», что ему кажется глупым ночью рассуждать о человеке. «... Надо и тут завоёвывать жизнь» – приходит к мысли Глеб. Не стало прежней Даши, умом новую, сильную Дашу, он понимает и принимает, «но сердцем никак не мог с ней примириться» (66). Первое его предположение о причине столь резкой перемены в жене банально: он подозревает, что, пока его не было, Даша полюбила кого-то другого.

Главные герои обеих книг – люди своей эпохи. И Глеб Чумалов («Цемент»), и Василий Коротков («Доменная печь») прошли гражданскую войну, оба вернулись к руинам старого мира, обнаружили полное запустение, разруху на заводе и разруху в головах, «разруху души» («Цемент»). Рабочие непохожи на рабочих: производство их не интересует, живут они по инерции. На вопрос Глеба, почему завод превратился в свалку и почему рабочие равнодушны к такому положению дел, отвечали, что «черт ли в нём, в этом заводе-то <...> брюхо кушать хочет» (26). Мы увидели, что главным героям приходится не просто восстанавливать и переводить на новые технические рельсы производство, но и бороться с косностью, сонностью, безразличием человека. Вдохнуть жизнь им предстоит прежде всего в людей. Так намечается цель и конечный пункт производственного жанра. Отныне так или иначе главный герой производственного романа будет вожаком для прочих персонажей, и его работа будет решать две главные задачи:

перестроить человеческую душу и перестроить производство. Герой стоит *во главе действительности*. Герой производственного романа по происхождению герой бескорыстный, им движет лишь цель, не выраженная внешне никаким определённым побудительным мотивом. Это мечта об идеальном мироустройстве, о первенстве Родины, о победе идеи и т.п. Привести жизнь в соответствие с идеалом – вот что составляет смысл труда и жизни в целом этого героя, причём даже малая производственная задача осознаётся ими как часть всемирного исторического преобразования человеческого общества. Право главенствовать и вести за собой людей героям романов «Цемент» и «Доменная печь» даёт их участие в революционной борьбе. Работа по восстановлению производства начинается с того, что Глеб Чумалов и Василий Коротков пытаются сбить апатию с рабочих, всеми средствами убедить их в успехе дела. Кроме призывов, воззваний, упреков, обвинений, Глеб и Василий дают рабочим конкретные задания (доставка топлива, уборка территории завода) в рамках возможностей, так как поднять из руин завод, понимают они, дело не одного дня. Важно отметить, что, как, например, говорит Ю. Кузьменко, оба романа отражают социальную психологию тех лет, а именно сложные взаимоотношения рабочих и спецов (специалистов дореволюционного образования и опыта). Масса противостоит бюрократическому аппарату, не скрывает своей подозрительности и неприязни по отношению к нему. Долгое время имело место недоверие рабочего к специалисту, последние воспринимались как классово чуждые и, как следствие, подозрительные, ненадежные, склонные к вредительству либо заведомо настроенные против любых инициатив рабочих. В романах Ф. Гладкова и Н. Ляшко мы можем наблюдать этот конфликт: инициатива снизу (рабочие) и открытое сопротивление сверху (бюрократический аппарат).

О том, что время первых пятилеток было горячим, полным не только надежд, но и реального строительства, говорит писательская «пятилетка» (по выражению Ю. Кузьменко):

1930 год: «Соть» Л. Леонова, «Темп» Н. Погодина¹, «Рассказ о великом плане» М. Ильина, «Самстрой» Г. Медынского.

1931 год: «Гидроцентральный» М. Шагинян, «Пустыня» П. Павленко, «Ведущая ось» В. Ильенкова.

1932 год: «Энергия» Ф. Гладкова, «Мой друг» Н. Погодина, «Время, вперёд!» В. Катаева, «Кара-Бугаз» Г. Паустовского.

1933 год: «Моё поколение» Б. Горбатова, «Человек меняет кожу» Б. Ясенского, «Большой конвейер» Я. Ильина.

1934 год: «День второй» И. Эренбурга, «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Аэроград» А. Довженко.

Истоки темы труда в советской литературе лежат в плоскости конкретно-исторической действительности. Не совпадение, что именно время первой пятилетки дало вал производственного романа. «Буйно взвихрённая действительность» (слова М. Горького) даёт материал для производственного романа, а также вдыхает в него жизнь, и литература преобразует и отражает этот свет. Исключительное внимание к труду было вызвано многими факторами: это голод первой половины 1930-х годов; безработица 1920-х, когда любая работа считалась удачей, а следовательно труд – ценностью; просто получить профессию, по свидетельствам современников, было благом. И конечно, самым главным фактором особого

¹ Писатель подчёркивал: «очень захотелось поделиться тем огромным и волнующим зарядом впечатлений, которые охватили меня на сталинградской стройке <...> Осуществление первой пятилетки неотразимо изумляло нас своей социалистической новью, своим дерзновенным превращением общенародной мечты в невиданные до той поры живые формы. То, что я увидел, было действительно небывалым. Темпы громадного строительства разительно отражались на людях, ломали их...» Цит. по: Ю. Кузьменко. Советская литература вчера, сегодня, завтра. М.: Советский писатель, 1984. С. 137.

отношения к труду стало само социалистическое строительство. Объекты первых пятилеток вошли в историю: Магнитогорский, Свердловский, Кузнецкий металлургические комбинаты, Сталинградский, Челябинский, Харьковский тракторные заводы, Уралмашзавод, ГЭС на реке Дзорагет в Армении, Балахнинский целлюлозный комбинат, Комсомольск-на-Амуре, Днепрогэс, автомобильные заводы ГАЗ, ЗИС и проч. Труд – большая ценность, потому что это первейшее средство к существованию, одновременно он осознаётся как радость, радость созидания, как смысл жизни, и это последнее его качество вытесняет все прочие. Поэтизация труда привела к тому, что из просто темы он поднялся до центральной эстетической категории, вокруг которой формируется вся художественная система производственного романа. В производственном романе строительство индустриальных объектов поднято на онтологическую высоту. Строительство как преобразование мира и человека – предмет изображения и исследования.

Канонический производственный роман можно назвать «уверенным» жанром. Ход общественного развития, эпический герой, его возможности воздействовать на окружающий мир – словом, содержание литературы 1920-х годов, производственный роман перенёс в 1930—50-е годы. Герой прозы 1920-х имел дело со средой изменяющейся, становящейся, и в этих условиях (отражающих реальное положение дел) он мог проявить себя «эпически»: обращаться к широким вопросам мироздания, брать на себя ответственность за деяния в мировом масштабе. В романе каноническом эти романические черты утвердились и стали жанрообразующей особенностью, что обеспечивало и дидактическое воздействие литературы. Однако об этом жанровом «покое» можно говорить лишь до XX съезда.

К каноническому производственному роману можно отнести роман А. Карцева «Магистраль» (1935—38). Система персонажей включает фигуру спеца – русского инженера Максима Робертовича Гесса, жившего за

границей и вернувшегося в Россию при Временном правительстве. Он назначен главным инженером строительства железной дороги. Подобно инженеру Клейсту из романа-родоначальника «Цемент», Гесс сомневается в успехе задуманного. Типичный мотив – сложнейшая программа строительства. «Три Турксиба по объёму работ <...> в тот же срок, что и Турксиб» (37)¹. Сразу же отметим ещё один характерный мотив – мотив сроков, ускоренного времени. Также о времени говорится следующее: в строительстве время – вещь условная, определяется она не количеством месяцев или лет, а качеством их использования. Гесс чувствует себя неуютно в новой роли, пишет заявление в наркомат об отводе своей кандидатуры, своё состояние «оторопи, растерянности» (35) он сравнивает с состоянием студента, шедшего на экзамен по начертательной геометрии, а неожиданно оказавшегося перед необходимостью сдавать весь курс математики. Технический проект и одновременно мечта, которую нужно осуществить, сделать своими руками, – это непонятно спецу, он видит лишь технически невыполнимую задачу. «Уже было решено строительство новой *ударной* магистрали – нового пути с севера на юг. Проектировалось ещё *невиданное: сверхмагистраль, дорога-великан с колоссальными* земляными работами и *предельно* смягчённым профилем, рассчитанным под *мощнейшие* паровозы и *небывалые* составы большегрузных вагонов» (37) (курсив наш – З.Д.). Этот мотив становится раз и навсегда в производственном романе основополагающим: высокая мечта и труд как путь для её достижения. Труд воспринимается героями как радость. Роман начинается с того, как члены изыскательской партии размечают трассу для будущей железной дороги. Молодые герои полны надежд и работают вдохновенно, свой путь через заснеженные равнины они идут с «восторгом новой мечты» (32). Появляется мотив победы над природой: «человек добывал победу над природой героизмом длительного, сурового, незаметного труда» (29); «протянутся ли

¹ А.Д. Карцев. Магистраль. М.: Советская Россия, 1962. Здесь и далее страницы в скобках будут указываться по этому изданию.

рельсы песками к шахтам или побегут через засеянные поля <...> будущий путь поездов повернёт, повинувшись человеку» (32).

Попутно отметим характер аннотаций к производственным романам. Аннотация к роману «Магистраль» (типичная), знакомя читателя с содержанием романа, сообщает, что он посвящён строителям железных дорог, *влюблённым* в нелёгкий, но *романтически увлекательный* труд, прокладывающим трассы там, где они *нужны Родине*, что речь в романе пойдёт в частности о молодёжи, учащейся чувствовать *поэзию труда* и находящей *счастье в нужной государству работе*. Ю. Мухин¹, рассказывая о том, как Сталин организовывал хозяйственную жизнь СССР, подчёркивает его стремление создать такие экономические условия, при которых бы работник вынужден был работать творчески, испытывать радость от труда. Ю. Мухин приводит слова Сталина из беседы с Роменом Ролланом: «Наша задача освободить индивидуальность, развить её способности и развить в ней любовь и уважение к труду. Сейчас у нас складывается совершенно новая обстановка, появляется совершенно новый тип человека, который уважает и любит труд. <...> Уважение к труду, трудолюбие, творческая работа, ударничество – вот преобладающий тон нашей жизни»². Своё хозяйствование Сталин начал с развития *тяжёлой промышленности*, с развития отрасли по производству средств производства. Именно этот труд поэтизирует производственный роман. В основу труда в сталинском СССР был положен нравственный принцип. Ю. Мухин проводит параллель между сталинскими экономическими методами и принципами основоположника современных методов производства Генри Форда, которого называет выдающимся практиком. Основополагающим хозяйственным принципом и Фордом, и Сталиным считался труд. Перечислим кратко указанные Ю. Мухиным экономические убеждения Форда: долг каждого работника –

¹ Ю. Мухин. Сталин – хозяин Советского Союза. М.: Алгоритм, 2008.

² Цит. по: Ю. Мухин. Сталин – хозяин Советского Союза. С. 203.

заботиться о благополучии страны; только труд создаёт ценности; если человек не хочет производить, то он не должен и получать; алчность к деньгам – верное средство не добиться денег; погоня за наживой – зло; цель денег – не праздность, а умножение средств для полезного служения; человек, ничего не давший обществу, не в праве требовать от него чего-либо; работу на общую пользу следует ставить выше личной выгоды; успех ждёт только того, кто трудится. Мы дали описание экономических принципов Форда коротко, без анализа, но нам здесь важно было лишь расставить акценты, определить те точки, в которых сходятся два хозяина. Этими же установками руководствовался Сталин и в короткие сроки добился такого экономического роста государства, какого ещё никто и нигде повторить не смог. Производственный роман – это и история строительства СССР, и история формирования человека труда. До сталинского СССР не было случаев пропаганды человека труда на государственном уровне. В романе «Магистраль» владычество человека, пришедшего строить, признаётся самой природой: звериным чутьём это ощущает волк. В начале первой главы автор даёт угрюмый пейзаж неосвоенных земель, появляется волк и вдруг чувствует приближение людей – членов изыскательской партии, которые в суровый мороз размечают трассу будущей железной дороги. «Далеко вокруг не было ни селений, ни дорог, только серое небо, мороз, ледяной ветер и снега, снега... Колючая муть носилась над белым простором <...> в этих местах, мёртво-пустынных зимою, он [волк] привык чувствовать себя в безопасности» (19). Волк улавливает запах: «Кто-то другой шёл сюда хозяином. Это о нём предупреждал запах, растекаясь во все стороны; а он подвигался где-то, невидимый и ещё далёкий, простирая свою власть на сугробы и овраги, на всю бесконечную равнину и снежное небо, застывшее над нею сплошною пеленой...» (19) Молодые герои романа появляются улыбающимися, полными надежд, бодрыми, «весело», «звонко» перекликаются, их не пугает враждебность дикой зимней природы, они уверены в своих действиях. Начальник партии идёт тяжело, но упрямо, в

какой-то момент он готов пасть духом, но всё же мужественно противостоит усиливающейся стуже: он знает, ради чего их труд.

В романе есть ещё один спец, отец Максима Гесса – Роберт Гесс. Его поведение напоминает модель инженера Клейста: «Пятнадцать лет я не делаю ничего. Я залез в нору, спасаясь от шума жизни <...> Один из ваших молодых людей, правда, уговаривает меня, что для моей же пользы меня следует вытряхнуть и из этого логова» (190). Его убежищу грозит гибель: совсем близко от его «логова» началась постройка железной дороги. Старик долго сопротивлялся своим собственным мыслям, но в конце концов предложил свои услуги инженеру строительству. Так же, как и спеца Клейста, старшего Гесса спасают от одиночества и бессмысленного существования по сути враги – строители новой жизни, оказавшиеся вовсе не жестокими мстителями, а доброжелательными хозяевами.

Семейный конфликт представлен отношениями прораба Василия Дорофеева и его жены Магдалины. Дорофеев – страстный строитель, коммунист, участвовал в гражданской войне, дни и ночи проводит на работе. Магдалина страдает от вечного отсутствия мужа, не любит его работу, мечтает о жизни в большом городе, любит наряды и внимание мужчин. О том, что это персонаж не положительный, говорит уже само имя – не советское, не русское. У Магдалины «ярко намазанные губы» (180), что тоже не может принадлежать положительной героине. Она начинает «тонкую» борьбу с Дорофеевым, устраивается на строительство чертёжницей, «на эту работу, совершенно ненужную ей лично» (93), имея в планах переубедить мужа уехать с трассы в город. Письмо, написанное Магдалиной Дорофееву, пестрит словами, которые любящая жена вряд ли обратит к любимому мужу: «неотёсанный», «одноцветный», «постройки тебе дороже меня и сына», «целую твои прищуренные серые глаза». Тон письма слащавый, наигранно любовный. Она ставит условие их дальнейшей совместной жизни мужу: он отказывается от «степной трущобы», а она на год-два от Москвы, сходятся на

среднем варианте – работа в управлении в областном городе. Магдалина упоминает Турксиб, на строительстве которой работал Василий, и говорит, что больше терпеть такой его работы не намерена. Василий убедил жену переехать на прорабский пункт недалеко от трассы, обещав, что это в последний раз и в дальнейшем он не будет отказываться от предложений работы в управлении, в городе. Магдалина согласилась, но очень скоро пожалела. «Дура» и «тряпка» – такими словами она награждает саму себя. За своё согласие подчиниться мужу и устроиться в двух комнатах, освобождённых для них в доме конторы, она презирует себя. Её раздражает в новом быту всё, всё кажется ей пыльным, скучным, в том числе и их семейная жизнь с Дорофеевым. Первые её слова на новом месте: «Ох, тоска какая!» (150) Их потом героиня повторяет не раз. Семейный конфликт в романе находится, как и всегда в каноническом производственном романе, в тесной связи с конфликтом производственным. Новый человек – человек труда – Дорофеев строит дороги и строит новую жизнь, его жена не относится к новым людям и потому естественно не находит общего языка с мужем. Частный конфликт не может быть разрешён в отрыве от общественного (производственного). У Магдалины лишь два пути: либо принять новые отношения между людьми, которые *строят* и начать свой путь с Василием сначала, приняв участие в *строительстве* (как это делает старшая дочь Дорофеева, Анка, она работает на трассе, очень уважает отца, приехала на строительство за ним), либо окончательно отпасть от новой жизни и разорвать отношения с мужем.

Образцом канонического производственного романа может также служить известный роман В. Ажаева «Далеко от Москвы» (1948). Действие происходит во время Великой Отечественной войны. Конфликт основан на идее строительства нефтепровода в условиях войны и противодействия ей двух сил, одна из которых – косность спецов или бюрократического аппарата, другая – суровая природа Дальнего Востока. Молодой инженер

Алексей Ковшов после ранения был отозван с фронта и переведен в глубокий тыл на ещё только запланированное строительство трубопровода. Одно из постоянных качеств конфликта канонического жанра – практическая неосуществимость задачи, этот факт обычно и является источником разногласий: положительный герой верит в победу, несмотря на все объективные обстоятельства не в пользу задуманного, его противники верят только реальным условиям, не принимая в расчёт веры. У противников положительного героя при этом есть два пути, о чём уже говорилось: либо встать на сторону сознательного героя, приобретя тем или иным образом веру, либо окончательно отпасть от коллектива и стать вредителем. В романе «Далеко от Москвы» наличествуют оба варианта развязки. Инженер старой закалки Тополев осознаёт свои ошибки и становится полноценным участником великих событий. Инженер Грубский тяжелее проходит тот же путь, только после гибели Тополева он обращается с унижительной речью к главному инженеру Беридзе: «...Я оказался человеком, утеревшим своё место среди своих... Если бы вы знали, как страшно оставаться одному! Я понял: только здесь я смогу и должен вернуть себе достоинство советского человека и советского инженера. Примите меня под начало к себе, товарищ Беридзе <...> Как вы решите, так и будет <...> Дайте мне самую трудную и самую чёрную работу» (681)¹.

Перед героями романа Ажаева стоит сверхзадача. Действие происходит в нескольких точках: дальневосточный город Новинск на реке Адун, остров Тайсин, расположенный в нескольких сотнях километров от Новинска, тайга. «Нефть с острова Тайсин должна поступать на материк к нефтеперегонному заводу города Новинска кратчайшим путем по трубопроводу – в этом смысл строительства. Надо избежать трудных перевозок по морским и речным путям <...> Зимой пути замерзали, подача нефти с острова прекращалась. За

¹ В. Ажаев. Далеко от Москвы. М.: Московский рабочий, 1948. Здесь и далее по тексту в скобках будут указываться страницы этого издания.

долгую зиму нефть скапливалась на Тайсине в громадных количествах <...> Впервые предстояло строить нефтепровод в условиях короткого летнего сезона и длительной зимы с буранами, снежными заносами и пятидесятиградусными морозами; никакого опыта не было <...> Срок укладки нефтепровода сокращен с трех лет до одного года» (17—18). Инженер-спец Грубский, знакомя главного инженера Беридзе и Алексея Ковшова с проектами, обрисовал картину в самых мрачных красках и подвел итог – строительство невозможно. Возражение Беридзе одно: «... раз правительство решило продолжать стройку нефтепровода, значит он нужен до зарезу и не позднее, чем через год» (20). Логику, с какой Грубский выстраивает свою аргументацию, Беридзе называет сомнительной, ему вообще неинтересна логика, главное, что движет им – вера, которая в конечном счете передается Алексею. Изначально главный герой возмущён своим положением, он считает, что его место в бою, на фронте, а не за тысячи километров от основных мест сражений. Окончательно убедился Алексей в своей нужности стройке после речи Сталина на седьмое ноября. «Алексей не сомневался теперь, что стройка нефтепровода необходима для войны и сам он нужен стройке. Его место оказалось не менее важным и ответственным, чем то, которое он мог бы занять, обороняя Москву. Залкинд верно сказал: “Воевать надо там, где тебя поставили старшие товарищи. Наше боевое задание – отстаивать Москву на берегах Адуна”. Оспаривать это – равносильно отрицанию непреложной истины о единстве фронта и тыла» (177).

Конфликт и расстановка основных персонажей очевидно происходят от раннего производственного романа. Вся литература о труде в период до 1950—60-х годов будет строиться на этом конфликте и системе персонажей. Писателями была неосознанно выбрана литературная форма, «матрица», заданная ранней прозой, посвящённой индустриализации в стране, которая могла вместить и репрезентировать (прибегая к термину школы нового

историзма) картину действительности тех лет (как «видимую», экономическую, так и ментальную).

К каноническому варианту жанра можно отнести роман Е. Воробьёва «Высота» (1950—52). В основе конфликта – строительство домны в Каменогорске («Уралстрой»), действие происходит сразу после войны – 1948—49 год. Судьбы персонажей, как личные, так и связанные с производством, выстраиваются вокруг этого строительства. Прораб Токмаков, например, не имеет собственного дома, он кочует по стране, живёт там, где строит. Управляющий строительным трестом Дымов смотрит на строительство, в частности, на сроки возведения домны, через призму заботы о человеке: если опоздает завершение стройки, то опоздает выплавка чугуна, а если опоздает выплавка чугуна, то «кто-то не получит нужных до зарезу и уже запланированных, обещанных рельсов, проволоки, плугов, автомашин, кровельного железа, топоров, радиаторов, сковородок, гвоздей» (53)¹. Так, от грандиозного строительства многотонной домны до потребности отдельного человека в маленьком гвозде, простираются мысли управляющего, и подгоняют его именно они, а не стремление просто выполнить государственную программу. Дымов не просто работает, он «опять и опять бережёт, выкраивает, экономит, собирает по минутам сутки. Ради этого он недосыпает ночей, не видит по неделям свою дочку, ради этого он ссорится, изобретает, ругается до хрипоты, хитрит, распинаясь, скандалит, умоляет, грозит, клянётся, клянёт, бывает упрям, невежлив, даже жесток» (53). А вот так рвётся к работе Токмаков, он тоже не просто работает, его труд – это его душа, его жизнь: «Токмаков бросился, пробиваясь сквозь ветер, к подножию домны. Он перепрыгивал через тросы, натянутые над самой землёй, и пригибался под натянутыми повыше; он прыгал через трубы, брёвна, баллоны с кислородом, обегал тачки, штабеля чугунных плит, лебёдки. Токмаков понёсся по лесенкам, перепрыгивая ступеньки, с разгона беря

¹ Е. Воробьёв. Высота. М.: Советский писатель, 1960. Здесь и далее по тексту в скобках будут указываться страницы этого издания.

поворотные площадки, жадно хватаясь за шаткие перильца» (105). Когда ему понадобились добровольцы для опасной работы, он «обратил свою надежду, веру и тревогу прежде всего к товарищам по партии» (101). Голосом, «полным страсти и вдохновенья, непреклонной воли и отваги, требовательным и в то же время задушевным» (101) он прокричал: коммунисты, вперёд! На призыв прораба откликнулось множество рабочих, и в результате их слаженного труда и – главное – воли к победе бой с ветром был выигран. «Ветер дул с прежней силой, но теперь казалось, что он внезапно ослабел, что это не царга, а сам ветер очутился на привязи» (110). Глава, которая рассказывает об окончании сложнейшего подъема царги – одного из стальных поясов, из которых сваривается «рубаха» домны – в условиях штормовой погоды, называется «Победители». Как видно, в романе отчётливо звучит также канонический мотив борьбы с природой.

Система персонажей романа отвечает сложившемуся канону. Герои чётко делятся на положительных и отрицательных. Явно отрицательных двое: старший прораб Дерябин и лебёдчик Хаенко. Дерябин – перестраховщик, ценит удобства и собственный покой, поэтому во главу угла ставит строгое следование плану. Хаенко – пустой, недалёкий, любящий развлечения (рестораны, например) хам и подхалим. Поведение обоих не оставляет сомнений. Типична и судьба Дерябина и Хаенко: Дерябин снят с должности старшего прораба, Хаенко уволен из бригады монтажников. Отличительной чертой отрицательных героев сталинского романа можно назвать то, что эти герои не способны нанести какого-либо значительного вреда, они вызывают презрение, мешают делу, но не опасны. Автор «объясняет» читателю безвредность Дерябина словами парторга строительства Тернового: «... У нас на стройках давно нет таких хозяйственников, которые тем и занимаются, что ставят палки в колеса» (282). То есть вредителей уже нет, есть ещё мелкие люди, которые не берут на себя ни за что ответственности «от боязни утратить своё благополучие»

(282). Дерябин – единичное явление, в позднем производственном романе фигура бездеятельного руководителя ляжет в основу художественного конфликта. В сталинском романе проблема плохого руководителя – этическая, в позднем – экономическая. Хаенко также не нанёс никакого ущерба строительству, кроме того, как и Дерябин, он на «Уралмаше» единственный плохой рабочий.

Среди основных положительных героев – прораб Константин Максимович Токмаков, монтажник-верхолаз Николай Пасечник, управляющий трестом Дымов, старый мастер Карпухин, помощник лебёдчика Борис.

Токмаков прошёл войну, он бесстрашен, решителен, отзывчив, труд для него – счастье и удовольствие. Пасечник – весельчак, балагур, романтик, любящий в труде показать свою удаль, он не знает, что такое страх, рискует, высота для него – счастье и воздух. При внешней беззаботности и озорстве он отличный рабочий, труд – его стихия, он многое умеет. Борис только начинает свой трудовой путь, но рвётся к труду всеми силами души, во всём берёт пример с Токмакова. Есть и перевоспитавшиеся персонажи. Это Катя, в начале романа грубоватая девица, проводящая свободное время в компании приспособленца Хаенко, постепенно, под влиянием рабочего коллектива, она осознала неправильность своего поведения, вступила в комсомол.

Общее свойство положительных персонажей – их богатырское телосложение. «Могучая грудь» (97), такие же плечи и «массивный подбородок» (286) верхолаза Бесфамильных, на котором трещит куртка. Он рассказывает о своём отце: «Тоже богатырь был, или, по-местному сказать, – усíлок» (273). Верхолаз Баграт обладает «мощными плечами» (115), не раз упоминается его выцветшая рабочая майка, которая обтягивает его «богатырскую грудь» (108). «Мощные плечи» (315) и у управляющего трестом Дымова, и у прораба Токмакова: «плечи выглядели ещё более внушительными» (431). Среди всех выделяется главный диспетчер

строительства Медовец. Он по должности обязан быть «вездесущий, всезнающий, всевидящий, всеслышающий» (289), таковым является и получает от писателя огромный рост и «громоподобный голос» (289).

Конфликт производственный (общественный) и конфликт семейный, что, повторим, типично для сталинского романа, развиваются неразрывно. Баграт и Таня Андриасовы, муж и жена, ездят по стройкам вместе, живут одним делом. Таня считает, что сидеть дома с ребёнком (у них есть маленький сын) в то время как муж работает на ударной стройке, невозможно, она испытывает стыд и устраивается чертёжницей. Благодаря преданности общему делу эти персонажи образуют гармоничную семью, они счастливы. Счастливы Токмаков и Маша, имея о семье одинаковые представления. «... Борьба и постоянная разлука делали из них вечных влюблённых, не однажды, а стократ в жизни переживших жаркие минуты счастья» (308) – говорит Токмаков, рассказывая девушке о том, как живёт журналист Фучик и его Густина. Впереди у Токмакова и Маши – разлука, он уезжает на новую стройку, Маша мечтает поехать вслед за ним и пригодиться на строительстве новой домны. «Маша всегда осуждала молодых женщин с дипломами, которые слишком легко бросают свою специальность, чересчур охотно становясь мужниными жёнами» (416). Ничем не омрачён союз Николая Пасечника и Кати, работающих на строительстве одной домны. Оба – ударники производства, портреты обоих висят на доске почёта. Крепка семья Берестовых, где каждый осознаёт свою роль в хозяйственной жизни страны. Нет по сути семьи у Дерябина, его жена живёт в Москве, она не приехала вслед за мужем в Каменогорск и не приедет никогда, как уверен сам старший прораб. Хотя в романе и нет развёрнутой истории неудачно сложившихся отношений мужчины и женщины, примеры счастливых отношений утверждают идею: нет согласия в семье – нет успехов на работе. Семья существует, если основывается на общем мировоззрении супругов и всех её членов. В романе находим рассуждения парторга о семье.

Он распекает журналиста за то, что тот неверно обозначил границы семьи старого рабочего Карпухина. «Твоя “Большая семья” – хорошая мысль. <...> А по существу – мелкогато. Не та вспашка. <...> Ты нащупал большую тему. А всё свёл к тому, что Карпухин подбирает бездомных детей, а Василиса возится с сыном Андриасовых. <...> Ты вспомни: сколько молодых строителей он на ноги поставил!» (343) Чем больший вклад человек внёс в общий труд, тем шире его семья, она выходит за привычные пределы, человек становится родным всё большему количеству людей.

Строительство доменной печи – в центре повествования. Домна – первая в мире цельносварная (до этого её клепали), сказано в романе, то есть опыта по возведению такой конструкции ещё нет. Пуск домны произошёл в срок, несмотря на аварии и непогоду, а также был введён новый способ монтажа верхней части печи: три части верхушки, которые вместе весили 35 тонн, не поднимались отдельно и не монтировались на высоте десятиэтажного дома, а были сварены на земле и подняты за один раз. Этот подъём стал кульминационным в романе. Герои готовились к нему как к священнодействию, он стал моментом проверки персонажей, именно тогда окончательно проявили себя Дерябин и Хаенко. Конфликт производственный в каноническом производственном романе всегда имеет развязку, включающую разрешение не только хозяйственных, но и человеческих коллизий. Вот что говорит Дымов на митинге по поводу пуска построенной доменной печи: «Мы построили её в рекордно краткий срок – это раз. Мы построили её дешево – это два. Мы построили её отлично – это три. Но не это всё-таки самое главное. Самое большое наше достижение – на этой стройке сильно выросли люди» (419). Того же мнения придерживается главный инженер: «Все технические новшества будут отражены в отчётах, специальных журналах, учебниках. Но разве менее важно описать всё новое, что родилось в душах людей?» (424)

Производственный роман на излёте своего существования – это застывший и потому исчезающий жанр. Система персонажей, конфликты, мотивная структура произведений лишь отвечают традиционному, устоявшемуся канону. Сразу стоит отметить, что мы видим разницу между каноном и неразвивающимся жанром. Канонический производственный роман – это роман 1930—50-х годов, когда все персонажи заняли свои места, сложилась единая концепция положительного героя, стали традиционными конфликты, определён круг проблем и тем, выкристаллизовалась определённая поэтика, сформировался язык произведения. К каноническому жанру можно отнести такие романы, как «Гидроцентральный» М. Шагинян (1930—31), «Здравствуй, путь» А. Кожевникова (1931—32), «Энергия» Ф. Гладкова (1933), «Мужество» В. Кетлинской (1934—38), «Магистраль» А. Карцева (1935—38), «Огни» А. Караваевой (1941—43), «Разбег» А. Караваевой (1943—46), «Счастье» П. Павленко (1947), «Тайгастрой» Н. Строковского (1948), «Далеко от Москвы» В. Ажаева (1948), «Сталь и шлак» В. Попова (1948), «У нас уже утро» А. Чаковского (1949), «Земля кузнецкая» А. Волошина (1949), «Родной дом» А. Караваевой (1946—50), «Донбасс» Б. Горбатова (1951), «Дело чести» А. Горского (1948—1952), «Высота» Е. Воробьёва (1952), «Журбины» Вс. Кочетова (1952), «Дни нашей жизни» В. Кетлинской (1952).

Под неразвивающимся, окостеневшим жанром, жанром в основном конъюнктурным, мы понимаем произведения, написанные после XX съезда КПСС. Они лишь формально повторяют канон, содержательно они представляют собой попытку на новом идеологическом материале повторить пафос раннего и канонического производственного романа.

Таковы, например, «Обретёшь в бою» (1968), «И это называется будни» (1973), «Тихая заводь» (1976—77) В. Попова, «Добрые глаза века» (1960—1966) Я. Ильичёва, «Макушка лета» (1976) Н. Воронова, «Корни и крона» (1981—82) В. Кожевникова, «Своя вина» (1976—79) Е. Воеводина.

Перестройка жанра происходила в течение 1950-х годов, происходила не сама по себе, но в силу изменений общественного сознания, происходившей в то же время. Первые четыре десятилетия XX века, которые, следуя Гегелю, можно назвать «героическим состоянием мира», прошли, наступил XX съезд, начался отсчёт нового этапа в истории государства. Возникла необходимость, как и в любой переломный момент истории, заново отвечать на множество вопросов. Вопросом первостепенной важности была проблема понимания современной действительности, в чём состоит борьба нового со старым, каковы истоки этого конфликта и меры для его разрешения. Один из советских критиков и литературоведов, А. Панков, полагал, что новый поворот в литературном процессе произошёл в тот момент, «когда возникла полемика с теорией и практикой так называемой “бесконфликтности”»¹, а именно в период развёртывания спора с теорией бесконфликтности на Втором Всесоюзном съезде писателей в 1954 году. В это время во весь рост встали проблемы отражения жизни народа, сглаженного изображения противоречий действительности, парадности, «праздничного благодушия», механистического понимания типического. Критик вообще придерживается той точки зрения, что история литературы суть история конфликтов, потому что для писателя конфликт – вопрос не методологии, но отношения к действительности. «Эволюция литературы, её стилей и направлений взаимосвязана с формами художественного конфликта»². Именно в 1950-е годы, как считает А. Панков, литература находится в переходном состоянии, так как постепенно, под влиянием политических, социально-экономических процессов, сменяется тип конфликта. В производственном романе конфликт нового и старого принял иные очертания: теперь на первом плане – «деловой человек», решающий социально-экономические проблемы, его деятельность в условиях НТР. А. Панков отмечает, что свойством нового производственного романа

¹ А. Панков. Вечное и злободневное. Современная проза: конфликты, темы, характеры. М.: Советский писатель, 1981. С. 23.

² Там же. С. 8.

становится ярко выраженная публицистичность. Писателю приходится состязаться с прикладной экономической наукой, в результате снижается убедительность нравственного и психологического анализа. Более того, критик уверен, что даже исследование деловых отношений между людьми в производственном романе – лишь видимость исследования. Если писатель берётся за экономическую тему, то он, в силу жанра (а литература ещё никогда не претендовала на столь явную социально-экономическую направленность), должен вскрыть противоречия отношений, *возникающие в ходе общественного труда*, тогда как на практике «человековедения» не получается. В итоге – и не художественное исследование жизни, и не документальный очерк. «Будет ли человек обращаться к художественной прозе, чтобы разобраться в тонкостях планирования и отчётности?» – задаётся вопросом литературовед¹.

Ещё в начале 1950-х годов полагалось, что все отрицательные факты – стяжательство, бюрократизм, косность, недисциплинированность, бесхозяйственность и проч. – анахронизм, пережитки буржуазного сознания, и борьба нового со старым – это не борьба классов-антагонистов, а искоренение наследства капитализма и должна проходить в форме критики и самокритики. Носителями недостатков являются те или иные лица, так как все недостатки – от отсталого сознания, следовательно, достаточно привлечь к ответственности виновных, либо перевоспитать их, и каждая отдельно взятая проблема уйдет. К началу 1960-х ситуация меняется. Появляются мнения, что все противоречия социалистического общества – от несоответствия задач коммунистического воспитания и экономических, материальных стимулов для трудящихся. Конфликт ищут уже в иной плоскости, не объясняя его пережитками сознания. Причины трудностей – в несовершенствах планирования, организации и оплаты труда, что поддается расчету и перестройке. Значит, для успешного коммунистического

¹ А. Панков. Вечное и злободневное. Современная проза: конфликты, темы, характеры. С. 99.

воспитания необходимы и вполне конкретные экономические условия, суть которых – в благосостоянии трудящегося.

В этом отношении очерк В. Овечкина «Районные будни», опубликованный в журнале «Новый мир» в 1952 году, подготовил почву для распространения подобных представлений. Центральная проблема очерка – отставание сельского хозяйства, его причины и способы преодоления. Жанр «очерков» находится на границе публицистики и художественной литературы, автор выстраивает композицию таким образом, чтобы достичь впечатления достоверности, документальности, при этом претендуя на художественное обобщение. Характеры и обстоятельства изображаются как типические, а повествование в целом тяготеет к определённым публицистическим выводам: главная причина отставания множества колхозов в том, что ими руководят недобросовестные председатели. Следовательно, для перестройки работы сельского хозяйства достаточно экономических мер, а именно кадровых перестановок. Leitмотивом в «Районных буднях» звучит тема умелого / неумелого руководителя, поиска руководителя нового типа. В тесной связке с вышеуказанной идёт в «очерках» тема колхозника как хозяина, полновластного участника в делах колхоза, а также колхозника, материально заинтересованного в этом участии, то есть речь вновь заходит об экономических факторах.

Изменение общественного сознания, формирование советской ментальности прошли путь от осознания отставания от быстрых темпов преобразования жизни (строительство нового государства осуществлялось людьми, воспитанными до революции) до забегания вперёд этого строительства.

Чтобы понять, в чём причина упадка производственного романа, нужно проследить его путь на протяжении 1950-х годов, в один из переломных периодов советской истории.

Одним из самых ярких «переходных» производственных романов можно считать роман Г. Николаевой «Битва в пути». С одной стороны, это роман канонический: очевидно присутствует конфликт старого и нового; система персонажей включает как положительного героя, так и весь диапазон персонажей, в разной степени отрицательности отстоящих от него; логика развития сюжета – в постепенном продвижении положительным героем своей новаторской идеи и в его моральной победе; поэтика романа остаётся в рамках «наглядности» (см. главу «Наглядная поэтика»); романтический пафос мечты не воспроизводится, а органично «встроен» в ткань романа. С другой стороны, это роман своего времени, когда насущной проблемой стал поиск причин противоречий в социалистическом государстве. Писательница ответила на этот запрос эпохи и предложила свои варианты разрешения типового конфликта, которые были найдены в области социального и экономического развития, при этом можно говорить о том, что именно в этом романе намечилось расслоение художественной цельности произведения: в связи с вмешательством экономического фактора была потеснена романтическая составляющая жанра, ранее имевшая, наряду с конфликтом, жанрообразующую роль.

Директор известного в стране тракторного завода Семён Петрович Вальган привлекает к себе на должность главного инженера человека из далекой провинции, Дмитрия Бахирева. Директор рассчитывает на то, что вместе они будут «тянуть» государственную программу, никаких инициатив от нового главного инженера он не ждёт. Однако Бахирев проявляет себя совершенно иначе. Он отказывается от роли «тягачка» («Я не толкач и не диспетчер. Это не моя функция» (193)¹) и начинает настойчиво проводить в жизнь план по коренной перестройке завода, так как, досконально изучив производство, приходит к выводу о том, что завод работает крайне

¹ Г. Николаева. Битва в пути. М.: Советский писатель, 1958. Здесь и далее страницы в скобках будут указываться по этому изданию.

неэффективно. Весь роман наполнен размышлениями героя (и автора) о противоречиях. «Автоматическая линия» и «кувалда», «великолепный сборочный цех» и «чудовищный чугунолитейный», «сверкающий директорский кабинет» и «сумрачная каморка рапорта», «многотонные тракторы» и «пара лёгоньких плугов», «первенство завода» и «отчаянная себестоимость», «зовущая речь Вальгана» и «затравленные, обезьяньи глаза конструктора», «непривычные противоречия» и «хитро-миролюбивое отношение к ним». Центральный вопрос: как всё это может совмещаться? Г. Николаева видит своей задачей разрешить каждое из противоречий, и в контексте данной главы важно более подробно остановиться на том, каким образом разрешается именно производственный конфликт. Оказывается, что источник всех производственных противоречий укоренён в хозяйственной сфере. «Над заводами тяготеет программа. За программу и экономические показатели директора отвечают и партбилетом и зарплатой. А за создание конструкций отвечают декларативно» (417) – так объясняет Бахиреву ситуацию на заводе главный конструктор Шатров. Сам главный инженер видит проблему в том, что технологический процесс, принятый на заводе, не отвечает современным потребностям производства, является безнадёжно устаревшим. Изношенный станочный парк; текучесть кадров; существенный разрыв в оснащении основных и вспомогательных цехов; полное самообеспечение завода – «от втулок до дизелей»; изъёмы планирования; порочная система оплаты труда, в основе которой не рост производства, не его общественная полезность, а различные мелкие побочные показатели; в связи с этим отсутствие заинтересованности рабочего в прогрессе – вот круг вопросов, которые стремится решить главный инженер. «Бахирев думал упорно. Фонды. Кадры. Станочный парк. Механизация основных и вспомогательных процессов» (80). Конечно, его цель не сугубо практическая. Перестроить завод, чтобы выйти на первое место в мире по производству совершенного трактора, – его основная производственная цель, но она сопряжена с его мечтой об идеальном общественном развитии. Более того,

мечты героев распространяются на весь мир: «На нашей планете девятьсот миллионов людей живут в социалистическом обществе и миллиард шестьсот – в капиталистическом. Счёт пока не в нашу пользу. Надо создать для девятисот миллионов такую жизнь, чтоб миллиард шестьсот захотели жить так же. Это трудно. Мы молодая страна, и мы вынуждены были почти непрерывно защищать свою молодость и своё будущее с оружием в руках. <...> И необходимо нам думать о металле, о тяжёлой индустрии прежде и больше, чем о молоке и масле. <...> За коммунизм не воюют атомными бомбами» (690). Говоря о романе Г. Николаевой, на моменте сопряжения производственной и общечеловеческой мечты стоит остановиться, так как, как уже отмечалось, здесь «надорвано» это двуединство, и впоследствии именно этот разрыв приведёт к обесмысливанию основного – жанрообразующего – конфликта. Для исполнения общечеловеческой мечты предложены скорые, готовые решения, лежащие в области самых будничных экономических задач. Думается, что именно этот взгляд на проблему задал тенденцию неумеренного увеличения технических подробностей в производственном романе: для того чтобы описать конкретные производственные действия по ускорению прогресса, нужно использовать терминологию и не избежать углубления в технологический процесс. Вероятно, и поэтому тоже постепенно «мельчает» мечта, превращаясь в обыкновенную техническую задачу. Пафос раннего производственного романа в «Битве в пути» ещё не утрачен, положительный герой вписывается в концепцию героя-созидателя и преобразователя мира, однако движение по направлению к распаду жанра, как нам видится, началось. Писательница видит отставание сознания (Вальган, например, с его погоней за планом и странным для Бахирева нежеланием каких-либо нововведений, не говоря уже о полной реорганизации производства) уже не в самом сознании (унаследованном от дореволюционного времени), как раньше, он привязывает поведение того или иного персонажа непосредственно к производству. Иными словами, устанавливает прямо пропорциональную

зависимость устремлённости рабочего в будущее от его материальной заинтересованности, на что в конечном итоге должно быть направлено производственное планирование. Показательны размышления Бахирева о том, как преодолеть «силы инерции» в человеческом сознании: «Инертные силы старого – достаточно ли мы учитываем их и берем ли в расчёт при решении конкретных народнохозяйственных задач? Но как взять в расчёт и обезвредить силы людской инерции? Поставить Вальганов и Бликиных под повседневный контроль коллектива? Сманеврировать рублем так, чтобы их личная выгода встала в прямую зависимость от самого главного для народа – от роста производительности труда?» (524) Несоразмерность подобных мотивировок и конечных целей, как нам представляется, очевидна, кроме того, писатели, нашедшие, как им виделось, спасительные решения, торопились дать ответы на назревшие вопросы, что вылилось в преобладании публицистического выражения над художественным. Отсюда искусственные развязки конфликтов: автор вторгается в произведение и расставляет персонажей в соответствии с заранее продуманным сценарием, вкладывает в их речи и внутренние монологи ответы на вопросы, над которыми они размышляли на протяжении всего повествования. Интересна противоречивая фигура директора завода. Вальган – знаменитый директор, орденосец, имя которого в годы войны гремело на Урале (там он руководил работой эвакуированного завода). Это человек очень энергичный, волевой, суровый, часто резкий, он блестящий организатор, хорошо понимает несовершенства завода. При этом он обладает и рядом не слишком привлекательных качеств: любой ценой стремится выполнить план, не принимает инициатив, склонен к самолюбованию. Роль образа директора завода в романе искусственна: он является носителем, выразителем недостатков на производстве, стоит убрать его, и всё изменится, в чём можно убедиться на следующем примере. В самый нужный для Бахирева момент Вальган оказывается в больнице с приступом аппендицита, и этот срок главный инженер максимально использует в своих целях – начинает переделку завода. В финале романа

Вальган снят с должности директора и отправлен рядовым инженером в далёкий маленький городишко. Также снят секретарь обкома Бликин, единомышленник и покровитель Вальгана. Директором завода становится Дмитрий Бахирев. Как и в «Районных буднях», в романе «Битва в пути» замена руководителя разрешает основной конфликт.

Фигуру руководителя (директора завода, начальника строительства и проч.) можно рассматривать как индикатор перемен. В канонической системе персонажей производственного романа начальник производства или строительства обладает качествами исключительно положительными, он является, помимо парторга, проводником линии Партии, образцом непоколебимой веры в неё, а также примером выдержки, принципиальности. Образ Вальгана – это уже не то, что образ, например, Батманова из романа «Далеко от Москвы». Оба руководителя сами себя характеризуют на страницах романов. Показательно их отношение к своей работе. Батманов: «А вот руководители или командиры – они просто обязаны подчас в одиночку справляться со своими слабостями или горем. Руководитель – это, ко всему прочему, человек твёрдой воли, он должен быть сильнее тех, кем руководит. И если у него есть раны или душевные слабости какие-нибудь – лучше ему перетерпеть, не обнаруживать их» (253). Вальган: «Устал я один <...> Пора тебе подключаться вплотную. Заедает же!.. Помогай!» (194) Директор завода Кроханов в романе В. Попова «Тихая заводь» (1976—77) представляет собой уже совершенно отрицательного персонажа. Директор печётся о своём престиже, даже в суровое военное время больше думает о своих обидах или уязвлённом самолюбии, чем о производственных трудностях. Во время одной из разливок металла он наблюдает, как мучается инженер Балатьев, начальник мартеновского цеха, вынужденный прекратить разливку по техническим причинам. Кроханова не волнуют сбои в работе цеха, он злорадствует, он доволен тем, что виноват его нелюбимый инженер. А нелюбимым энтузиаст Балатьев оказался потому, что сам директор

безынициативен и «не терпит, когда сметку и инициативу проявляют другие» (121)¹. По отношению к женщине Кроханов ведёт себя как типичный отрицательный герой. Лариса, бывшая жена Балатьева, «часто ловила на себе его похотливый взгляд» (203). Директор неграмотно разговаривает, причём со всеми свысока, много без повода кричит, он откровенный карьерист. Первый секретарь райкома партии Баских так отзывался о нём: «Посредственность, обыватель, а хитёр бестия – спасу нет. Так умеет подладиться, всё перекрутить, изобразить себя гонимым мелкими людишками... при этом физиономия, жесты – сплошная искренность. И обезоруживающая улыбка...» (32). Баских мечтает «выпереть Кроханова с завода» (236), он уверен, что это гарантирует восстановление веры рабочих в справедливость. Однако наркомат терпит такого директора, так как «открытых скандалов нет, хищений нет, пусть себе работает человек» (237). Закономерен вывод: корень всех производственных неудач в дурном руководителе.

Думается, образ «плохого» директора становится необходим поздней производственной прозе для того, чтобы нести груз ответственности за всё отрицательное, за все противоречия, писатель пользуется им: отстраняет его от участия в жизнедеятельности коллектива, когда приходит момент определить развязку, таким образом и решается проблема противоречий. Нужно сказать, что это не было внутрилитературной выдумкой, нововведением в жанр, перемещение конфликта из координат «человек – макросреда» в гораздо более узкое пространство внутри самого производства – «хорошие кадры – плохие кадры» / «технологически верно организованное производство – технологически несовершенное производство», пришло из самой жизни. Этот процесс естественно привёл к тому, что *мечта преобразовать мироустройство через воспитание*

¹ В. Попов. Тихая заводь. М.: Советский писатель, 1984. Здесь и далее страницы в скобках будут указываться по этому изданию.

свободного и счастливого человека превратилась в насущную проблему усовершенствовать производство для удобства и достатка самого производственника. Разумеется, вторая цель не может отвечать высокому пафосу, характерному для раннего и сталинского производственного романа, поэтому в позднем производственном романе мы имеем дело с инерцией романтизма.

Новые формы организации труда как спасение от всех противоречий, в том числе психологических, социальных, духовных, не просто изложены кем-то из персонажей или автором («Битва в пути»), они вкладываются во внутренние монологи или речи героев, таким образом приобретая статус онтологических величин. Однако здесь уже заметно несоответствие предмета размышлений и формы его подачи. Бахирев разговаривает с людьми, ставшими ему близкими за время его деятельности на заводе, говорит от души, искренно, без претензии на назидательность, однако речь его выглядит как выдержка из доклада: «Я же говорил вам, производительные силы страны находятся накануне колоссального взлета! Им тесно, они бьются в старых формах организации, и мы с вами вот бьёмся вместе с ними!» (497) Можно понаблюдать за сочетанием в пределах одного высказывания страстности и сухого официально-делового слова: «Да, да!! Чем больше размах производства, тем больше значения приобретает Госплан! И тем сложнее становится планирование. Самые пронзительные умы, самые непримиримые души нашего столетия в Госплан!» (491); «Надо обобщённый опыт народа довести до технологического закона» (491); «Трудно, конечно, разработать действие общего закона применительно к миллионам частных. В хороших колхозах активно ищут новых форм оплаты. Каждый ищет по-своему, а, по существу, цель одна – строить систему оплаты труда в соответствии с производительностью, с его общественной полезностью. Полнее воплотить основной закон социализма!» (491) ещё Видно, как исключительно производственным вопросам автор пытается придать вес философских.

Думается, в использовании формы лозунга заключается попытка сохранить мечту.

Мы уже говорили о такой незначительной детали любого издания, как аннотация. В нашем случае она является показательной не менее, чем сам роман. В аннотациях к раннему и сталинскому роману мы чаще всего увидим такие слова, как «романтический труд», «поэзия труда», «нужно Родине», «мужество», «героизм», «подвиг», «победа», «борьба». Аннотация же к позднему роману, например, к роману «Макушка лета», сообщает о том, что герои решают «сложные проблемы развития современного производства», утверждают «новые, передовые тенденции индустриального строительства» и предупреждает о том, какие автор ставит перед собой цели: «Каких именно людей требует сегодня на руководящие посты наша промышленность? Серьёзный разговор на эту тему ведёт писатель в своей книге»¹. Характерный отрывок из аннотации к роману В. Кукушкина «Хозяин»: «В центре произведения – образ молодого директора завода, который ищет свой стиль руководства»². Разница в содержании аннотаций не нуждается в комментарии.

В основе всех проанализированных романов лежит конфликт нового и старого: есть новаторское предложение и персонаж, противодействующий новатору. Важно, что олицетворяет старое именно конкретный герой, а не обстоятельства. Психология отдельно взятых консерваторов мешает делу прогресса. Откуда берётся в условиях социалистического общества эта психология – над этим вопросом размышляют персонажи романов. Ю. Кузьменко предложил классификацию причин «консервативных наклонностей», этой «болезни духа». Во-первых, консерватизм может начать проявляться с возрастом, от усталости, утраты боевых качеств характера. Во-вторых, способствуют настроениям успокоенности и нежеланию что-либо

¹ Н. Воронов. Макушка лета. М.: Профиздат, 1976.

² В. Кукушкин. Хозяин. Л.: Советский писатель, 1971.

менять производственные успехи. В-третьих, имеет значение инерция привычки. В-четвертых, есть люди, сознание которых отстает от условий жизни, которые возможность принимают за действительность. И наконец, недостатки в воспитательной работе, «цепная реакция самоуспокоенности». Единственной приближенной к реальности причиной консерватизма Кузьменко считает боязнь героя утратить своё благополучие, а также боязнь ответственности. Есть консерваторы, косная сущность которых не укладывается ни в одну из перечисленных схем, то есть не определяется психологией, – это консерваторы *по натуре*, что называется, от природы. Методы борьбы с консерваторами прямо проистекают из причин, их испортивших. Психология поддается переделке, допускает воздействие на себя, поэтому первый тип консерватизма победить можно, и он побеждается. Второй тип консерватизма нужно просто удалить: отстранить консерватора от руководящей работы. Таким образом, положительный герой, новатор, не встретит на своём пути экономических препятствий, сопротивление оказывает мышление отрицательных героев, которое в итоге оказывается бессильным перед уверенным натиском новатора.

Обратный отсчёт существования производственного романа пошёл тогда, когда он оказался между жерновами своих собственных усилий *сконструировать* конфликт, который в итоге стал облегчённым и неубедительным, и настойчивого водительства критики. Не приветствуя схематизма конфликта и героев, она предлагала выходы из тупиков: звучали конкретные рецепты того, как *должен* строиться сюжет, как *должен* себя вести герой, как *следует* разрешить конфликт.

В 1954 году в журнале «Новый мир» были опубликованы знаменитые статьи Ф. Абрамова, М. Щеглова и В. Померанцева, которые задали тон последующей критике. Проблема соотношения литературы и жизни, находящаяся в центре этих статей, определила дальнейший ход критической мысли. Осенью 1954 года развернулась дискуссия о положительном герое,

спровоцированная письмом школьной учительницы в «Комсомольскую правду». Пафосом дискуссии стало резкое осуждение идеализации действительности и утверждение правды жизни как главной цели творчества. Идея идеального героя впервые подвергалась сомнению. В декабре 1954 года открылся Второй Всесоюзный съезд советских писателей, на котором обсуждались те же проблемы «лакировки», «теории бесконфликтности», «правды жизни». Однако начало конца производственного романа обеспечили не столько внутрилитературные события, сколько XX съезд КПСС, задавший направление общественной мысли. В литературоведении и критике наметилось отступление от старых методологических позиций, сформулированных в книге А. Тарасенкова «Идеи и образы советской литературы» (1949). Новую методологическую основу предложил В. Щербина. В 1957 году в ИМЛИ открылась дискуссия о социалистическом реализме, основной целью которой была борьба с нормативностью. Была поставлена задача расширить понимание метода, и его новые интерпретации нашли отражение в статьях Тагера («Вопросы литературы», 1957) и Ерёмина («Литературная газета», 1958).

В критических работах, изданных после всех указанных событий, прослеживается несколько теоретических линий. Во-первых, что закономерно, остро встаёт вопрос о положительном герое. Во-вторых, обсуждается проблема отражения действительности в литературе и в связи с этим подробно анализируются особенности и недостатки построения конфликта в современной литературе, причём широко привлекается национальная. В-третьих, обнаруживается тенденция объяснить упадок социалистической литературы и вернуть её на путь довоенной и досъездовской (XX съезд КПСС и Второй съезд советских писателей) устойчивости.

Постепенно критика приходит к полному неприятию производственного жанра. Уже в середине 1950-х годов термин

«производственный роман» начинает наращивать отрицательный смысл. Одной из причин, по которой деградирует производственный роман, называли излишек производства. Именно это его качество вызывало отторжение и способствовало восприятию производственного романа как отмирающего жанра. Задачу адекватного изображения человека в производственном романе предлагалось решить вовлечением в роман бытовой и личной жизни героя. На пленуме Совета по критике и литературоведению Союза писателей СССР «О состоянии современной советской прозы», подводившем итоги развития прозы между VI и VII съездами советских писателей, были осуждены попытки критики говорить порознь о военной, рабочей, деревенской и нравственной темах. Нравственная проблематика, на взгляд многих докладчиков (В. Литвинов, Л. Новиченко), охватывает все тематические направления. Г. Бровман, в частности, высказал мнение о том, что производственная проза наконец начала преодолевать узкий техницизм и всё глубже проникает в человеческую суть производственных конфликтов, люди труда оцениваются в нравственном эквиваленте.

В критике рассматриваемого периода наблюдается некоторая непоследовательность, которая свидетельствует об утрате идеологической целостности мышления. С одной стороны, критика продолжает настаивать на том, что социалистическая литература остаётся верной прежним идеалам, с другой стороны, она усматривает в литературе множество недостатков, несоответствий канону и начинает вырабатывать стратегию по разрешению проблем, то есть стремиться обратить внимание литературы на новые методологические разработки. Критика опирается на результаты многочисленных дискуссий и выводы Второго съезда писателей, упуская из поля зрения тот факт, что упадок литературы находится в зависимости не только от внутрилитературных факторов. Промышленная жизнь страны не замирала на протяжении всех семи десятилетий советской власти. За годы

восьмой пятилетки (1966—1970) было построено около 2000 крупных промышленных предприятий, в том числе Волжский автозавод. Конец 1960-х — 1970-е ознаменованы ускоренным развитием нефтяной, угольной и газовой промышленности: были построены Западно-Сибирский ТПК (Тюмень), Павлодарско-Экибастузский ТПК, Канско-Ачинский топливно-энергетический комплекс (КАТЭК). Сибирь и Дальний Восток осваивались в промышленном отношении более чем широкомасштабно. На базе Саяно-Шушенской ГЭС сооружён Саянский ТПК по обработке цветных металлов, на базе Усть-Илимской ГЭС – Братско-Усть-Илимский лесопромышленный комплекс. В число великих строек входит автозавод имени Ленинского Комсомола, Нурекская ГЭС, нефтяное Приобье, Печорский и Южно-Якутский ТПК. В 1970-х — начале 1980-х построены каналы и системы орошения: Большой Ставропольский, Северо-Крымский, Каракумский. Нельзя обойти вниманием и БАМ. Современные историки утверждают: «Индустриальный характер господствующего производственного уклада СССР в начале 1980-х гг. сомнений не вызывает. Продукция промышленности составила в 1980 г. 679 миллиардов рублей, а сельского хозяйства – 187,8 миллиардов. При этом и сельское хозяйство страны в значительной части было индустриализовано»¹. Материала для производственного романа более чем достаточно, однако именно в этот период жанр затухает. Главным фактором, несомненно, является идеологическая подмена. Имя Сталина, освящавшее эпос социалистического строительства, вычеркнуто, взамен же предложен лишь лозунг «догнать и перегнать», который никак не мог соответствовать мечте и вере в то, что наш путь – лучший и мы – первые. М.Н. Пархоменко в монографии о романе 1970-х годов² приводит интересные наблюдения. Журнал «Новый мир», рассказывает литературовед, с первых дней возникновения строительства КамАЗа пристально следил за его развёртыванием. В 1975 году, когда начали

¹ А.В. Шубин. От «застоя» к реформам. СССР в 1917 – 1985 гг. М.: РОССПЭН, 2001. С. 102.

² М.Н. Пархоменко. Роман семидесятых. М.: Художественная литература, 1987.

выпускать первые грузовики, в журнале появилась рубрика «Набережные Челны». Несколько лет подряд (1976—1980) публикуются статьи и очерки, полные энтузиазма и восхищения трудовым подвигом созидания: очерк В. Абызова «Жить здесь нам» (1978, №1), очерк В. Дробышева «Заинские эскизы» (1978, №2), Е. Лопатиной «Если оглянуться на сделанное» (1978, №12) и другие. В публицистических работах многих авторов нередко появляются реальные персонажи, ситуации, коллизии, которые могли бы лечь в основу художественных конфликтов, однако М.Н. Пархоменко вынужден признать, что этого не произошло: «С сожалением приходится констатировать, что и сегодня, после того как эпопея великой стройки в основном завершилась, в больших жанрах эпической прозы она не нашла широкоохватного воплощения»; «И это и многое другое достойно приложения писательских сил, замыслов и поэм и романов, которых, увы, нет»¹. Заметим, что в качестве предмета изображения литературовед предлагает «деловой творческий стиль работы, организации и управления производством»², и здесь уже видится веяние времени: на первый план выдвигаются деловые вопросы.

Думается, что основной причиной упадка жанра является вовсе не излишек производства. Хотя действительно романы периода после XX съезда значительно прибавили «в весе» относительно технической стороны предмета изображения. Производственный роман изначально, в силу жанровой специфики, включал подробности, понятные только специалисту (часто читателю не обойтись без помощи энциклопедии), но впоследствии количество технических терминов превысило жанровую необходимость, в результате чего производственный процесс перестал выполнять свою функциональную нагрузку – быть индикатором человеческих качеств, полем, на котором развивается основополагающий конфликт. Поздний роман о

¹ М.Н. Пархоменко. Роман семидесятых. С. 77.

² Там же.

производстве часто даже можно опознать по огромному количеству технических подробностей, подробностей утомительных и для конфликта несущественных. Такова «Тихая заводь» В. Попова (1976—77). Роман перегружен производственными картинами, играющими, скорее, декоративную роль. Производство становится необходимым антуражем, фоном, на котором действуют персонажи. Система персонажей названного романа воспроизводит каноническую. Главный герой – молодой инженер Николай Балатьев – приезжает в далёкий зауральский посёлок Чермыз начальником мартеновского цеха на старый металлургический завод. Причина добровольной «ссылки» («Мы здесь что медведи в берлоге» - так характеризует этот глухой угол один из местных рабочих) – разошелся с женой и ищет смены обстановки. В Главуралмете очень обрадовались безразличию Балатьева и отправили его туда, куда никто по собственному желанию ехать не захочет. Завязка производственного конфликта напоминает случившееся с героем романа Г. Николаевой «Битва в пути». Подобно Бахиреву, Балатьев недоволен своей должностью и состоянием завода. В первый же день он просит директора завода отпустить его, так же, как поступил и Бахирев. Баских, первый секретарь райкома партии, ставит перед Балатьевым задачу: «Ты не печам, ты людям нужен в этом нашем мире, именуемом Чермызом <...> Во-первых, растревожь совесть тех, кому всё равно что и как делать. Во-вторых, надо оздоровить общую атмосферу в цехе. Люди должны вздохнуть свободнее, плечи расправить, уверенность в себе обрести» (31). Энтузиазма предложение Баских у Николая не вызвало, ещё долгое время он будет считать, что от этого древнего завода государству польза пустяковая, а убытки значительные. Работе на заводе, кроме того, мешает директор Кроханов, грубый, даже хамоватый, малообразованный карьерист. В штыки он воспринимает любую идею Балатьева, постоянно оскорбляет героя, не стесняясь использовать бранную лексику. Благие дела инженера директор всегда выворачивает наизнанку, выставляет его в невыгодном свете и сам же наказывает. «Каждая встреча с директором

оборачивалась для Балатьева неприятностью. Кроханов не мог обуздать свою неприязнь к начальнику мартена» (117).

Недовольные Бахиревым, старые рабочие пророчили одиннадцатому инженеру (Бахиреву) скорое увольнение («придет и двенадцатый»), похожее происходит и с Балатьевым. Весовщик Петров заявляет ему, что он на его «веку тринадцатый, между прочим» (28), и что сбежит он или не сбежит с производства, это он потом «в свой поминальничек» занесет (весовщик ведёт записную книжку, куда вносит все, что касается завода).

Николай (опять ср. Бахирев) рассуждает в общегосударственных масштабах, ему претит мысль о том, что он будет трудиться зря: «Я вообще не понимаю, для чего существует этот завод <...> Для государства сплошные убытки» (33). «И как можно на двадцать четвертом году советской власти заставлять людей работать в таких условиях! Это по меньшей мере негуманно» (33), – эти слова тоже принадлежат молодому инженеру и сближают его с Бахиревым, который принимал живое участие в каждом рабочем, вплоть до того, что занимался их жильём.

Осознанное отношение к делу со временем приходит к Балатьеву, так же, как и к Бахиреву. Происходит это в том числе и под влиянием исторических обстоятельств: началась Великая отечественная война. Перед заводом встают совершенно иные, чем в мирное время, задачи, и Балатьев активно включается в дело. И днём и ночью он думает о том, как обеспечить эффективную работу завода. В этом своём желании сделать всё возможное для фронта в тылу Балатьев напоминает главного героя романа В. Ажаева «Далеко от Москвы» Алексея Ковшова. Присланный в качестве инженера на строительство трубопровода на Дальний Восток, Ковшов рвет и мечет, так как считает, что не имеет права что-то строить, когда может принести пользу Родине на фронтах войны. Значимость данного строительства достаточно быстро приходит к Алексею, и мы уже видим сознательного, борющегося персонажа. Названия романов перекликаются по смыслу: тихая заводь

(тыл) – далеко от Москвы (тыл). В обоих случаях названия логически приобретают приращённое значение: далеко, но везде – *битва*.

Таким образом, конфликт полностью соответствует канону. Именно «соответствует», но не является его гармоничной составляющей. Взять хотя бы тот факт, как изъясняется главный герой. В его речах почти никогда нет страсти и лозунговой выразительности, свойственной речам Чумалова, Короткова, Бахирева, Ковшова, героев романа В. Кетлинской «Мужество». Доводы в пользу своих решений Николай формулирует спокойно, рассудительно, не прибегая к гневной риторике: «... дополнительные хлопоты? Ничего не поделаешь, Андриан Прокофьевич, придётся пошевелиться. И лучше по собственной инициативе. Иначе заставят, тот же Селиванов, – выхода другого ведь нет. А для ремонта путей так или иначе мне нужны люди» (129). На утверждение своего собеседника о том, что он, Балатьев, переоценивает «здешнего рабочего», герой отвечает так: «Это вы недооцениваете их <...> Приняли они мазут, приняли более форсированный режим, примут и выпуск по-новому» (139). Характерен ещё один разговор. Один из рабочих, Аким Иванович Чечулин, спрашивает у молодого инженера относительно исхода войны: «Как вы думаете, куда всё повернется?» Ответ Алексея Ковшова из сталинского романа «Далеко от Москвы» был бы однозначен и эмоционален. Герои этого романа уверены в победе, это даже не вера, а знание, потому что так сказал Сталин, потому что «наше дело» – дело тех, кто любит социалистическую Родину, «правое». Как слово пастыря с амвона, слушают герои романа В. Ажаева радио, передающее обращение Сталина к народу. Ничего этого в «Тихой заводи» нет, и ответ Балатьева таков: «Не знаю. Тут хоть бы сам факт осмыслить, а что касается прогнозов...» (182) Стоит обратить внимание на лексику, употребляемую персонажем: это либо нейтральные слова (в противовес книжным и разговорным – а именно эта лексика, как известно, обладает экспрессивной окрашенностью, – используемым персонажами производственного романа

первых лет), либо слова узкого, профессионального употребления, либо слова канцелярские, то есть слова, заведомо лишённые эмоциональной выразительности. «Дополнительные хлопоты», «лучше по собственной инициативе», «форсированный режим», «факт осмыслить», «прогнозов», «негуманно». В этом же ключе можно рассматривать слова автора: «Балатьеву претило делать прогнозы и слушать их. Когда глубоко штатский человек пускается в рассуждения о стратегии войны, высказывает предположения и выносит приговоры, он уподобляется врачу, который с видом знатока ставит диагноз и даёт советы больному» (218—219). Речь не идёт о вере, речь идёт о прогнозах, предположениях, причём даже сам акт предположения интерпретируется как нежелательный, если не основан на знаниях и фактах.

Любовный конфликт в романе «Тихая заводь» не может претендовать на ту функциональную нагрузку, которую он нес в предыдущие годы. Отношения Балатьева с бывшей женой Ларисой и нынешней невестой Светланой никак не отражаются на его личности и не влияют на конфликт производственный. Это лишь знак того, что главный герой – живой человек, и в его жизни по естественным причинам есть женщина. Отношения Глеба Чумалова и Даши, его жены (роман Ф. Гладкова «Цемент»), наполнены не только личными противоречиями, между ними несоответствия гораздо более высокого уровня. Их отношения иллюстрируют перемены в общественном сознании тех лет. Нет больше просто мужчины и просто женщины, исторические катаклизмы сместили все представления об их взаимодействии. Герои на протяжении всего романа заново ищут, узнают друг друга, приспосабливаются к новым обстоятельствам, изучают перемены, произошедшие в личности, сверяют нового человека с новым историческим временем, борются за нового человека, возделывают его друг в друге. Конфликт личный, как уже говорилось выше, неразрывно сплётён с конфликтом производственным: труд воспитывает нового человека. Иначе

обстоит дело с конфликтом «домашним» в производственном романе каноническом. Тогда как в раннем производственном романе мы встречаемся с героем *развивающимся*, в романе 1940—50-х годов перед нами герой уже *сформировавшийся*, хотя и не лишённый внутренних противоречий. Из ранее упоминавшихся таковы Бахирев, Ковшов. Семейный конфликт в данном случае несёт несколько иной смысл, чем в ранней производственной прозе, но при этом не становится чём-то только разнообразящим производственный конфликт. Разлад в отношениях Бахирева с женой Катей говорит о том, что он, *сформировавшийся* герой, не может найти общего языка с ней, героиней *застывшей*, не прошедшей в своё время *эволюции*. Катя не работает, совместно с домработницей занимается домом и тремя детьми, не участвует в жизни завода, ей чужды интересы и увлечённость мужа. Бахирев призывает Катю выйти на новую орбиту, устроиться на какие-нибудь курсы, начать работать, по сути, совершить то, что будет способствовать её развитию, пройти тот путь, который в своё время прошла Даша Чумалова. Получается, что личный конфликт призван дополнить общественный и производственный: только в общественном, государственно значимом труде может происходить развитие личности. Неотъединённость человека от коллектива, исторического времени обеспечивает богатство его духовному миру, устраняет непонимание в отношениях между мужчиной и женщиной, приводит в конечном итоге к всеобщему счастью.

В позднем производственном романе этого мы уже не найдём, любовные отношения героев принимают на себя роль занимательности. Это выражается, в частности, в том, что из производственного романа уходят некоторые табу, появляется эротизм. В романе «Тихая заводь» есть героиня по прозвищу Заворушка – «озорная молодница с миловидным лицом и блудливыми глазами» (65), которая откровенно пристаёт к главному герою, склоняя его к сожителству. Автор нередко привлекает внимание читателя к таким подробностям: «Николай невольно перевел взгляд с пышущей

здоровьем физиономии на вырез кофточки, не застёгнутой на груди» (65); «Прошёл мимо дома Давыдычевых и поймал себя на мысли, что с превеликой радостью оказался под одним со Светланой одеялом» (71); «Подчёркнутым движением Заворушка поправила бретельку лифчика, демонстрируя содержимое своей пазухи» (143). Приводятся размышления Светланы о том, как она заманит Николая поплавать в пруду, чтобы он увидел, как она сложена, и – в связи с этим – о преимуществах открытого купальника.

Гораздо более существенный изъян позднего производственного романа в том, что он пытался *воспроизвести* пафос литературы 1930—50-х, а не соответствовать её духу. Получалось, что производственный роман начинал «обслуживать» массы, воздействовать на них, но не «служить». Крайне важную разницу этих понятий отмечает В. Акимов, приведя в пример Демьяна Бедного, «на десятилетия пережившего зенит своей необходимости народу»¹. Критик приводит отзыв Ленина о творчестве поэта: «Грубоват. идёт за читателем, а надо быть немножко впереди»². «Обслуживая», литература не выполняет своего предназначения. Метко, по мнению того же критика, выразился Маяковский, назвав поэта – «народа водитель и одновременно – народный слуга». В. Акимов утверждает пагубность иллюстративности, которая освобождает от самостоятельного мышления, ограничивает читателя узким кругом готовых истин и выводов. Луначарский в начале 1930-х годов в одном из своих докладов, рассказывает В. Акимов, цитировал Ленина, который был против того, чтобы к лозунгам ЦК подбирать беллетристическую иллюстрацию. Писатель не должен ехать «в обозе Красной Армии» и только после боя фиксировать случившееся, не должен выступать в роли журналиста. Писатель должен видеть то, чего ещё

¹ ¹ В. Акимов. Живые начала социалистического реализма // Пути к художественной правде. Статьи о современной советской прозе. Л.: Советский писатель, 1968. С. 62.

² Там же.

не видит Армия. Он суммирует опыт пролетариата и «оплодотворяет» революционную мысль.

Производственный роман 1950-х годов потерял то, что раньше давало ему жизнь: уверенность. И в этом проявляется зависимость этой литературы от общественного сознания, вернее, способность и готовность выражать его. 1950-е годы — это время, когда представления о движущих силах социалистического общества и, следовательно, о человеческом характере перестали отвечать истинному положению дел, и производственный роман является, по сути, свидетельством об этом. Ранние производственные романы представляли конфликты, имеющие реальные основания: труд как поле боя. Мотивировка характера бралась прямо из действительности: природа отрицательного героя носила классовый отпечаток. В 1930—50-х годах подобные причинно-следственные связи виделись ложными, значит, нужно искать источник отрицательного в другом. Ситуация, в которой оказался производственный роман в 1930—50-х годах, поставила новые вопросы, на которые он так и не успел ответить.

Обратимся к роману Н.П. Воронова «Макушка лета» (1976). Роман состоит из двух частей: первая представляет собой выдержки из дневника одного из главных героев, Антона Готовцева, которые, как поясняет подзаголовок, сделала Инна Савина, подруга его детства и его первая любовь; вторая написана от имени самой Инны. Первую можно рассматривать как исповедь, вторую часть исповедью объявляет сама рассказчица. Антон Готовцев повествует о том, как прошла юность его и его друзей — Инны и Марата Касьянова, действие происходит во время войны. Инна Савина пишет в 1970-е годы, она уже известный корреспондент, востребованный публицист. Первая часть — это предыстория трёх главных героев, в ней Инна предлагает искать причины тех или иных поступков, мыслей, своих и Антона и Марата. Композиция второй части заслуживает особого внимания, она близка логике построения романа Лермонтова «Герой

нашего времени». Помимо рассказа от первого лица (Инны Савиной), есть 3 сценарных включения, два авторских дополнения и множество коротких вставных сценок. Писателем жанр произведения определён как «опыт публицистического романа» (что, как известно, типично для прозы начиная с середины 1950-х годов), в связи с чем и используется такая дробная композиция со сменой рассказчика. Сама Инна объясняет это тем, что, дабы предстать перед читателем в наиболее объективном свете, нужно дать слово другим участникам событий. Автор вступает потому, что Инна, по его словам, по скромности или забывчивости упустила некоторые подробности. Таким образом, голоса всех повествователей оказываются равноправными, картина происходящего претендует на отражение реальности. Роман вышел в серии «Библиотека рабочего романа», однако неясно, что же писателя интересовало в первую очередь – производственные проблемы или история человеческой души. Антон Готовцев, от лица которого ведётся рассказ в первой части, работает на электроподстанции, обеспечивающей питание доменным печам. Несмотря на то, что текст изобилует производственными коллизиями и техническими терминами, в которых неспециалисту ничего не понять (турбогенератор, частотомер, взрывной коридор, автотрансформатор, диски турбинного ротора, сопловые диафрагмы, ртутный выпрямитель, синхроноскоп, литниковая система), внимание Антона приковано скорее к личным переживаниям в связи с его непростыми отношениями с одноклассницей Инной Савиной. Инна долгое время провела в блокадном Ленинграде, она нервная, неуравновешенная девушка. Любовь персонажей развивается странно. Инна, первой сделавшая шаг к сближению, держит Антона в напряжении: ласковость сменяется яростью, раздражается она по причинам, которые лежат далеко в прошлом, мстит ему за что-то, чего он до конца не может понять. Герой силится обнаружить причины её неровного поведения, её необычного характера. Попутно он размышляет о многом, что в конечном счёте перекрывает производственную проблематику. Основное действие разворачивается в большей по объёму второй части. Инна как

«справедливая эссеистка» по поручению редакции едет в город Жёлтые Кувшинки разобраться в ситуации на заводе «Двигатель», откуда поступила «страшная “телега”», в которой некоторые работники завода жалуются, что директор, «монстр и потогонщик», творит на производстве произвол. На первый взгляд это действительно производственный роман. Однако герои заняты непрекращающейся рефлексией. Они ищут предпосылки собственных мыслей и действий, рассуждают о подсознании, анализируют человека как существо онтологическое. Производственный сюжет как будто становится сценой, на которой должен раскрыть свой характер человек. Конфликт восходит к роману, который обозначил рубеж двух периодов в развитии производственного романа – «Битве в пути». Как мы уже говорили, в этом романе наметилась тенденция производственный конфликт ограничивать проблемой кадров – плохой руководитель/хороший руководитель. Роман «Макушка лета» ставит именно этот вопрос – каким должен быть настоящий руководитель производства. Также в романе ставится вопрос социальный – атмосфера в рабочем коллективе. В отличие от производственного романа раннего и сталинского, эти два конфликта – производственный и социальный рассматриваются не как философское единство (ещё раз повторим, что основной конфликт канонического производственного романа – новый человек строит новое государство и в конечном счёте приближает золотой век – един, он включает в себя переделку человека, индустриальное строительство, мечту и одну единственную цель – счастье человека в счастливом мире), а как две равноправные и влияющие друг на друга проблемы, решить которые необходимо из экономических и бытовых соображений. В связи с вышесказанным отметим, что в романе нет героев строго положительных и строго отрицательных, недаром автор включает в размышления персонажей мотив подсознания. Однако дань канону, как видится, есть, так как, если разобрать линию поведения плохих руководителей, обнаруживается, что, кроме отсутствия таланта управлять, у них нет и желания управлять на благо производства, к тому же как люди они

зарекомендовали себя не с лучшей стороны. Один из персонажей (приятных в человеческом смысле, о «положительности» речь не идёт, как было показано выше) высказывает вот такое мнение: «... Я говорил о труде: изумительно воспитывает. Но труд не универсальное мерило поведения человека. Экономические мерилы не застыт для меня мерил этических» (175)¹. Думается, что эти слова могут претендовать на авторскую позицию, хотя героя-резонёра система персонажей позднего производственного романа и не предусматривает. Подобная интерпретация труда невозможна для раннего и сталинского производственного романов. Именно труд в них – начало всех начал и *этическое*, а не *экономическое* мерило.

В целом роман «Макушка лета» интересен, герои не лишены психологической живости, язык произведения ярк (см. главу «Язык производственного романа»), но его трудно отнести к производственной прозе, как это заявлено в аннотации и что должно было бы следовать из названия серии, в которой этот роман издан.

Проанализировав ещё один поздний производственный роман, «Своя вина» Е. Воеводина (1976—1979), мы можем убедиться, что со страниц производственной прозы окончательно ушёл жизнеутверждающий пафос победы, нет ощущения радости жизни, веры в безграничные возможности человека. *Романтику труда* сменило *рутинное хозяйствование*. Так, неровную работу литейного цеха его начальник, главный герой Сергей Ильин, связывает с устаревшей структурой в цехе, когда у начальника три заместителя и в итоге никто ни за что не отвечает. Ильин предлагает отменить должности некоторых замов. Также решить проблемы в работе цеха можно, введя хозрасчёт на каждом участке, сменив состав мастеров, убрав подчинённость мастера стержневого участка непосредственно начальнику цеха. Эти меры сам Ильин называет организационными,

¹ Н. Воронов. Макушка лета. М.: Профиздат, 1976. Здесь и далее страницы в скобках будут указываться по этому изданию.

следовательно, отлаженная работа цеха зависит от экономических факторов, и совсем не требуется вмешательство трудового энтузиазма, отсутствие которого мы и увидим в дальнейшем ходе действия. Например, в заводской многотиражке так были сформулированы причины успеха литейного цеха: «Почему так ровно и чётко завершил план года литейный цех? Там твёрдо придерживались главного отчётного показателя – суточной продукции» (360)¹. Прежний директор завода как-то раз произнёс следующие слова: «... сейчас нечего заниматься революциями, а надо просто хорошо работать, осваивать новое оборудование и так далее» (11). Хотя эти слова принадлежат директору, не оправдавшему возложенной на него ответственности, то есть герою слабому, тем не менее, так рассуждают многие персонажи романа, причём, как мы убедились, и самый главный – положительный – Сергей Ильин. Ему неприятно присутствие на заводе съёмочной группы, на просьбу оператора «побросать» в печь добавки он мысленно иронизирует (что передаётся автором в виде несобственно-прямой речи): «Конечно, куда как красиво, когда подручный широким взмахом бросает в печь добавки – точь-в-точь как при дедах! Это в наш-то космический век!» (66) Труд «дедов» воспринимается иронически, как несовременный, Ильин ничего не говорит и не думает об энтузиазме старого рабочего, о его победах и героизме. «Планово-распределительное бюро», «структура управления», «организовать работу», «в турбинном цехе существует ритм», «налаживание серийного выпуска турбин», «оборудование с программным управлением» – вокруг этих тем строится производственный конфликт, несущий, по сути, исключительно экономический характер.

Несмотря на общую сухость и часто скуку, в романе есть «живое» зерно – писатель предлагает идеального героя. Их двое: Это Сергей Ильин-старший и Сергей Ильин-младший. Старший, хотя и почти побеждён тоской,

¹ Е. Воеводин. Своя вина. Л.: Советский писатель, 1981. Здесь и далее страницы в скобках будут указываться по этому изданию.

представляет собой всё-таки персонажа привлекательного: он суров, но справедлив, угрюм, но способен любить и тонко чувствовать, он уставший, но может защитить, он настоящий человек дела, труд – то, без чего он не может жить, долг и ответственность для него – не пустые слова. Его сын, Ильин-младший, взял от отца (хоть и приёмного) лучшие качества. Сергей не выносит лжи, притворства, предательства. Он добровольно променял возможность лёгкой и приятной карьеры на то, чтобы, начав с нуля, пойти по пути настоящего труда, приносящего не личную выгоду, а пользу родине: мать уговорила сына поступить на литфак педагогического института, предсказывая Сергею блестящее будущее, он же уходит, не доучившись, на завод простым подручным сталевара. Недаром в связи с именно этими двумя персонажами в романе промелькнёт мотив чуда.

Мотив равнодушного отношения к делу, энтузиазм присутствует в романе мало, не является ключевым. Нет яркого образа старого рабочего, есть лишь некий сталевар Чиркин, который упоминается в романе несколько раз по несущественным поводам и который не влияет на развитие конфликта. Это персонаж эпизодический, наличествует скорее по традиции. Режиссёр, приехавший на ЗГТ снимать документальный фильм, говорит о рабочей династии Чиркиных: «Династия – это, конечно, хорошо, даже *модно*» (57) (курсив наш – З.Д.).

Примечателен образ главного героя – Сергея Николаевича Ильина, начальника литейного цеха на заводе газовых турбин (ЗГТ). Лейтмотив этого образа – усталость и тоска, которую испытывает персонаж вследствие разных причин. Литейный цех работает не как требуется, является одним из слабых мест ЗГТ, и для устранения этой проблемы секретарь обкома Рогов назначает «грамотного и энергичного человека» (31), дельного инженера – Ильина (напомним, что решение производственных трудностей в позднем производственном романе чаще всего связано с заменой руководителя). На голову нового начальника на протяжении всего романа сыплются проблема

за проблемой, что приводит героя в состояние хронической усталости, он теряет вкус к жизни, ничего не хочет, приходя домой с работы, чувствует лишь опустошённость и мечтает об одном – поскорее отправиться спать. Уныния в тяжёлую жизнь Ильина добавляют нелады в семье: с женой Надеждой он давно потерял контакт, она не интересуется никакими делами мужа. Постоянными спутниками образа Сергея Ильина становятся слова «горечь», «тоска», «тоскливо», «устал» и подобные: «... он разглядывал её со странным, смешанным чувством печали, даже горечи, и удивления...» (68); «Он [Ильин] – усталый, замотанный человек» (71); «Но Ильин, постояв на нижней ступеньке, поднял воротник пальто, зябко сунул руки в карманы и пошёл влево, медленно, устало горбясь...» (274); «Им владело странное чувство одиночества, которое он почти никогда не испытывал, тоски, даже потерянности, и неожиданность этого чувства удивляла и пугала его» (276). Автор называет вышеуказанные ощущения героя непривычными, однако читатель может заметить, что эти чувства владеют героем как раз постоянно: «И вот тогда появился ещё один, тоскливый, уже знакомый вопрос: чем же всё это кончится?» (280); «А сейчас он с тоской непонимания, с беспощадностью к самому себе...» (284); «с такой ясностью и резкостью почувствовал своё одиночество» (284); «Ильин хлебнул горького крепкого кофе <...> и вдруг почувствовал, как устал» (311); «Устал человек до упора, и на душе у него что-то такое...» (335); «Он был слишком усталым для того, чтобы...» (361); «нежелание усталого человека» (362); «... он тоскливо спросил себя: *чем же всё это кончится?*» (363); «Я даже не стал встречаться с начальником цеха И., очень занятым и, как мне рассказывали, усталым человеком» (373); «тяжёлое настроение, тоскливые мысли о доме <...> мучительный вопрос» (398); «... он – усталый человек» (399); «тоскливое ощущение своей оторванности от всего мира не покидало его» (404); «Ильин плачет» (407); «ускользающее чувство уверенности в себе <...> апрельские дни одиночества и, пожалуй, растерянности» (407); «тоскливо подумал» (423); «с тоскливым и знакомым чувством» (426); «нового замотанного

начальника цеха» (431). Писатель как будто нагнетает тягостное состояние героя, видимо, пытаясь передать впечатление его занятости, включённости в труд. Возраст – сорок три года (всего!) – оказывается для персонажей предметом переживаний, что немыслимо для героев раннего производственного романа. Трудно представить себе молодых героев романа «Мужество» или «Далеко от Москвы», которых бы угнетало одиночество или какие-либо тягостные чувства. Героев практически никогда не покидает бодрость духа, они живут кипучей жизнью, психологический «климат» не предполагает таких ощущений, как тоска, неуверенность, безысходность. Если их и посещает что-то подобное, то с ним ведётся активная борьба.

Мотива коллектива (к вопросу об одиночестве, терзающем Ильина) в романе нет. Названы некоторые фамилии рабочих, а основное внимание автора сконцентрировано на частной жизни героев. Как видно из вышеприведённых примеров, преобладает как раз одиночество.

Слова и поведение жены Ильина, Надежды, приводят к определённому выводу – она мещанка, стремящаяся к бытовому удобству, корыстная и вследствие этого ограниченная в своих желаниях. Семейный, или частный, конфликт не несёт иной смысловой нагрузки, кроме как представить жизнь героя (положительного!) с житейской стороны. Надежда – персонаж не эволюционирующий, образ статичен. Ильин не пытается изменить жену, ничего ей не предлагает и не обеспокоен тем, что она не соответствует образу передовой женщины. Вспомним Бахирева, который мучается от того, что его жена только мать и домашняя хозяйка, что в её жизни нет движения вперёд. Конфликт частный сплетён с конфликтом общественным (производственным). Здесь же мы можем наблюдать лишь рефлексию главного героя относительно того, как получилось, что они с женой стали чужими людьми. Положительный образ женщины – это Ольга Мыслова, подруга детства Сергея Ильина, выросшая с ним в одном детском доме. Однако и эту героиню отличает лишь всепоглощающая доброта и

жертвенность по отношению к окружающим, о её производственных достижениях известно лишь то, что она одна из лучших крановщиц на ЗГТ. Большинство страниц, посвящённых Ольге, раскрывают перед читателем картину её *личной* нелёгкой судьбы. Характерно, что покой и уверенность Сергей приобретает лишь в самом конце романа, когда уходит от жены к Ольге. Неожиданно (для читателя) разрешившийся производственный конфликт никак не влияет на настроение и судьбу главного героя. Складывается впечатление, что центральное место в романе занимают именно межличностные отношения персонажей, автор подробно рассказывает их предыстории, читатель узнаёт многое из того, каков был герой, как они разговаривают, кого любят, кому помогают, производство стоит как будто особняком, хотя выдвигается ряд насущных экономических вопросов, но это, что свойственно позднему производственному роману, выглядит как публицистическая иллюстрация.

Типична фигура главного инженера Заостровцева: его роль в том, чтобы, скорее всего, как это нередко бывает в позднем производственном романе, наглядно продемонстрировать тот факт, что одна из основных проблем производства – плохие кадры. Заостровцев безликий, «тщедушный», у него «узенькие плечи», он производит впечатление «случайности», «временности», свои реплики он произносит «сухо» и «скрипящим голосом», кивает «сухо», «холодно» поблёскивают его очки, ведёт он себя сдержанно, часто нерешительно, но при этом язвительно и с «прокурорской непроницаемостью», по именам работников называет так пренебрежительно, словно у них не имена, а клички. Образ главного инженера выведен нарочито неприятным, налицо штамп, механически перенесённый из сталинского романа – раз и навсегда данный образ не только не меняется на протяжении романа, но неизменно сопровождается определённым набором качеств. В случае с Заостровцевым это «сухая», «холодная» манера держаться с людьми и такие портретные детали, как «тщедушность» и маленькие колючие глазки.

В романе есть герой, представляющий интерес как знаковый для позднего производственного романа персонаж. Это сталевар Коптюгов. В начале романа нетрудно обмануться и принять его за положительного (нарушен канон «узнавания»): самые высокие производственные показатели, внешне – крепкий, хорошо сложенный, с «буйной» шевелюрой, молодой мужчина, в газетах о нём пишут, начальство его ценит, кандидат в члены партии. Однако впоследствии он проявит себя как циничный карьерист, и автор не будет скупиться на негативные характеристики. Можно, наверное, говорить о некоторой хитрости писателя, привнёсшего в этот образ немного «детективности»: читатель постепенно должен угадывать «отрицательность» героя. Планы по своему продвижению по лестнице славы у Коптюгова провалятся, но в последней главке, письме известного журналиста Боброва начинающему журналисту Будиловскому (приём, кстати, «обнаруживающий» автора – таким образом он как будто сам подводит итоги), мы прочитаем: «Но меня волнует Коптюгов: такие люди никогда не понимают, что с ними случается, – они становятся ещё более изворотливыми и настойчивыми. Скорее всего <...> он уедет, чтобы всё начать на новом месте, среди людей, которые не знают его. <...> Горько, конечно, что это есть, но это есть. И честное слово, стоит побороться, чтобы этого не было...» (430—431) Здесь вновь имеет место «пустой» лозунг. И примечательна мысль о том, что такие люди – неизбежность, не поддающаяся воздействию. Писателю важно поместить в роман мотив борьбы с отрицательными явлениями действительности, но в действии романа ни один герой не предпринимает попыток повлиять на отрицательного персонажа. Коптюгова осуждают на словах (сын Ильина), подозревают в интригах и побаиваются (Саша Будиловский, его Коптюгов заставлял писать о себе хвалебные статьи в периодику), не любят (мать девушки, которую Коптюгов убедил сделать аборт), презируют молча. Сам Сергей Ильин не высказывает вслух своих претензий к сталевару, хотя у него есть в чём уличить зазнавшегося рабочего. Более того, вот как начальник литейного цеха, уважаемый человек на заводе,

руководитель (в раннем производственном романе призванный быть *отцом!*) отзывается о проблеме перевоспитания (речь в данном случае пойдёт о другом персонаже, но суть общая): «... заниматься воспитательной работой у меня попросту нет времени. <...> я даже думаю, что у нас слишком много других организаций для этого. Партийная, профсоюзная, комсомольская... А начальников цехов, между прочим, бьют по шапке в основном за план. Так что оставьте мне моё – план, а всё остальное я с удовольствием передам другим. К тому же, воспитывать Малыгина, я думаю, бесполезно» (319—320). Мы видим полное разделение всех сфер человеческой жизни: отдельно производство, отдельно личная жизнь, отдельно экономические вопросы, отдельно духовно-нравственные. Невозможно подобное разделение для раннего и сталинского производственного романа, герои которых страдали и закалялись в огне одного, *единого*, испытания. Общественное и личное складывались в одну цель, распадавшуюся, когда эти две части не соответствовали друг другу. Думается, что факторы, обусловившие подобную эволюцию, нуждаются в отдельном осмыслении.

Один из самых поздних производственных романов – роман В. Кожевникова «Корни и крона» (1982). Конфликт просматривается слабо, нет ярко выраженного противостояния старого и нового. При том, что роман невелик – для производственного романа объём в немногим более 450 страниц представляется небольшим – на первых нескольких десятках страниц так и не выясняется, что же за проблема находится в основе сюжета. Позднее выясняется, что речь пойдёт о внедрении на производство бригадного метода. Композиционную целостность романа обеспечивают в основном лозунги, произносимые как героями, так и самим автором. В центре повествования – рабочая династия Должиковых. Самым старшим из них является дед Семён Фомич. Он, согласно традиции, – старый рабочий, старый большевик. «Мне нашу историю читать ни к чему. Я её наизусть знаю, поскольку личный всего свидетель, и не со стороны; я её

собственноручно налаживал, как партия велела» (50)¹. Роль персонажа в произведении близка к амплу резонёра: его пространные монологи и реакции на те или иные события (опять-таки в виде высказываний) претендуют на формирование авторской позиции. Вообще говорить о событийной стороне по отношению к данному роману сложно. Конфликт, как известно, находит своё выражение в действии, здесь мы имеем дело скорее с набором отвлеченных штампов-событий, между собой связанных сомнительно. Даётся предыстория персонажей, все предыстории – штампы: все положительные герои – участники Великой Отечественной войны, все героически проявили себя в прошлом. Различия в судьбах также определяются ходами-штампами. Так, Должиков Марат Васильевич с трудом прорвался на фронт, его не пускал военкомат, который он победил с помощью горкома комсомола; дед Должиков «в четырнадцать лет за винтовку взялся», потому что отца «на империалистической убили», «мать каталом в шахту пошла», дома братья голодные, пришлось «жизнь под самый корень менять» – пойти в революцию; Геннадий Должиков «довоёвывал» после войны на Дальнем Востоке, потом вернулся на завод и стал переучиваться на вечернем отделении института; жена Марата Должикова, немка Эльза, из немецкого сопротивления, побывала в гестапо, где в ходе страшных допросов лишилась кисти руки; директор завода Иванов после гражданской войны руководил восстановлением завода из руин. Все биографии свидетельствуют о том, что перед нами положительные герои, как их принято изображать. Можно говорить о том, что образы положительных героев создают сами персонажи. Их речи пестрят сентенциями, лозунгами, речевыми штампами, «самодельной» фразеологией. Риторика, взятая из раннего и сталинского производственного романа, выполняет функции, обычно принадлежащие конфликту. Конфликт как будто перемещается из сюжета в речь персонажей. Если убрать все события из романа, ничего не

¹ В. Кожевников. Корни и крона. М.: Советский писатель, 1983. Здесь и далее страницы в скобках будут указываться по этому изданию.

изменится, так как смысловая нагрузка в значительной степени лежит именно на слове, которое **констатирует**. М. Горький в одной из своих статей, посвящённых технике писательства, утверждал, что «нужно заставить героев как можно больше делать и меньше говорить»¹. В романе В. Кожевникова мы наблюдаем обратное. Один из основных героев Егор Нилович Горохов постоянно *говорит* о своей приверженности делу, это же неоднократно подчёркивает автор, однако в самом действии читатель его почти не видит. «Сам Егор Нилович, погруженный в работу, не замечал, что кто-то стоит у него за спиной. Директор или сам министр – он всё равно не обернулся бы, не отвлёкся бы от *захватившего всё его существо труда*»² (62). Что за работу в этот момент выполняет персонаж, не сообщается. «Труд доставлял ему удовольствие, и даже более того – наслаждение, упоение» (9); «он работал с наслаждением» (13); «встал к станку – всё из башки выкинь, думай про свою работу» (19). Намеренно не будем отмечать, где слова автора, а где самого персонажа, так как в данном случае это абсолютно неважно, дистанции между автором и героями в анализируемом романе не наблюдается, вся авторская речь выглядит как несобственно-прямая: та же фразеология, тот же синтаксис, лексика. Складывается впечатление, что рассказ ведётся от лица одного из героев.

Совершенно очевидно, что посредством лозунга автор пытается вдохнуть жизнь в роман, производственная тема не становится ядром произведения. Выше мы говорили о том, что производственный сюжет перестаёт нести жанрообразующую нагрузку в том числе в силу внелитературных факторов. Со строительством индустриальных объектов, с производственными задачами более не связывается идея воспитания человека и мечта преобразить мир. Производственные цели уходят в узкоотраслевую сферу, и теперь на первом плане не строительство нового

¹ М. Горький. О литературной технике // М. Горький. О литературе. Литературно-критические статьи. М.: Советский писатель, 1953. С. 571.

² Курсив в цитатах здесь и далее наш – З.Д.

государства и нового человека, а технологическое переустройство внутри производства, проблемы планирования, кадров, оплаты труда и проч. «А у нас обыкновенная доставка заготовок не налажена должным образом и вообще не механизирована» (11); «жалуется иной хозяйственник на неритмичное снабжение комплектующими деталями» (12) – примеры «мелких» проблем. Постоянным мотивом звучит в романе плохое планирование. При постройке коровника в колхозе, например, рассказывает автор (кстати, этот рассказ читается как вполне публицистическое сочинение, которое уместней бы выглядело в газете, например; ср. «Районные будни»), не учли расходов, и средств на дорогу к коровнику не хватило. В смете средства заложены были, но реальное положение дел оказалось таково, что «коровник при перерасходе дорожные суммы съел», и теперь к «железобетонному дворцу для коров» приходится пробираться «в болотных сапогах» (12—13). «Кто у нас сейчас главный противник? Беспорядок. План до цеха доходит, а дальше затор» (27). «Я без горячки работаю. А если у вас горячка – значит, план у вас не твёрдый, а бумажный» (57). «Словом, было много такого, что официально не значилось в производственных фондах завода, но существовало, возникало на основе хозяйственной самостоятельности и инициативы» (59). Упомянутая инициатива – это вовсе не плюс, а «вынужденная хозяйственная предприимчивость», которая нашла отражение в выговорах производственникам как отступление от законных норм. Более того, ущербное планирование, непродуманная организация труда, назначается писателем на роль врага. «Если организация труда на производстве плохая, то и хороший человек от этого может плохим стать» (11); «Плохая организация плохих людей плодит» (27) – утверждают персонажи.

Много в романе говорится об оплате труда. «Работали сдельно. Это значит – по такой системе оценки труда, когда каждый способен выявить себя, показать, что и как он может сработать и заработать. Каждый рабочий,

таким образом, преуспевал в зависимости от своих личных возможностей» (43). Сразу отметим, что «сдельная работа» претендует в романе стать завязкой конфликта. Марат Должиков отговаривает Егора Горохова от сдельной работы, склоняет его к работе в бригаде. Ещё примеры актуальности вопроса о денежном стимуле: «Пристегнуть бы их, как говорится, к рабочему месту, тогда от нашей премии и им доля – в зависимости от эффекта, какой их мысль в нашем деле произведёт» (30); «если стесняться учиться не будете и разряда достойного добьётесь, то и получка тоже соответственной окажется» (54); «самая высокая оплата» (55); «образовывался перерасход фонда зарплаты, сокращались премиальные» (56). Примеры можно продолжать.

Часто на страницах романа можно встретить аббревиатуры того времени: АСУ, ОТК, ГОСТ. Об ОТК и ГОСТ говорить не будем, а на таком явлении, как АСУ, стоит остановиться. В самом начале романа есть намёк на противоречия, которые впоследствии станут основой конфликта. Технический прогресс и отсталость конкретного завода – вот то противоречие, которое автор видит в действительности и которое ложится в основу воспроизведения канонического конфликта. «Посетишь, бывает, предприятие, где заготовительные цеха – на уровне первобытной техники, и обслуживает эту технику целая толпа. А поднимешься в дирекцию – увидишь в красивом застекленном помещении АСУ – визитную карточку технического прогресса» (12). (Ср. ситуацию в романе «Битва в пути»: элегантный кабинет директора и убожество земледельного цеха.) Итак, АСУ – олицетворение технического прогресса. Это автоматизированная система управления, комплекс аппаратных и программных средств для повышения производительности труда. Новое слово в технологическом процессе. И это новое слово без какой-либо обработки входит в художественное произведение. Писатель пользуется техническими терминами и экономическими понятиями, вкладывает в уста персонажей

рассуждения о нововведениях в хозяйствование, в результате чего нарушаются жанровые пропорции, производственный роман рискует превратиться в производственный очерк, например.

Во весь этот комплекс экономических проблем, задач и мер не вписывается *эпический* герой. Следуя традициям канона, писатель конструирует (уже невозможно сказать – создаёт) образы положительных героев, пытается убедить читателя в том, что перед ним герои времени. Значит, идея эпического героя мыслится автором как основная. Герой воспроизводит канонический эпический образец. А идеал становится *рациональным*: герои верят в систему регулирования, в эффективную работу, в организацию дела, в функции каждого отдельно взятого «профессионала». «... Нравственный коэффициент в экономике соотносится с коэффициентом деловитости. Попросту говоря, *нравственна* хорошая, эффективная, общепользная, “деловая” работа»¹. Несоответствие устраняется писателем за счёт широкого введения в роман канонической фразеологии и сюжетных штампов, что окончательно превращает роман в искусственное распадающееся сооружение.

Все мотивы канонического производственного романа, которые он усвоил из ранней производственной прозы, в виде штампов перешли в поздний производственный роман. Среди них можно выделить как наиболее частотные: противопоставление инженера рабочему в пользу последнего; рабочая династия; рабочий как хозяин производства; наставничество старого рабочего; старый рабочий – творец истории; мотив трудностей, нехватки; мотив ругани, споров; борьба с природой / бережное отношение к природе; олицетворение техники.

К средствам «оживить» роман, придать ему *эпичности*, можно отнести постоянное обращение писателя к военным параллелям. Производственный

¹ А. Панков. Вечное и злободневное. Современная проза: конфликты, темы, характеры. С. 116.

роман всегда использовал военную метафорику, для того чтобы показать дело, труд (строительство) как битву, однако по отношению к роману «Корни и крона» можно говорить чуть ли не о новом художественном приёме. «Военный параллелизм» становится навязчивым, сопровождает практически любой портрет, присутствует во многих эпизодах, сравнениями невоенного с военным активно пользуются персонажи. Егор Нилович Горохов сравнивает отношение к технике с отношением к оружию на войне: дабы не стать «показушным» передовиком, нужно не только норму давать, но и станок беречь, не использовать его только в угоду своим целям, подобно тому как на войне нужно не только противника уничтожить, но и оружие не повредить. Марат Должиков внушает Горохову, что как фронтовики они должны помнить о том, что в труде, как в бою, человек должен действовать ради людей, именно это делает его настоящим человеком. Тот же Должиков называет инженеров офицерским составом, который обязан стоять на страже производства; начальника механического цеха он призывает быть настоящим командиром, обеспечивающим взаимодействие всех цехов. Противоречия на заводе – «механический цех – прямо выставочный зал новой техники, а заготовительные – прошлый век» (31) – он оценивает, опять-таки привлекая военное сравнение от противного: «как если бы “катюши” возили на конях» (31). Директора завода «всегда тянуло в цеха, <...> как генерала, которого, когда его войска сражаются, воинская душа влечет на передовую» (61). Он же убеждает людей в том, что необходимо перестроить старый завод по новым техническим требованиям, и в подтверждение своей уверенности в победе приводит факт всемирно-исторической победы «наших воинов» а фронте (61).

Фигура директора завода в позднем производственном романе – это не отец и наставник, каким был, например, Батманов в романе «Далеко от Москвы»: «Директор завода – он, в сущности, кто? Универсал. Должен, во-первых, обладать широчайшими инженерными познаниями. Ну, на то у него

и диплом инженера. Но необходимы ему не меньше и глубокие экономические знания – хоть и без диплома. И социологом он обязан быть, и психологом тоже. Хозяйственник, он, по существу, кто? Государственный деятель. И дипломатические способности ему нужны: отношения между ведомствами иной раз всё равно, что отношения между государствами с различными системами. Великого такта, изворотливости требуют» (60) – читаем в романе «Корни и крона». Новые качества директора – образованность, широкий набор универсальных знаний и способностей, умение приспосабливаться, подстраиваться. Директор выполняет функцию, его роль – успешно руководить предприятием. В подобном подходе к одной из основополагающих фигур производственного романа просматривается примета времени – проблема кадров. Но и здесь писатель не отходит от жанровых требований. Директор по законам производственного романа обязан быть вождём, поэтому для придания образу директора Иванова Анатолия Кузьмича эпичности В. Кожевников вводит лозунг: «Словом, директор завода товарищ Иванов <...> действовал в обычных для многих других директоров обстоятельствах, в меру своих сил и возможностей стараясь трудные обстоятельства одолевать, *как того требует могучий поступательный ход нашей жизни*» (60); «И каждый год, безмерно волнуясь, он проходил самую главную ля него самого *проверку на годность: признают ли его заводские коммунисты* во время отчётно-выборного партийного собрания *достойным* войти в состав бюро парткома? Ведь можно быть директором-универсалом, но все те знания, которые мы выше перечислили, должны *зиздиться на гранитном фундаменте, имя которому партийность*» (60). Думается, мы имеем дело с попыткой писателя составить образ положительного героя в соответствии с тенденциями времени. Герои романа В. Кожевникова претендуют на эпичность, обстоятельства их жизнедеятельности «подгоняются» под эту эпичность. Новые узкопроизводственные обстоятельства пытается писатель возвести до онтологических, стремится к изображению современной жизни как этапа на

пути к идеальному будущему. Недаром слова о связи технического прогресса и требований к человеку вложены в уста секретаря парткома, роль которого в производственном романе всегда заключалась в духовном наставничестве, что и использует для своих целей писатель: «Поставили станки с программным управлением, чудо техники – не станки <...> А мы, партком, обязаны их [рабочих] обучать не столько умению обращаться с техникой, сколько уважению к этой самой технике и даже больше того – благоговейной любви к ней» (31). Немаловажно, что та же мысль высказывается старым рабочим, самым старшим из династии Должиковых. Старый рабочий, большевик, творец истории в мифологической картине мира раннего производственного романа, как правило, не ошибается. На реплику Геннадия Должикова, своего сына: «Техника служит для облегчения человеческого труда» Семён Фомич отвечает так: «Не она вам, а вы ей служить должны <...> Она вам мозги вправляет» (48). На протяжении всего романа автор настаивает на таком отношении к машине. Если в раннем производственном романе машина олицетворялась как символ свободного труда, как источник новых производственных отношений, средство изменить человека, то есть было одним из мифологических мотивов, то теперь воспевание машины остаётся лишь на уровне приёма, позволяющего насущные производственные вопросы возвысить до эпических.

Несоответствие *эпического* характера и *не-героического* состояния *мира* – характерная черта позднего производственного романа. Сфера производства из подлинной жизни, узла, завязывающего все конфликты, становится фоном или только лишь одной из сторон жизни героя, производственный конфликт и частный конфликт становятся не взаимодополняющими, а равноправными. Новое и старое ранее были врагами в социальном, нравственном, психологическом, философском, общеисторическом планах, в позднем производственном романе это противоречие уместается в строго производственных рамках, утрачивает

эстетическое качество. Как отладить производственные отношения, чтобы они отвечали экономическим и социальным потребностям – вопрос, который решается в производственной прозе на последнем этапе её развития. Такая постановка проблемы, её узкая утилитарность не давала возможности обеспечить эпического героя эпическими обстоятельствами.

Новая черта производственного романа на последнем этапе его истории – «деловитость». Ещё одна особенность – «неуверенность». В первую очередь это качества персонажей, которые распространяют их на все уровни литературного произведения, они становятся как бы эстетическими основами художественного мира производственного романа. При том, что определяющим всё же остаётся «чувство *сделанного*» («Своя вина», 124), производственный роман становится романом «о *рыцарях*, а не о *творцах*»¹.

Отдельно стоит отметить, как сами писатели заявляют жанр своего произведения. «Макушка лета» (Н. Воронов) – *опыт публицистического романа*, «Районные будни» (В. Овечкин) – *очерки*, «Крутые горы» (Н. Вирта) – *картины сельской жизни*.

Явно прослеживается тенденция навязать действительности эпический пафос, и наоборот – под маской художественного произведения выносятся на суд современные жизненные проблемы. Литература балансирует на грани публицистики и художественного слова, намеренно сочетает в себе признаки того и другого.

Производственный роман – это роман о производстве. Мы не случайно даём тавтологическое определение: чтобы понять специфику и историю производственного романа, нужно представлять историю производства, так как появление этого жанра, как уже говорилось, напрямую связано с началом индустриализации в России. Сталинский производственный роман зиждился

¹ А. Бочаров. Литература и время. М.: Художественная литература, 1988. С. 84.

на нужности, востребованности, он был как будто сам включён в программу индустриализации. Количество романов о труде велико, а написано в малый отрезок истории, потому что этот жанр был необходим, как необходим агитплакат. Производственный роман создавал панораму строительства, славил уже свершившееся и питал веру в планируемое. Думается, поэтому сложилась та «скоропись», когда «наглядны» образы, просты конфликты, однообразен язык, так как невозможно за короткий срок сотворить десятки шедевров «на заказ».

Глава II. Наглядная поэтика

Усиленную функциональную нагрузку в производственном романе несёт пласт лексики, отвечающей за портретные характеристики. Это слова: глаза, лицо, голова, брови, веки, подбородок, скулы, волосы, голос, морщины, руки, а также слова, обозначающие жесты или мимику: улыбка, взгляд, прищур и т. п. Значимость этих деталей в арсенале писателя нетрудно выявить, обратившись к любому из текстов производственной прозы. Остановимся на романе Г. Николаевой «Битва в пути»¹, так как он – произведение, являющее собой кульминацию в эволюции жанра (роман сталинский и одновременно переходный, о чём говорилось выше), что даёт ему право служить свидетельством обо всём жанре в целом (напомним, что мы руководствуемся принципами школы нового историзма, доказывающей, что любой исторический предмет возможно постичь, только взяв для анализа высшую стадию его развития).

Для начала представим некоторые статистические наблюдения. Чтобы не загружать числами работу, возьмём хотя бы первые двести страниц (из более чем семисот), на пространстве которых уже будет прослеживаться закономерность. Первое и очевидное свойство вышеназванной лексики – её частотность.

Глаза. Из 200 страниц слово не встречается на: 5, 9—12, 15—17, 19, 21, 22, 24, 25, 28, 32, 34, 40, 42, 44, 46, 47, 49, 53, 56, 58—60, 62, 64—67, 72, 76, 79—81, 83, 86, 87, 100, 101, 104, 106, 107, 112, 113, 115—120, 122, 124—129, 132, 133, 135, 139—141, 145, 148, 152—154, 156, 159—161, 164, 168, 170, 171, 175, 177, 180, 184, 185, 187—190, 192, 194—197, 200. То есть на 202 страницах слово «глаза» встречается 100 раз, условно – через страницу.

¹ Г. Николаева. Битва в пути. М.: Советский писатель, 1958. Здесь и далее страницы в скобках будут указываться по этому изданию.

Лицо. Из 200 страниц слово не встречается на: 5, 9, 16, 18, 20, 21, 23—27, 36—38, 41—43, 46—49, 51—62, 64—66, 68—71, 75, 79—81, 83, 85—90, 95, 101, 103, 106, 107, 113, 114, 116—119, 121, 122, 124, 127, 128, 133—135, 139, 141, 143, 144, 148, 150, 153—156, 160—163, 165, 167—171, 173—175, 177—182, 184—187, 191, 192, 194—196, 199, 200. На 201 странице слово встречается 88 раз.

Сразу отметим, что «глаза» и «лицо» обычно существуют в паре. Первое знакомство с персонажем начинается с портрета-штампа, который включает, как правило, модуль *«такое-то лицо с такими-то глазами»*:

«На его смуглом лице южанина горел румянец, влажные великолепные глаза блестели острым, немного хмельным блеском» (14);

«Лицо его с выпуклым лбом и крупными, густо затенёнными ресницами глазами было бы красиво...» (33);

«Красивое лицо его с горячим румянцем и чёрными глазами было поднято» (39);

«Лицо у неё было курносенькое, с широко распахнутыми глазёнками...» (82);

«Щербаков, широкоплечий человек с младенческими глазами на одутловатом лице...» (84);

«На тёмном лице странно выделялись светлые, прозрачные, как дождевые капли, глаза» (91);

«Он увидел ярко-смуглое лицо с чуть расширенными скулами и странно светлые на тёмном лице, холодноватые глаза» (108);

«Не только за светлые глаза на тёмном лице, но и за это спокойствие мама прозвала её “Тинка льдинка-холодинка”» (111);

«Как из Маниного белобрысенького, безбрового лица получилось это лицо, большеглазое и удивительное?» (123);

«... лицо этого пожилого, седого человека, с большими, чистыми, странно неподвижными глазами» (130);

«Бледнолицый и тёмноглазый старик...» (147);

«Бледное лицо его очерчено тонко и точно. Глаза совсем не гейзмановские...» (149);

«Красивое лицо его с ярко-синими глазами покраснелось от жары и вина» (152);

«Пятикурсница Лопаткина, измождённая, желтолицая женщина с лихорадочными глазами...» (171);

«Лицо у неё было бледное, но спокойное, и только в глазах, уже запавших, была отрешённость...» (176);

«Его сухое, тонкое, молодое лицо было одновременно и возбуждённым и беспокойно-растерянным. Светло-голубые глаза не имели того пытливо-доверчивого выражения...» (215);

«Председатель Самосуд, маленький, молодцеватый, с отечным лицом и выпуклыми серыми глазами...» (217);

«У неё было худое, обветренное лицо и большие глаза с покрасневшими веками...» (221);

«Сотни таких, как она. Большеглазых, в тёмных платках, с обветренными лицами» (222);

«Курганов собирался уходить, когда в комнату вошла маленькая кругленькая женщина с крупными темными, как вишни, глазами на остреньком лице» (229).

Немаловажным обстоятельством для упрочения мысли об однообразии как категории поэтики производственного романа является то, что писатель, «штампуя» ткань своего произведения, стремится всё-таки украсить его, придать ему как можно больше литературности, прибегает к сравнениям, метафорам, эпитетам, то есть работает со словом. Если просмотреть выше приведенные портреты, то можно увидеть обилие прилагательных, причастий, которые призваны сообщить речи разнообразие, привлекательность; суффикс -еньк в прилагательных – сигнал об авторском присутствии, один из компонентов авторской позиции. Писатель использует синонимы, существительные с суффиксом -ость, претендующих на философское расширение смысла, соединяет наречия с прилагательными в сложные слова. Таким образом, писатель не просто «вставляет» штамп, но творчески обрабатывает модуль *«лицо с глазами»*, достигая некоторой выразительности речи.

Концентрация портретов-штампов показательна: на немногим более 200 страниц они встречаются 20 раз.

Нужно обратить внимание на то, что на протяжении всего романа для каждого персонажа работает один и тот же заданный раз портрет. Причём всякое появление персонажа сопровождается упоминанием его главных портретных черт. Так, центральный герой романа, главный инженер завода Бахирев, постоянно дёргает себя за «вихор» («хохол»), через это движение передается любое переживание героя. Также психологическим индикатором становятся его брови. «Вихор» как отличительный признак главного инженера имеет свою предысторию. Автор рассказывает, как «вихор» стал заметным в жизни Бахирева, ему уделяют внимание другие персонажи романа, например, жена, Рославлёв, «вихор» становится частью прозвища, данного Дмитрию заводчанами – «хохлатый бегемот». Более того, «вихор» («хохол») живет совместной жизнью со своим хозяином, другими словами, писательница через эту портретную характеристику героя передает все его

душевные движения, «вихор» также можно рассматривать как флажок, который расставляет акценты в романном действии: отношения героя с «вихром» находятся в прямом соответствии с тем, что происходит с персонажем. Начало романа – это подавленный, бездействующий, сомневающийся Бахирев. Такой же невыразительный и его «вихор»: «Массивная фигура его с нелепым хохлом на макушек безмолвно маячила в цехах и в дирекции» (73). Дальше «вихор» появляется в тексте каждый раз, когда герой попадает в острые, напряжённые ситуации, и сигнализирует о том или ином его переживании. По тому, что и как делает герой со своим «хохлом», читатель может судить о его внутреннем состоянии. Вихор, как правило, сопутствует волнению героя: «Он <...> по привычке дёрнул вихор с такой силой, будто собирался сам себя скальпировать» (31); «... Бахирев <...> сел, поёрзал в кресле и принялся что есть силы дёргать и крутить свой вихор» (48); «Он помолчал, потом побряхтел, потом что было силы дёрнул себя ха вихор и наконец произнёс мягким, скрипуче-сладким голосом <...>» (334); «Бахирев <...> подёргал вихор на затылке» (346); «Рука Бахирева принялась быстро дёргать вихор» (610).

Портрет Вальгана, директора тракторного завода: красивое яркое лицо и горящие чёрные глаза. Также сопровождающей всегда и везде Вальгана чертой является его манера поглаживать свой подбородок. В зависимости от того, что он говорит и чувствует, различаются варианты «поглаживания». Уверенность, спокойствие, сдержанность: «Вальган взял в кулак подбородок и, поглаживая его, хохотал беззвучно...» (20); «... думал Вальган, привычным быстрым движением поглаживая подбородок» (192); «Правая рука привычно оглаживала и ласкала выпирающий подбородок» (520); «Вальган подошел к столу, сел, привычным жестом взял в кулак подбородок» (657). Волнение: «... забирал в горсть собственный удлиненный подбородок и принимался энергично гладить, ощупывать его...» (14); «Из-под опущенных ресниц мирно светились темные глаза, поза была покойна, и

только рука гладила подбородок слишком быстро. Это движение выдавало иной, внутренний ритм» (657); «движение руки, гладящей подбородок, становилось всё быстрее и быстрее» (657); «Рука сжала подбородок так, что побледнели суставы, и на миг окаменела» (658). Страх: «Он начал быстро оглаживать подбородок, но вместо прежнего самодовольства появилось в этом жесте нервическое беспокойство, словно что-то тёмное бурлило внутри, пузырилось, искало выхода» (701).

Есть и авторское «объяснение» движению Вальгана, маленькая классификация «поглаживаний»: «Каким разнообразным может быть простое поглаживание подбородка! Обычно у Вальгана это поглаживание было исполнено энергии и довольства. Казалось, ему приятно ощущать эластичность своей кожи, и ощупывать, и ласкать самого себя, такого сильного, быстрого, жизнеспособного, доставляющего самому себе столько разнообразных радостей. Десять минут назад пальцы тёрли кожу так, как трут внезапно прихваченное морозом место. А сейчас они обхватили подбородок, сжались, побледнели и замерли. Так, сжимаясь, бледнеют и замирают в минуту опасности: пронесёт или не пронесёт?» (658)

Поведение начальника сборочного цеха Рославлёва характеризуется через «зубные щётки бровей» и «взывающие к глубинам человеческой совести глаза» (749).

Почему глаза именно такие, проясняется в тот момент, когда на сцене появляется отец героя, старый рабочий, дед Корней: «Глаза смотрели с фамильным рославлёвским воззванием к совести <...>» (413). На правах современника и участника революционных событий он вершит суд над поступками молодых рабочих (Сергея Сугробина, Вити Синенького, Кондрата), помогает принять им единственно верные решения, который как живая память о прошлом не даёт сбиться с пути. Он становится совестью многих героев, он не способен ошибаться, так как был свидетелем ленинских дел. Рославлёв – его продолжение, их сходство описано писателем и не

может подвергаться сомнению. Рославлёв для героев романа – воплощение честности, долга, гражданской ответственности, принципиальности. Слово Рославлёва обрамлено «объяснением» писательницы:

«Закончив мрачную речь этим исторгнутым из глубины души воззванием к совести, Рославлёв сел» (36);

«Бахирев вспомнил, как Рославлёв закончил воззванием к совести свою речь на рапорте <...>» (446).

«Зубные щётки» бровей сигнализируют о внутреннем состоянии персонажа, а также как будто предназначены для того, чтобы на протяжении повествования напоминать о его душевных качествах:

«... из-под зубных щёток выглянули на свет два неожиданно ясных и даже наивных глаза» (35);

«Он едва поздоровался с Бахиревым движением зубных щёток-бровей...» (333);

«Маленькие глазки метнули из-под зубных щёток мгновенный, но дружелюбный взгляд на Бахирева» (335);

«... из-под зубных щёток бровей два синих глаза смотрели наивно и взыскательно...» (446);

«Снова сошлись над глазами зубные щётки...» (457).

Главный конструктор завода Шатров всегда с глазами «загнанной в угол обезьяны». Раз определив это сходство (такими увидел глаза Шатрова Бахирев), писательница оперирует этой портретной особенностью постоянно. Загадка глаз главного конструктора раскрывается в главе, в которой Шатров откровенно рассказывает Бахиреву причины своей вялости, уныния и безынициативности. Оказалось, что директор завода не давал инженеру проводить экспериментальные работы по усовершенствованию трактора,

объясняя это тем, что, отвлекаясь от государственной программы, главный конструктор предаёт завод, и ему приходилось работать украдкой, он не видел надежды на реализацию своего проекта и поэтому был унылым, неэнергичным. Глаза Шатрова характеризовались «загнанным выражением», «робким», «виноватым», «фальшивым», что соответствует его ситуации: он чувствует *вину* от того, что, по словам Вальгана, предаёт завод; он *робок* и смирен от того, что готов согласиться со всем что угодно, лишь бы не узнали о его тайной работе, отсюда и *фальшь*; от отсутствия возможности провести свою мечту в жизнь – *вялость, загнанность*. В день своего ухода с завода (сначала в отпуск, затем – в командировку в Москву и за границу с перспективой вернуться уже в экспериментальную лабораторию завода) Шатров утрачивает «загнанное выражение», освобождаясь от всего, что тяготело над ним. Таким образом, автор объясняет «маску».

Так же «объяснён» портрет, непривычный для парторга. Парторг завода Чубасов не понравился Бахиреву при первом знакомстве своей застенчивой, почти глуповатой улыбкой: «Так улыбаются на людях каким-то своим, очень интимным и счастливым мыслям, когда и стесняются этих мыслей и всё же не могут не улыбнуться» (30). Попад первый раз в семью Чубасова, Бахирев окунулся в атмосферу настоящего дома, с его теплом, покоем, надёжностью, он был удивлён тем, как понимают друг друга муж и жена Чубасовы, удивлен их детьми. «Только сейчас до конца понял Бахирев парторга Чубасова... Его смущённо-жениховское выражение, его излишнее добродушие, всё стало ясно. Перед Бахиревым был до неловкости, до застенчивости переполненный счастливой любовью человек. Он даже как бы чувствовал себя виноватым за своё неуязвимое счастье, даже как бы извинялся» (650).

Тина, технолог завода, участвует в действии с неизменными «светлыми глазами» на «тёмном лице», что бы ни говорилось о ней, что бы она ни делала, в тексте читатель также увидит её «скулы».

Портрет может изменить набор характеристик. Например, один портрет был дан в начале для отца Тины, другой набор деталей он получил в процессе развития сюжета: отец до войны и отец после войны; второй портрет перечеркивает первый и далее работает уже только второй вариант:

До войны «Большое лицо отца» (111), «он был очень большой и лицо у него было большое» (115).

После войны «Старик, худой, сгорбленный, с седыми, упавшими на лоб прядями, с резкими морщинами, с крупными складками на измождённом лице, с испуганным взглядом красных и слезящихся глаз» (136); «... он выпятил бугристый лоб над иссечённым, крупноскладчатым лицом отца и сделал голову его странно похожей на голову больного, старого льва. Глаза его были воспалены и всё слезились, как будто он не отрываясь смотрел на огонь» (137); «... глаза у него слезились сильнее, чем обычно, и крупные складки на лице ещё сильнее набрякли» (140); «Глаза слегка слезились – неизгладимый след войны, поражение каких-то вегетативных центров» (144); «Воспаленные глаза на его старом, львином, крупноскладчатом, неподвижном лице слезятся, как будто он глядит на огонь» (146); «Она видела львиную голову отца, его добрые воспалённые глаза» (173).

К портрету прибавляется также постоянное сравнение¹ со львом (постоянное потому, что в дальнейшем оно будет присутствовать почти в каждом описании внешности отца), а также постоянное сравнение слезящихся глаз с глазами человека, неотрывно смотрящего на огонь.

Постоянным признаком персонажа может быть не только какая-либо особенность его внешности. В романе А. Карцева «Магистраль» телефонистке Гале «принадлежит» хруст морковкой. Куда бы она не звонила, она «покусывала неизменную морковку». «Этот сочный хруст был для абонентов построечной телефонной сети чем-то вроде символа бдительности

¹ По аналогии с «постоянным эпитетом», художественным средством выразительности в фольклоре.

участка» (108). Это и «символ бдительности» писателя, который при любом упоминании героини не забывает об этой детали: «Наверху сочно хрустит морковь. Галя молниеносно вызывает склад» (110); «В трубку Платон услышал хруст, сочный и аппетитный, как молодость» (116). Из портретных характеристик постоянными для героев романа «Магистраль» становятся, например, чёрная рубашка парторга и борода главного инженера строительства. «Ей было стыдно так, словно этот смуглый человек в чёрной кавказской рубашке упрекал только её одну» (136); «мелькали полосатая майка Анки Дорофеевой и чёрная кавказская рубашка Платона Гветадзе» (140); «ветер надувал его чёрную рубашу, шевелил курчавые волосы» (163). Как будто персонаж никогда не снимает своей рубашки. Подобно тому как Вальган поглаживает свой подбородок, главный инженер Максим Робертович Гесс всё время трогает свою бороду. «Полуоткрыв мясистые губы, поглаживая американскую бороду, Максим Гесс медленно писал заявление...» (34); «Максим Робертович чуть наклонился вперёд и двумя пальцами тронул бороду» (36); «он говорил, чуть поднимая плечи и поглаживая свою американскую бороду» (37); «Максим Робертович молча поглаживал бороду» (102). «Знаменитая на всю магистраль светло-рыжая гессовская борода» (172) используется писателем для того, чтобы придать образу инженера значительности, особенности («знаменитая», «американская»), поглаживание бороды – признак мыслительной деятельности, озабоченности, в случае с Гессом – и неуверенности, нервности (он долго не мог определиться, стоит ли ему возглавлять нереальное, в его представлениях, дело).

Подобные совпадения портретов сегодня бы вызвали подозрение, не пользуется ли автор функцией «копировать/вырезать → вставить», но в данной ситуации по вполне понятным причинам такой вопрос не возникает. Можно предположить, что писатель заготовил портреты и переписывал их, немного видоизменяя. Но напрашивается и другая мысль: скомпоновав образ

того или иного персонажа, автор боится отступить от него, не хочет потерять единство, цельность, а также – убедительность, и монотонно продвигает свою идею. Возможно, что подобная практика идёт от самых ранних портретов, от плакатности первых лет социалистического искусства. Обратимся к роману «Цемент» (напомним – это один из прародителей производственного романа). Мы увидим, что портреты персонажей коротки, лишены подробностей. Автор называет действующее лицо, определяя его одной-двумя лишь ему присущими приметами. Он обрисовывает персонажа несколькими словами, как правило, весь портрет уместается в одно-два простых предложения с однородными согласованными и несогласованными определениями. «Женщина в красной повязке, смуглая, густобровая, в мужской косоворотке, стояла в чёрном квадрате двери...» (9); «перед дверями выделявал коленца парень в белом чепчике, в корсете поверх пиджака, с наусниками на бритых губах» (21); «только завхоз была чёрная, с армянскими усиками, а Лизавета – белобрысая, полнотелая (голод, разруха, а вся – налитая)» (39); «на подоконнике, опираясь ногами о косяк, сидел юноша с кофейным лицом, очень худой, в чёрной рубашке – предсовпроф Лухава» (45—46); «У окна стоял с трубкой во рту бритый человек в гимнастёрке и синих обмотках. У него были крепкие квадратные челюсти, а щёки проваливались чёрными ямками» (75); «у дверей кабинета predisполкома на стуле сидел бородатый курьер в гимнастёрке и серой шапке времён империалистической войны» (85); «вошёл высокий человек с портфелем, весь в жёлтой коже, от картуза до ботфорт, с рыхлым лицом скопца, с золотым пенсне на бабьем носу» (92); «В конце дорожки <...> стоял высокий однорукий человек с бритым черепом, в белой рубашке и казачьих шароварах. Остро, клювом выдавался длинный нос над маленькой верхней губой» (103); «человек в подтяжках и туфлях, в золотом пенсне на носу, с длинной бородой винтом стоял растерянный» (155) и т. п.

Продолжим подсчёт деталей-штампов в романе «Битва в пути» (напомним, что количество слов подсчитывается на отрезке в 200 страниц плюс/минус 10).

Голова. Слово встречается более 50 раз.

Веки. Слово встречается 16 раз, однако такое малое количество объясняется тем, что «веки» в данном случае писатель использует как синоним «глаз», видимо, безотчётно пытаясь снять частотность:

«У стареющего начснаба с вельможной осанкой и у девушки с полудетским личиком одинаково покраснели веки» (40). [От накативших чувств к глазам подступили слёзы, и глаза покраснели – *прим. З.Д.*];

«Неподвижный взгляд из-под отяжелевших век...» (73)
[= неподвижный взгляд таких-то глаз – *прим. З.Д.*];

«... думал Уханов, глядя в сонные веки “нового”» (106);

«... он, плотно смежив затёкшие веки...» (152) [= закрыв глаза, желание автора придать литературности эпизоду – *прим. З.Д.*];

«Она смежила веки» (170);

«Целыми днями она лежала, плотно сомкнув веки» (173);

«Тяжелые веки “главного” приоткрылись» (199).

Голос. Слово встречается более 40 раз.

Руки. Слово встречается более 30 раз.

Взгляд. Слово встречается более 40 раз.

Прищур. Слово встречается 7 раз. Эта деталь характерна, постоянна, но не так частотна, как прочие, используется только в конкретных ситуациях: для передачи психологических состояний, для оценки события (компонент

выражения авторской позиции). Щурится директор Вальган, потирая подбородок, когда убеждает в чём-то коллектив, когда спорит, когда сомневается, осуждает или задумывается. Приём претендует на формирование восприятия фигуры директора завода как неоднозначной, психологически живой, даже философской. Щурятся молодые рабочие, вступая в спор. Расчёт на тот же эффект, что и в случае с Вальганом: рабочие размышляют, это живые ищущие люди. Щурится статуя Сталина, вглядываясь в даль поверх голов митингующих. Прищур вождя – также часть философских притязаний автора.

В разных романах приоритет может принадлежать любому из перечисленных слов. Где-то излюбленным словом автора является «лицо», у кого-то «голос», кто-то использует в качестве главного инструмента «волосы» или «руки». Однако наибольшие количественные характеристики у «глаз».

Навязчивость деталей внешности в производственном романе преобразуется в специфику его поэтики. Недостаточное мастерство писателя оборачивается в этой литературе свойством художественности. Эта черта присуща всем без исключения производственным романам периода канона, поэтому неумение автора, невладение им способами передачи глубинных механизмов человеческой психики, неспособность выстроить внутреннюю логику сюжета, приобретая повсеместный характер, порождают общее впечатление неотъемлемости, органичности этой стороны жанра. Текст производственного романа воспринимается как художественный, сюжет не просто «считывается», но – переживается, так как все элементы подчинены идее, и однообразие средств изображения не мешают впечатлению. Грандиозная повторяемость деталей-штампов приводит к тому, что этот пласт лексики настолько врастает в текст романа, что начинает сознаться как нормальное свойство жанра. Срабатывает механизм формирования нормы. Нормы, как правило, не выдумываются, а высвечивают

закономерности и поддерживаются регулярной практикой, это их общее характеризующее качество. Норма – исторически обусловленная совокупность каких-либо общепринятых правил. Таким образом, суть нормы в:

- 1) исторической оправданности;
- 2) общепризнанности, общеупотребимости,

следовательно, норма всегда отражает закономерности. Так, частотность повторения определённого набора лексических единиц, распространяющаяся на весь жанр, а не на отдельные романы, воспринимается как постоянное качество жанра, как особенность его поэтики.

Поэтику производственного романа мы назовем *наглядной*.

Мы уже частично рассмотрели одну сторону этой поэтики, а именно пласт лексики, отвечающей за портретные характеристики, и выяснили, что в производственном романе эта лексика приобретает колоссальную нагрузку: она принимает на себя практически все функции, которые обычно распределены по всем уровням изобразительности. Кроме того, что она традиционно привлекается для описаний внешности, её роль ещё и в том, чтобы организовать философский подтекст (что чаще всего остаётся на стадии притязаний писателя), служить инструментом психологических изысканий автора («диалектика души» подменяется описательностью), также она участвует в оценке поведения героев, их поступков, взамен художественного исследования предлагается описание того, как то или иное событие отразилось на таком-то герое, а конкретно на его внешности, которая через маркеры-штампы приведёт читателя к однозначным выводам. Пропускается часть жизни персонажа, даётся его новая внешность, перечисляются обстоятельства и причины изменений. Здесь примером является уже приводимый нами случай с отцом Тины Карамыш. Что и как

конкретно он делал во время войны, неясно, нет рассуждений на эту тему, есть лишь новый портрет героя после войны, из которого мы можем понять, что персонаж кардинально изменился внутренне.

Психологизм приобретает в производственном романе, таким образом, конкретные очертания: это портрет персонажа, его определяющие черты в различных сочетаниях и проявлениях в соответствии с сюжетными обстоятельствами. Сцены, посвящённые душевным волнениям героев, каким-либо объяснениям, признаниям, откровениям, сцены, где герои любят, скорбят, восторгаются или ненавидят, словом, те, где читатель должен наблюдать жизнь души, наполнены, даже пестрят портретной лексикой. Наибольшая концентрация слов «глаза», «взгляд», «брови», «лицо», «голова», «руки», «волосы», «голос» прослеживается именно на страницах, отданных подобным событиям. Сцена приезда Бахирева с посылкой к матери стерженщицы Даши отмечена 30 деталями-штампами на книжный разворот. Тревога, смятение матери и неловкость, недовольство Бахирева передаются через описание внешних признаков: «очумелыми глазами», «ужасным голосом», «лицо было мрачным и недовольным», «торчал вихор», «каменное лицо», «тяжёлых век», «замогильным голосом», «скрипучим голосом», «слёзы хлынули их глаз», «распахнутый взгляд посиневших от слёз и волнения глаз» и т. п. (468—469) Сцена встречи Даши и Сергея Сугробина, когда оба смущены и исполнены надежд, насчитывает 14 деталей-штампов на страницу (564). 11 штампов приходится только на абзац, в котором подвыпивший Вальган оплакивает свою судьбу: «металл звякнул в голосе», «пушистые ресницы», «жгучий взгляд ударил в лицо», «дерзким взглядом», «вскинутой головой» и т. д. (698) Последнее свидание Бахирева и Тины, драматичное, горькое, наполненное ощущением безнадёжности: 20 деталей-штампов на страницу (715).

Любой анализ, любое обобщение практически подменяется описательностью. В этом состоит *наглядность* поэтики. Штампы, формулы – составляющие этой поэтики.

Характер в производственном романе, таким образом, представляет собой наглядную картинку. Более того, в противовес представлению о том, что художественный тип должен являться не суммой сходного, а отражением существенного и закономерного в явлениях действительности, он являет собой всё-таки сумму. Писатель отправлялся в творческую командировку, наблюдал, записывал, анализировал и – *складывал* наблюдения. Рисуя героя времени, автор стремился наиболее *убедительно* представить этот, условно назовем, тип. Постепенно сформировалась целая система «убеждающей» поэтики.

«Б. Пастернак писал в одном из своих стихотворений:

Когда бы, человек, – я был пустым собранием

Висков и губ и глаз, ладоней, плеч и щёк...

Художественный тип никогда не бывает механическим “собранием висков и губ и глаз, ладоней, плеч и щёк” и ещё чего угодно. В нём всегда есть единство и всегда есть внутренняя тема – тот основной поворот, который определяет и объединяет все частности»¹.

В нашем случае герой – «собрание висков и губ и глаз, ладоней, плеч и щёк», а объединяет все эти «частности» намерение автора изобразить его крупно, выпукло, веско, дать масштабную фигуру героя времени.

В производственном романе существует также ряд мотивов, работающих на наглядность. Споры, ругань, недовольство призваны показать борьбу, добросовестное отношение к делу, в столкновении спорящих мы видим людей, болеющих за советскую промышленность, за правду и

¹ И. Виноградов. Вопросы марксистской поэтики. М.: Советский писатель, 1972. С. 208.

честность. Труд как борьба выражен через указанный мотив. Персонажи не просто работают, они постоянно ругаются: что-то отстаивают, чем-то недовольны, возмущены, они требуют, добиваются. Так, работа диспетчера Медовца в романе Е. Воробьёва «Высота» передана исключительно через его телефонные разговоры¹, в ходе которых он непрерывно кого-то обвиняет, что-то доказывает, угрожает, предостерегает, требует: «заорал Медовец», «Медовец крупно поговорил», «кричал Медовец», «Медовец закончил крупный разговор», «Медовец <...> гаркнул» (287—292). Так же, глаголами, можно охарактеризовать работу начальника строительного треста Дымова из того же романа: «... он недосыпает ночей, не видит по неделям свою дочку, ради этого он ссорится, изобретает, ругается до хрипоты, хитрит, распинается, скандалит, умоляет, грозит, клянётся, клянёт, бывает упрям, невежлив, даже жесток...» (53) Стиль руководства Дымова – ругаться: «Он знал, отлично знал, что Дымов станет его ругать...» (135); «... ему предстояло сейчас принять ответственное решение. В таких случаях он любил, чтобы с ним спорили, чтобы ему возражали...» (139); «Дымов ещё успел накричать на Токмакова» (141); «Тут же Дымов распекал прораба Матюшкина» (222); « – Разве ты можешь не накричать? <...> Ты же заболеешь, если у тебя всё пойдёт тихо да гладко...» – так считает парторг строительства Терновой (224); «Дымов раскричался» (289); «... нужно было ссориться с министерством» (427). Сам себя подстёгивает монтажник Бесфамильных («Высота»): «Бесфамильных, по обыкновению, суетился, горячился, сыпал ругательствами, сам себе подавал команды и сам себя подбадривал выкриками» (108). Пасечник «скандалит с врачами» (407), мечтая вернуться к работе. Строг к строителям парторг Терновой, воспитательную беседу с Токмаковым можно передать, обозначая «точки» гнева парторга: «усмехнулся Терновой» → «провёл рукой по лицу и сразу

¹ Телефонные разговоры в советской литературе и кинематографе всегда являются показателем качества работы. Стоит вспомнить бюрократов Ушатова из кинофильма «Доброе утро!» (1955), Шабашникова из кинофильма «Зайчик» (1964), телефонные разговоры которых изобилуют клише, строятся по одним и тем же шаблонам (один – для подчинённых, другой – для начальства), что свидетельствует о равнодушии персонажей.

стал строгим» → «перебил Терновой» → «его слегка раскосые глаза сузились» → «Терновой, всё больше распаляясь, нервно постукивал кулаком по столу и стал шаркать раненой ногой» → «почти кричал Терновой» → «Терновой помахал перед собой рукой, будто отгоняя несуществующий дым, – значит, сильно сердился» → «Терновой, словно боясь своей вспыльчивости, боясь не сдержаться, вскочил и заковылял по кабинету, резким движением распахнул закрытое окно» (123—125). Работа Тернового – воспитывать. В данном случае ‘воспитывать’ = ‘выговаривать’.

Ругаются персонажи романа В. Ажаева «Далеко от Москвы». «И Батманов налёг на Сидоренко, бывшего начальника строительства, заставляя его по несколько раз ездить на пристань... ругаться по телефону с управлением речного пароходства...» (37). Инженер Рогов ругается и требует «громким хрипловатым голосом», чтобы его вместо строительства отправили на фронт. Таня Васильченко, инженер-связист, приехала с далёкого участка именно для того, чтобы ругаться с главным начальством: «Участок наш обидели. Партконференция собирается, и вдруг без нашего участка. Не приди я в управление, и не узнала бы про конференцию» (117). Главный инженер Беридзе хвастается, как однажды здорово его разбранил начальник строительства и считает, что «толковая ругань умного начальства – самая действенная и полезная наука в жизни» (362). Не меньше ругается и он сам: «Тополев <...> просто поднёс трубку к уху – и услышал страстную ругань Беридзе» (400). Рогов тоже считает, что ругаться – важное качество настоящего хозяйственника: «И давно мечтал я побыть с Батмановым, поглядеть, как он хозяйствует <...> Ведь всё требует да ругает, никогда хорошего не скажет! – в голосе Рогова слышалось одобрение» (441). Ещё о методе руководства начальника строительства: «отправив ругательную телеграмму за подписью Батманова...» (646)

Виктор Потапенко, персонаж романа Д. Гранина «Искатели», предупреждает своего друга, только что назначенного начальником

лаборатории: «Знаешь, чем тебе придётся заниматься? Пробился где-нибудь кабель – изволь выяснить, почему, отчего... Ремонтируй приборы... Испытывай изоляторы... Ругайся со снабженцами...» (21). Примеры повседневной, привычной для персонажей ругани: «Они вчера крепко повздорили» (36); «спор их прервался» (120); «Григорьев ещё несколько минут кричал на Андрея» (239); «она спустилась вместе с прорабом, продолжая на ходу спорить» (342). Инженер Новиков сетует: «Начинается. Снова муки. Снова ругайся с техотделом. Опять ломай головы над формулами...» (429)

Одному из персонажей романа А. Карцева «Магистраль» грозят «встрёпкой от райкома» (107). Прораба Дорофеева, героя того же романа, так же, как и героя романа «Высота» Дымова, можно оценить по стилю работы: «Дорофеев убеждал и сердился, возмущался и просил, настаивал и снова ругался, хлопая ладонями по столу, но внутренне был радостен, тих и сосредоточен» (160). Труд приносит радость и удовлетворение, а страстные споры – признак беспокойной, ищущей натуры.

Кипучая жизнь производства, битва, движение проглядывают за такими характерными чертами производственного романа, как непрерывные трудности на пути героев. С помощью введения мотива трудностей автор показывает работу персонажей. Всякое строительство в производственном романе сопряжено с нехваткой: людей, техники, деталей, финансирования, жилья, приличных бытовых условий и предметов, времени, опытных специалистов, совестливых рабочих и проч. В конце концов нехватка устраняется. Также персонажей ожидает сопротивление: бюрократического аппарата, косных инженеров (в раннем романе – спецов), недальновидных партийных руководителей и проч. Эти проблемы постепенно тоже решаются. Среди трудностей можно назвать преодоление стихии (мотив борьбы с природой), подрывную деятельность враждебных политических сил (в раннем романе), личные проблемы, несознательность тех или иных персонажей, нелады в семье, неожиданные поломки механизмов,

психологические проблемы (неуверенность или самоуверенность, сомнения, одиночество, временное уныние, гордыня, обида).

Каждому роману присущи и «местные» штампы. В романе Г. Николаевой «Битва в пути» это, например, пейзажная лексика. «Ветер» и «солнце» – доминанты любого описания природы.

Более значительный «местный» штамп в названном романе – противоречия. Видимо, поставив цель изобразить неоднозначность времени (роман начинается со сцены похорон Сталина), писательница решает эту задачу следующим образом.

Первый «сигнал» о противоречиях подает главный герой Дмитрий Бахирев. Это его размышления о том, что он увидел и услышал в ночь прощания народа с вождем. «Многое смешалось в эту ночь. Величавое движение людских колонн в скорбной тишине зала и кровавая драка на площади... Белый юношеский лоб, падающий под копыто, и старик, который хочет примоститься зайчиком на заднем колесе... продиктованный волей и сознанием путь народа в Колонный зал и движение, подобное стихийному движению железных опилок, притянутых силой магнита...» (22)

Далее противоречия обнаруживаются в работе завода. Вновь приводятся впечатления и думы главного инженера Бахирева, недавно заступившего в должность и начавшего знакомиться с особенностями тракторного производства (до этого он руководил танковым строительством):

«То возникало перед глазами тяжелое переходящее знамя в элегантном кабинете Вальгана, то слышался стонущий в полумраке голос: “Втулочка!.. Надо же её выбивать!..” Впечатления были отрывисты, противоречивы и тревожны. Из смеси всё яснее выступало всё то же ощущение болезненности заводской жизни» (37);

«Впечатления, ещё не отстоявшиеся, пёстрые и противоречивые, толпились, вытесняя друг друга. “Автоматическая линия и... кувалда. Виртуоз из модельного и бесшабашная карусель на опоках в самом центре базового цеха. Великолепный сборочный цех и чудовищный чугунолитейный. Сверкающий директорский кабинет, где всё дышит большими мыслями о будущем, где чувствуется дружеская спайка весёлых и уверенных людей, и сумрачная каморка рапорта, переходящего в перебранку сердитых и недовольных”» (46);

«Многотонные тракторы – и пара легоньких плугов. Первенство завода – и эта отчаянная себестоимость. Зовущая речь Вальгана – и эти затравленные, обезьяньи глаза конструктора. Эти непривычные противоречия и это хитро-миролюбивое отношение к ним. Как это может совмещаться?» (50).

Из этих примеров видно, что автор как будто принудительно направляет внимание читателя на идею противоречия: употребляет и само слово «противоречие», вкладывает в уста персонажа прямой вопрос.

«И так же противоречивы, как эта весна, были желания и помыслы Бахирева», далее настаивает автор (72).

Есть и иллюстрация противоречивости жизни вообще: «Мир был непонятен. Этот весёлый мужчина, у которого были две девочки и щенок, мужчина, ласковый даже к маленькой собаке <...> почему-то пришёл в деревню Вишенки и убил их: папу и маму...» (129)

Есть размышления юной Тины об аресте друга их семьи. В сомнениях девушки видится намерение автора добавить ещё один штрих в полотно неоднозначной эпохи. «В тишине полуночной пустынной комнаты смятённые мысли тревожно разрастались <...> Две веры – вера в чистоту друга и непререкаемая вера в непогрешимость правосудия – не совмещались» (158). И далее – её мучительная попытка понять, как мог быть

арестован её отец, настоящий коммунист, коренной пограничник (он умер в тюрьме): «Эта смерть и мир, привычный и любимый ею, были несовместимы. Куда он исчез, этот мир? Да и был ли он?» (174)

Тина задается тем же вопросом, что и Бахирев. «Как же совместить всё это с тем черным, что ворвалось в её жизнь?»: «Люди создавали новые машины, меняли русла рек, рыли каналы, строили гигантские плотины и гидростанции и радовались этому. И она не могла не воспринимать величия этих дел и чистоты этой радости» (177). «Жизнь поставила перед ней задачу – совместить несовместимое» (178). Очевидно, ту же проблему предлагает принять к сведению писательница, а Тина, как герой-резонер, помогает читателю уловить направление мысли автора.

На первенство идеи о противоречивости исторического момента указывает даже такая мелочь, как название диссертации одного из героев: «О единстве и борьбе противоположностей в социалистическом обществе» (227). Автор показывает, что вопрос противоречий волнует не только его, но это насущный общественно-политический вопрос, а также лишний раз напоминает читателю о «лейтмотиве».

Постепенно автор разрешает все вопросы своих героев о противоречивости времени, объясняя таким образом этот момент и читателю.

Становится известно, что оправдан отец Тины, что «гадюка [читай: Берия] уничтожена». «Ушла двойственность, так долго калечившая её жизнь» (517). Противоречие снято: ясно, как в «простом, милом мире» (517) мог случиться такой чудовищно несправедливый арест.

Бахиреву открывается примерно в то же время ответ на вопрос о противоречивости работы завода: «Может быть, столь разрушительно действуют силы людской инерции, также не принятые в расчет? <...> Инертные силы старого – достаточно ли мы учитываем их и берем ли в

расчёт при решении конкретных народно-хозяйственных задач? Но как взять в расчёт и обезвредить силы людской инерции?» (524)

Людей, странно не вписывающихся в социалистическую действительность, таких, как Вальган, Бликин, Бахирев назовет словами одного из героев – «сорняки на огрехах», имея в виду результаты неизбежных значительных ошибок, порождённых новой сложной жизнью.

«Трудно отделить ложь от истины» (693) в круговерти новой жизни. Все противоречия закономерны в потоке исторических изменений: «Возможно ли всегда, везде и во всем жить и действовать точно, твёрдо, безошибочно? Это кажется легким тем, кто сам ничего не делает. Но тот, кто стремится к немалым целям, тот знает цену поиска и борьбы» (693).

Собирательная картина противоречий, сомнений, вопросов – карта эпохи, автор как бы предлагает путеводитель по её историческим маршрутам. В романе нет глубокого философского проникновения в суть происходящего, нет сложных сюжетных ходов и композиционных решений, есть незатейливые рассуждения героев о противоречивости времени, их внутренние монологи, воспроизведение их безусловных чувств. Всё это акцентирует внимание читателя на проблеме, но и только. Г. Николаева констатирует, а не вызывает читателя на раздумья, они заведомо исключены, так как роман не оставляет места для вопросов.

Наглядный характер поэтики подтверждает и тот факт, что облик положительного и облик отрицательного героя строится по принципу узнавания. На всех уровнях язык работает на создание того или иного впечатления. Так, на уровне лексики на помощь приходят штампы-детали внешности: «вихор», «чуб» могут быть только у положительного героя. В «Битве в пути» «вихор» – постоянный признак Бахирева, главного инженера тракторного завода, непримиримого, волевого, трудолюбивого и проч., и его любимого сына Рыжика, весёлого, доброго, настырного. «Вихор» и «чуб»

принадлежат также, например, положительным героям романа Е. Воробьёва «Высота». Молоденький помощник лебёдчика Борис – трудолюбивый, простой парень, и при первом его появлении в романе автор характеризует его через внешнюю деталь, из чего мы сразу можем отнести героя к разряду положительных: «Борис сдёрнул кепку, и вихор встал на его темени торчком» (10). В дальнейшем «вихор» будет олицетворять те или иные внутренние состояния Бориса. В непривычных для себя обстоятельствах, первый раз безобразно напившись с первой получки, молодой человек ведёт себя вызывающе. О его душевном непокое свидетельствует следующее: «Он смотрел вокруг себя невидящим мутным взглядом. Мальчишеские вихры его, и так неподатливые, воинственно торчали во все стороны» (36). Авторскую симпатию к персонажу читатель может увидеть, встретившись в тексте с неизменной характеристикой Бориса: «Токмаков снисходительно посмеивался, глядя сверху вниз на оратора с торчащими мальчишескими вихрами» (40). Так Борис выглядит, поучаствовав наравне с опытными монтажниками в трудном для него испытании: «Борис спускался с сияющим лицом. Ветер немилосердно трепал и ворошил его светлый вихор» (110). Не меньшую нагрузку принимает в том же романе «чуб», который также является признаком положительного героя. «В зелёных глазах Пасечника светилось горячее одобрение, даже восхищение. Рыжий чуб его весело горел на солнце» (15). «Чуб» часто подчёркивает озорной характер своего обладателя: «Пасечник умудрился и тут выпустить чуб из-под ушанки, а выражение лица его было одновременно и озорное, и надменное» (16); «Пасечник картинно откинул со лба и пригладил чуб» (19). Автор часто сопровождает «этого весёлоглазого парня с золотистым чубом» (23) данной деталью, каждый раз как будто напоминая о его лихости, силе, бодрости и удали. В трудный момент «чуб» оказывается заодно со своим хозяином – «стушевавшийся» герой/взъерошенный чуб: «... по всегдашней своей привычке провёл рукой по волосам, будто можно было пригладить чуб, взъерошенный таким ветром» (107). «С лицом *старого мастера*» – слова,

однозначно относящие героя к лагерю положительных. Здесь можно говорить уже не просто о лексике, но о сформировавшемся мире постоянных понятий (констант). Первая встреча читателя с одним из героев романа А. Карцева «Магистраль» не может оставить сомнений – это герой положительный: «дрогнул весёлый мальчишеский рот, блеснули зубы, заискрились глаза – большие, удивлённые...» (20). «Грудной» голос всегда принадлежит хорошей женщине или девушке, одновременно такая характеристика отсылает к концепту «народ», так как от этого определения веет песенностью, фольклорностью. Васёнка, героиня романа А. Карцева «Магистраль» с первых страниц опознаётся как положительный персонаж: «Чистый, свежий голос девушки звучал глубоко и сильно» (20). Девушка или женщина почти всегда хорошо поёт. «Чистый, высокий девичий голос уносился над снегами. Как одинокая птица, летела в вышине песня <...> Древностью, вековой тоской веяло от мотива, а голос был молодой, свежий...» (29)

Таким образом, при всей своей одномерности, однослойности, есть целый ряд лексики, который с течением времени оброс новыми культурными значениями либо дополнился новыми смыслами в результате исторических влияний, и в случае канонического романа, романа в период его расцвета, можно говорить о целом мире понятий, сложившихся в систему.

Возвращаясь к штампам-помощникам в создании образа положительного героя, отметим роль морфемики. За положительного героя отвечают суффиксы. Показателен пример с матерью Володи Бугрова, будущего мужа Тины. При её появлении в повествовании текст начинает пестрить уменьшительными суффиксами, как в речи самой героини, так и в авторском слове. «Внуч~~атам~~», «внуч~~атки~~», «не все, мол, у человека ведры~~шко~~», – говорит «бабушка» (так называет мать Володя); предлагает Тине в комнату «герань~~ку~~»; ставит растения она на «салфет~~очки~~»; дверь

приоткрывает «тихонько»; на кофте у неё – «беленькие пуговицы» (178—179, 181).

Фразеология также на службе построения образа, что знаменательно – положительного. Фразеология – часть концепта «народ», а отрицательный персонаж не вписывается в его рамки. Присказки, поговорки, пословицы, переделанные на «народный» манер цитаты из литературы, религиозных текстов влагаются в уста персонажей для убедительной «народности» образа. Часто эта фразеология неуклюжа, надуманна автором. Просторечие, вырванные из естественной диалектной речи слова, архаизмы, различные постфиксы, частицы – наглядные средства для воссоздания народного, простого языка. Задача, сложная для любого художника – передать ту или иную речь, отобразить иной способ мышления, но авторы производственного романа справляются с ней своими методами – средствами наглядной поэтики. Художественному языку производственного романа мы посвятим отдельную главу.

Отрицательный образ мы «узнаём» по лексике разговорного регистра: «ее *зад*, низкий и тяжелый» (о мещанке-жене героя-труса), «её лицо, *мелко-злое*», «*злой* шёпот Лёли». Спекулянтка Евдоха «*жрала*». Из характеристик внешности появляются «подкрашенные губы». Синтаксис речи Лёли – отрывистые, короткие фразы, не связывающиеся в текст, – призван показать страх, растерянность, нецельность героини. Уровень морфемики: «старуха» о спекулянтке Евдохе и «старушка» о симпатичной, ласковой матери будущего мужа Тины.

Штампами могут быть целые эпизоды. Искусственность диалогов, душевных движений и поступков персонажей – единый комплекс наглядности, который заставляет читателя не догадываться, не интерпретировать, а принимать идеологические установки писателя. Приведём характерную сцену из романа «Битва в пути». Маленькая Тина стала невольным свидетелем следующего разговора в семье одноклассницы

Мани. Мать Мани кричала: « – Или я каторжная? Или я здесь цепями прикованная? Я ещё молодая, мне ещё жить по-людски!» Отец девочки «схватился за ворот своей сорочки рукой с искорёженными пальцами: – Что же ты мне не даёшь уйти? Что же ты умереть мне не даёшь, Ньюша? Разве я держу тебя? Разве...» Маня в ужасе умоляет отца не уходить, но «он рванулся и сел»: « – Я уйду, Ньюша! <...> Я сейчас уйду. Я совсем уйду. Я к Василию пойду. Ты не думай... Ты живи, моя хорошая!.. Ты живи, моя хорошая, как тебе лучше!» Но приступ отчаяния женщины прошёл, и дальше они сидят на кровати обнявшись и говоря друг другу тёплые слова.

Все составляющие сцены также являются штампами: и благородство и жертвенность мужчины, и скорая перемена настроения усталой женщины от отчаяния до чувства вины и покаяния, и её плач, и объятия, и конкретные движения мужчины – то, как он вцепился в ворот, то, как он решительно сел (ср., например, кинематографические воплощения: парализованный герой фильма «Неоконченная повесть» также в душевном волнении рывком садится в кровати; герой фильма «Не могу сказать “Прощай!”» остервенело бьёт свои отнявшиеся ноги).

Итак, чрезмерное увлечение писателей общими местами, штампами, их исключительное количество и удивительное однообразие формируют поэтику производственного романа. Наверное, в границах наглядной поэтики есть смысл говорить об эмблематике производственного романа. Эмблематикой называют один из изобразительных способов риторической культуры. Эмблема соединяет в себе слово, вещь, образ, но образ-схему, образ-представление. Это вариант иносказательной образности (наподобие аллегии). Эмблему отличает статичность, основывается она на смежности явлений. Так, общеизвестно, что серп и молот – это изображение орудий труда рабочих и крестьян, олицетворяющее их союз. В литературе эмблема встречается довольно редко, в основном она характерна для изобразительных искусств, однако в производственном романе есть ряд подобных образов-

обозначений. «Обозначениями», или эмблемами, можно назвать «глаза», «чуб», «руки», «ругань», «телефонный разговор» и проч. Это значимые в пределах художественной системы жанра элементы.

Глава III. Язык производственного романа

«... Художественный смысл ни в коей мере не сводим к смыслу той языковой реальности, на основе которой создано произведение искусства слова»¹, утверждает В. Кожин, предлагая отказаться от изучения языка произведения методами исключительно лингвистическими. «... Изучение *материала литературы* (т. е. языка, речи) *вместо её формы* неизбежно приводит к изучению *предмета* литературы вместо её *содержания*. Без глубокого анализа формы произведение неизбежно предстаёт как *сообщение* о чём-то, а не как самобытный художественный мир»². Нам бы хотелось предпринять попытку описать *стиль*, а не только *язык* в том плане, в каком его предлагали исследовать, например, В.М. Жирмунский, Г.О. Винокур, которые настаивали именно на собирании и лингвистической интерпретации языковых средств художественного произведения. С позиций В. Кожина становится более объяснимым понятие *стиля*, однозначное определение которому дать трудно. В.В. Виноградов в книге «О языке художественной литературы» констатирует, что «литературная критика и сейчас [к исходу первой половины XX века] не может здесь опереться на прочные достижения филологической науки», имея в виду отсутствие чёткого определения *стиля* и единой теории художественного языка. Также он приводит мнение академика Ф.Е. Корша, который возмущался «субъективным произволом» критиков в суждениях о *стиле* и языке писателей в конце XIX века. На страницах советского литературоведения 1970—80-х годов, то есть уже конца второй половины XX века, находим настолько разнородную массу мнений по этой проблеме, что становится очевидно: вопрос так и остался нерешённым. Единой теории художественного *стиля* выработано не было. Наиболее универсальным представляется один из подходов к понятию *стиль*,

¹ В.В. Кожин. Об изучении «художественной речи» // Контекст-1974. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1975. С. 250.

² Там же. С. 274.

который предложил А.Ф. Лосев, полагая, что подобный ракурс рассмотрения художественного стиля поможет со временем разработать методологию его изучения. В статье «Материалы для построения современной теории художественного стиля»¹ А.Ф. Лосев выносит на обсуждение несколько классификаций стилей, составленных учёными разных стран по разным критериям. Мы воспользуемся классификацией А. Морье. Сам он называет её «психологией стилей». Он пытается выдвинуть общий принцип, который позволил бы охватить все детали стиля. И таким максимально всеохватным принципом оказывается понятие «характера», или «темперамента». А.Ф. Лосев предупреждает, что к термину следует относиться как к весьма условному ввиду общей неустойчивости понятийного аппарата стилистики, а также и потому, что сам А. Морье часто непоследователен: стилистические наблюдения он относит к области психологии, объясняя стиль человеческими нравами, но часто выходит за рамки психологии и занимается стилем как таковым. Бесспорным А.Ф. Лосев считает то, что А. Морье угадал в «поведении» стиля, как угадывается в поведении человека, направляющее начало. Подобно тому, как можно найти объяснение, почему человек говорит так, а не иначе, употребляет жесты те, а не иные, реагирует на что-то и ведёт себя в разных обстоятельствах одним, а не другим способом, можно выявить и характер того или иного стиля. С этой точки зрения А. Морье выделяет следующие характеры (и соответствующие им стилистические разновидности): «слабые характеры», «деликатные характеры», «уравновешенные характеры», «положительные характеры», «сильные характеры», «смешанные характеры», «изошрённые характеры», «неполноценные характеры».

Не будем останавливаться подробно на всех стилях, перечислим только те, которые А. Морье приписывает «сильным» характерам. «Субъективная

¹ А.Ф. Лосев. Материалы для построения современной теории художественного стиля // Контекст-1975. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1977.

стилистика», как её называет сам автор, изучает факты языка в связи с фактами психологии, обосновывает выбор языковых средств ментальными предпосылками. Импульс к образованию единства стиля соцреализма был дан единством личности нового человека, осознаваемого как творец нового мира. Движение в сторону утверждения этой личности и, следовательно, этого стиля началось в 1920-е годы, упрочение единства и цельности знаменует 1930—50-е. Из всех характеров, выделенных А. Морье, на торжествующую личность указывают «сильные». Они наиболее разнообразны, они способны послужить источником таких стилей: «эпически примитивный», «проповеднический», «дерзкий», «тяжёлый», «эпически-романтический», «вулканический», «громогласный», «излишествующий», «угрожающий», «изобильный», «рванный» и многие другие, которые мы приводить не будем, так как они требуют отдельных разъяснений, в контексте нашей работы не имеющих значения. «Сильные» характеры не доминируют в период канонического или раннего жанра, они в одинаковой степени действуют и в 1920-е, и в 1930—50-е, что видно из возможности существования в одной парадигме таких, казалось бы, несхожих стилей, как, например, «рванный» или «эпически-романтический», к которым можно отнести производственный роман ранний, и «проповеднический» или «эпически примитивный» (по мысли А. Морье – стиль «Песни о Роланде»), стилей романа сталинского.

А.Ф. Лосев уверен в том, что при всей импрессионистичности классификации, она позволяет увидеть самый источник стиля и ограждает от увлечения абстрактными конструкциями и формулировками. Дойти до чувственной определённости стиля – важная сторона исследования, и подобного рода характеристики (стиль «холодный», «рванный», «плоский», «архитектурный», «ювелирный», «вулканический» и т. п.), которых не нужно бояться и которыми не стоит пренебрегать, могут быть узаконены как научные понятия.

Изложенные А.Ф. Лосевым идеи даются как материал для разработки теории стиля, конкретной методологии анализа стиля художественного произведения он не предлагает. Авторы одного из учебников «Теория литературы»¹, ссылаясь на немецкого литературоведа В. Кайзера, пишут, что исследование художественного стиля нужно отличать от лингвистического изучения языковых форм и нацеливать его на обнаружение и интерпретацию повторяющихся языковых явлений, так как цельность стиля зависит от комплекса повторяющихся признаков, «типического своеобразия», присущего тому или иному писателю, направлению, эпохе (в чём кроется причина его «узнавания»). В своих наблюдениях над языком производственного романа мы будем опираться на этот принцип.

К приметам стиля некоторые исследователи относят любое своеобразное отношение к слову, например, намеренный отказ от соблюдения литературных норм, от употребления переносных значений или минимизация количества прилагательных. Особенностью языка произведения могут стать семантически нейтральные, безобразные слова, получающие в контексте острый экспрессивно-образный заряд. В.В. Виноградов доказывает это стихотворением А. Ахматовой, где иную, контекстную смысловую нагрузку обретает «местоименное» слово 'человек':

Всё, как раньше: в окна столовой

Бьётся мелкий метельный снег,

И сама я не стала новой,

А ко мне приходил *человек*. («Чётки»)

Язык производственного романа в своей «недостаточности» сродни искусству Древней Руси. Д.С. Лихачев в книге «Поэтика древнерусской

¹ Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория литературы. В 2-х тт. М.: Изд. центр «Академия», 2004.

литературы»¹ предложил убедительное толкование специфической художественной системы русского средневекового искусства. Подобно тому как А.Я. Гуревич настаивал на том, что средневековое искусство Западной Европы следует интерпретировать в строгих рамках мировосприятия человека того времени, Д. Лихачев выводит особенности древнерусского искусства из идеологических, религиозных, политических обстоятельств, встраивает их в систему доминант древнерусского сознания. Кроме того, что мы поместим литературный материал в современную ему систему ментальных, политических, социальных координат, когда любое явление культуры рассматривается в категориях своего времени, что позволит найти «источник» стиля, в скобках мы попробуем сравнить производственный роман с собственно древнерусской литературой. Подобное сопоставление поможет выявить некоторые законы, по которым живёт производственная проза.

Феодализм и религиозная идеология, по Д. Лихачеву, породили развитую обрядность, церковную и светскую: взаимоотношения между людьми подчинялись традиции, или этикету. Из общественной жизни этикет проникает в искусство, становится идеологической «осознанной необходимостью», возникает так называемый литературный этикет. Это значит, что всё задано традицией: сюжеты, изображения, речь. В литературе литературный этикет проявляется в установлении условных связей формы и содержания. Предмет изображения требует выбора трафарета: если речь заходит о святом, обязательны житийные формулы, о военных ли событиях – необходимы воинские формулы и проч. Трафаретным в древнерусской литературе становится не только словесное выражение, но и ситуации. Следует отметить, что этикетные правила в литературе не являлись искусственными построениями, они взяты были из жизненного обихода, церковного и княжеского этикета.

¹ Д.С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л.: Художественная литература, 1971.

В древнерусской литературе смешиваются *должное* и *сущее*. Из действительности, равно как и из ранее созданных текстов, переносилось в произведения то, что имело отношение к этикету: речи, которые должны быть произнесены в данной ситуации; поступки, которые должны быть совершены; описание врага совпадает с представлениями о враге Руси в действительности; поступки князя подчинены представлениям об идеальном княжеском поведении; без изменений переносится даже авторская интерпретация события, соответствующая случаю.

Художественный метод древнерусской литературы нельзя, однако, однозначно определить как идеализацию, так как идеализация подчиняется этикету, этикет становится «формой и существом» (Д. Лихачев) идеализации. Древнерусский писатель не только изображает жизнь, но и украшает её, делает парадной.

Производственный роман может быть воспринят в категориях литературного этикета. Причём это касается всех периодов его истории. Первые годы социалистического строительства задали «этикет», уместнее сказать — традицию, породили определённый круг представлений. Но главным образом на формирование традиции, *идеала*, характеризующегося мечтой и целью, повлияло реальное положение дел — строительство, совершавшееся невиданными темпами. Пример того, как складывается «этикетность» в языке производственного романа, дан в книге М.М. Кузнецова «Советский роман»¹. Он говорит о том, что писателей и очеркистов упрекали за штамп — «год назад тут была степь». Но штамп имел корни в реальной жизни: в сотнях мест действительно ещё недавно были степь, тайга, глушь, а теперь — новые города, электростанции, заводы. Вот что об этом говорит писатель и очеркист Б. Галин: «Помню одну из своих первых корреспонденций того времени [конец 1920-х — начало 1930-х], она начиналась так: “Там, где раньше гулял степной ветер, где земля лежала

¹ М.М. Кузнецов. Советский роман. М.: Изд-во академии наук СССР, 1963.

огромным сплошным массивом, большевики вогнали первые колья – сигналы великой стройки...” Не я один так писал. Кажется, все газетчики того времени любили этот запев: “Там, где раньше...” Да и то сказать – страна только-только начала строить. В поволжской степи и у горы Магнитной на Урале, в Нижнем Новгороде и в тихом городке Кузнецке в Сибири. Всё дышало жаром новизны, поражало размахом и строителей, и корреспондентов, и писателей»¹.

Традиционными в языке производственного романа становятся явления, которые отражают отдельные элементы новой картины мира (о ней мы говорили в других главах), которая базируется на содержании результатов труда строителя хозяйства страны. Ритмичность и однообразие эпохи – пятилетки, неуклонное возрастание одного и того же показателя – индустриальный рост, появление новых промышленных объектов – несомненно повлияли на складывающийся литературный стиль, одной из граней которого стал своеобразный язык, который ещё ждёт своего исследования.

Язык романа Ф. Гладкова «Цемент» прост, даже скуден. Так, пейзажи в романе пишутся автором при помощи одного и того же набора «красок». Во-первых, писатель пользуется конструкциями ‘виден из/от/с’, ‘такой-то вид’ и подобными: «издали видны знакомые разработки по склонам» (7); «с горы видно» (8); «отсюда завод был виден» (16); «и видно, как к заводу...» (16); «в проломы и разрывы стены видно было» (42). Во-вторых, выразительности в описании какой-либо местности он стремится достичь, используя в составе метафор глаголы движения *ползти*, *сползать*, *струиться*, *стекать*, *убегать*, *лететь*, *плыть* и их производные: «стекают вниз к морю <...> бетонные устои канатной дороги» (8); «море за заводом струилось миражами» (16); «необъятно струились полукружия зыби» (16); «взлетел ввысь <...> голубой

¹ Б. Галин. Всегда за мечтой. Годы тридцатые – шестидесятые. Очерки. М.: Советский писатель, 1964. С. 6.

обелиск трубы» (17); «убегающий чёрными сваями в бухту» (42); «стена ломаной лентой улета́ла в обе стороны от фасада» (42); «взлетали ввысь железобетонные трубы» (73); «плыла из ущелья ночная тьма» (78); «струились ввысь тополя» (78); «скалы <...> отползали и вправо и влево» (115); «горы, стекающие вниз» (126); «горы очень близко сползали с вершины» (138); «плыли фиолетовые вечерние тени» (138); «город <...> сползал домами в ущелье» (139); «заросли молодого леса, стекающего с гор» (249); «шёлковые нити паутин плавали в сини и дымились» (271).

Для передачи природных явлений, состояний, характеристики предметов писатель прибегает также к глаголам, основных глаголов-метафор четыре: *хрустаться, дымиться, плавиться, громоздиться*. «Рёбра гор в медной окалине плавилась в солнце» (7); «верхушки труб прозрачно хрусталились» (14); «вышки, арки, виадуки <...> громоздились» (16); «дворец труда громоздился» (42); «бетонная площадка и лестница спуска перед окном дымились и плавилась в солнечном блеске» (72); «дымилась пыль над столом» (75); «заросли ясеней и грабов дымились в садах» (78); «мутно хрусталилось море» (79); «дымилась над ними пыль» (111); «громоздились горы» (120); «громоздилась скалистая стена» (133); «громоздились пирамиды каменных отвалов» (135); «корпуса и башни завода громоздились в глубоком молчании» (139); «море плавилось спокойно» (140) и т. п.

Особенностью авторского слова можно назвать характерный синтаксис: отсутствуют периоды, редки сложные предложения, почти нет конструкций с несколькими придаточными. Текст выстраивается с помощью простых осложнённых предложений, в основном с однородными членами. Писатель использует также предложения неполные или односоставные.

Скудость средств выразительности создаёт ощущение «аскетичного», если прибегнуть к терминологии А. Морье – «эпически примитивного», стиля, и это выглядит уместно, соответствует сюжетной ситуации романа.

Интерес представляет язык повести Н. Ляшко «Доменная печь». Речь повествователя (и одновременно главного героя) воспроизводит, по-видимому, живую речь рабочего. Сам писатель, Н. Ляшко, вырос в рабочей среде, начинал свою трудовую деятельность с помощника токаря, впоследствии работал на заводах в Харькове, Севастополе, Ростове-на-Дону, следовательно, был способен достоверно передать речь рабочего. Основное её качество – это простота. Однако нельзя сказать, что речь примитивна. Это устная речь рабочего, который изъясняется так, как доступно человеку его культурного уровня. При этом повествователь часто прибегает к метким метафорам, сравнениям, нередко вдруг появляется нотка иронии. О начале дождя герой говорит: «Дождик стал срываться» (147). О движении на велосипеде: «Лечу, а завод летит на меня» (159). «Я глазами и ушами работаю, из кожи вон лезу – ничего понять не могу» (148). Так Коротков передаёт напряжение, с которым он пытался различить человека в темноте. Незатейливо, но определённая выразительность налицо. «Город – не город, село – не село, – а какая-то пустошь в загородках. Чихнёшь – попал в курицу, в козу, в поросёнка. Коз зовут там Ньюшами, Ёлочками... Поросят чешут, гладят и сюсюкают с ними» (156); «Появится новый человек – все устанут на него и – шу-шу-шу, будто он полгорода вырезал или всем курам-козам ноги переломал» (156); «Иного и узнать нельзя: неповоротливый, в глазах огородная ботва засела» (183) – насмешка героя над одичавшим городком. Из сравнений можно привести такие: «Очутились у стеклянной двери, глянули – за нею голов, что арбузов на бахче» (171); «Чувствую себя разваренной рыбой» (192), «<...> на боку большущий красный флаг. Буквы белые и, как ледышки, ныряют в него – не прочитать» (208); «А доклады что? В них, если умеючи докладывать, и чёрт – картинка, и подошва – пряник» (187). Сродни платоновскому онтологическому языку оказывается то, как герой передаёт движение своего собеседника: «Он вскинул одно плечо к небу, другое опустил к земле» (175), ещё подобный пример: «До крови растирала шею домашность» (205). Неприглядным персонажам повествователь сразу же даёт

не лишённые остроумия прозвища: «На машинке у меня стучала такая трясогузка из гимназисток; за писаря, или деловода по-тамошнему, орудовал вертлявый парнишка из торговцев. Я его про себя жевчиком называл» (156). С издёвкой описывает герой несимпатичных персонажей, прибегая к помощи уменьшительно-ласкательных суффиксов: секретарь «в крахмалке, в пиджачке, с шелковым платочком в нагрудном карманчике» (171), «пенсنيшки поправлял» (171). В одном из бюрократических учреждений герой отмечает «барьерчик», загородку, отделяющую столы работников от посетителей. На протяжении всего спора с представительницей данной организации Соловейчик герой постоянно обращается к этому слову, чтобы подчеркнуть ничтожество учреждения («центра»). Саму Соловейчик повествователь окружает такими же уничижительными словами: «подстрижки поправляет», «дакает», «задакала», «положила на барьерчик локотки», «ложечкой по губам» (172). Свои переживания Коротков также выражает метафорически: «И таким голосом спросил – лучше б палкой ударил меня» (159); «Он опять хмыкает и кусает меня за сердце» (159); «В голове чехарда, на сердце муть» (164). Из доступной ему образности повествователь широко использует Библейские сюжеты, сравнивает себя с царём Соломоном, когда ему приходится решать чей-то спор, уподобляет чиновничье бесстрашие горе Арарат. Некоторые слова для выразительности взяты им из церковной службы, песнопений, также знакомых ему: «о заводе надо говорить при всех, а не тайнообразующе» (187). Слово героя характеризует его как человека думающего, способного оценивать окружающий мир.

С историко-литературной точки зрения заслуживают внимания не только достоинства производственного романа, но и его противоречия и недостатки. Они требуют отдельного, ещё только предстоящего, изучения. Комплекс повторяющихся языковых явлений включает патетическую метафоричность, деловое повествование, техническую терминологию,

силлогизмы, соединяющие публицистичность и живое чувство, декоративные риторические фигуры. Часто это является следствием логического развёртывания общей идеи взамен эмпирического изображения производственных процессов, считает М.М. Кузнецов. Так, роман М. Шагинян «Гидроцентральный» он называет очерком (в другом месте, используя определение самой писательницы, – романом-ораторствованием) с элементами орнаментальности. В этом романе логика идеи вступает в противоречие с яркой поэтичностью. Важно, что литературовед говорит о раннем производственном романе: он считает, что ранний роман обладает особой поэзией титанических усилий писателя соединить несоединимое – перевести производственный сюжет на язык искусства. В 1920-е годы уже можно наблюдать, как писатели наполняют свои романы познавательным материалом, погружают читателя в технические подробности производства. Часто писатели превращаются в лекторов, не выдерживают «интервенции силлогизмов», сконструированных ими же. Писатели стремятся раздвинуть границы жанра, найти новые возможности диалога с читателем, изображают творческую мысль и трудовую деятельность в неопосредованном виде. М.М. Кузнецов считает это детской болезнью роста нового жанра (это относится ко всему периоду 1920—1950-х годов), что было бы преодолено, были бы найдены варианты союза «несоединимого», если бы история жанра не прервалась.

В отношении производственного романа сталинской поры можно говорить о его замкнутости, изолированности и в каком-то смысле самодостаточности. Язык производственного романа функционирует в узких пределах жанра и при этом выполняет зачастую лишь **изобразительную** функцию, то есть визуализирует повествование. В художественном мире канонического производственного романа почти нет ассоциативных связей, **когнитивная** (познавательная) функция слова отсутствует. Образные средства всегда «актуализируют стоящие за языковыми единицами

концептуальные структуры и конденсируют знания о мире»¹, это свойство художественного слова в производственном романе ограничено мифологической системой координат самого жанра, поэтому он способен отсылать в основном сам к себе, отсюда достаточно плоская образность. Однако нужно отметить, что плоский образ производственного романа не означает его незначительности. Он одномерен, нарочито прост, как плакатный рисунок, за которым стоит одна большая идея.

Одной из особенностей сталинского производственного романа является «лозунговость», то есть обилие в речах персонажей торжественных призывов, ходовых формульных выражений, общих слов. Лозунг в производственном романе – это одно из средств передать основную мысль, являющуюся общей для всего корпуса производственной литературы, метаэлемент, также входящий в структуру стиля. В романе Г. Николаевой «Битва в пути» есть знаменательное рассуждение о природе лозунга: «... лозунгами человек может заговорить по двум причинам: по причине полной пустоты и отсутствия собственных слов и мыслей или же по причине предельной отмотилизованности всех сил на осуществление этих лозунгов. В таких случаях лозунг также насыщается личными страстями, как извечное “я вас люблю”» (686). Значит, лозунг в производственном романе – это проявление идеи в концентрированном виде, идея, осознанно облечённая в монументальную форму, идея-страсть. И здесь уместно вспомнить «проповеднический» стиль. Парторг Чубасов в том же романе удивлённо слушает речь Бахирева, главного инженера завода: «Почему его так слушают? <...> Ни кашля, ни шороха... А ведь бубнит монотонно. И о чём? Номенклатура, массовость, унификация... А как слушают!» (459) «Чем он привлёк их?» – далее размышляет он и приходит к выводу: «Главным. Боевой партийной направленностью» (459). Этот вывод, на первый взгляд могущий показаться искусственным, конъюнктурным, оказывается

¹ Н.А. Николина. Филологический анализ текста. М., 2003. С. 77.

органичным в парадигме «проповеднического стиля», исходящего от «сильного характера». Наглядно наши выводы демонстрирует экранизация романа Г. Николаевой, одноимённый фильм 1961 года. Роль Бахирева исполнена артистом М. Ульяновым. Сцены, в которых герой Ульянова произносит речи в защиту своей идеи, потрясают. Те самые лозунги, речи, полные «общих мест», произнесены артистом с такими интонациями, с такими вариациями тембра, громкости, соответствующими чувствам, настроению героя, что не остаётся сомнений в искренности его страсти, его убеждённости. Герой суров, прямолинеен, прост, таковы и его высказывания. В своей книге «О художественности»¹ литературовед Н. Шамота пишет: преувеличение служит активизации восприятия, усиливает заинтересованное отношение читателя к изображаемым явлениям. Этот приём помогает утверждать новое, заражать чувством, желанием что-то преодолеть, чего-то достичь, от чего-то избавиться. Литературовед подчёркивает, что речь идёт не о затушёвывании неприглядных сторон действительности и подчёркивании только положительного, речь идёт о заострении эмоционально-эстетических характеристик явлений. Преувеличением можно считать лозунг, широко применяющийся писателями, что свидетельствует об их желании направить мысль читателя в русло идейных устремлений персонажей.

Как уже не раз отмечалось, «Битва в пути» – роман, не являющийся строго каноническим, и лозунг в данном романе отличается от того, что мы можем видеть, например, в типичном романе сталинском. Лозунг в «Далеко от Москвы» выглядит иначе, чем в «Битве в пути», он более живой, в нём не задействовано столько тяжеловесной лексики. «... Мы наследники Ленина, советские люди, мы дали этому краю новую жизнь» (31); «Я хочу на фронт, туда, где сейчас труднее всего! Нас учили с детства, и на школьной скамье, и в комсомоле: не прятаться от трудностей, быть там, где опаснее всего» (33);

¹ Н. Шамота. О художественности. М.: Советский писатель, 1958.

«Какое счастье, что у нас есть Сталин, товарищи! Что было бы с нами без него?» (175); «Беридзе, тебе больше невозможно быть вне партии ни одного дня, ни одного часа!..» (214); «Тебе можно доверить всё. Ты – сама совесть» (252); «Мы, советские люди, не стремимся к лёгкой жизни обывателей, думающих только о собственном благополучии. Мы – за трудную жизнь во имя светлого будущего» (511); «... когда ясна цель, когда мы правильно организованы и единодушны – для нас нет невыполнимых задач» (535); «Насколько же сильнее его был он, Батманов, посланный сюда во главе огромного коллектива, вооружённого знаниями и средствами передовой техники века!» (539). Как символ веры (а не экономический призыв) звучит лозунг в романе «Высота»: «В советской экономике расширенное воспроизводство – основной закон развития. Значит, непрерывное созидание – в самой природе нашей. Мы с самого своего рождения – строители. <...> Значит, строительная промышленность не должна, не смеет отставать от других отраслей! Ни по технологии! Ни по организации! Ни по экономике!» (146)

Лозунг, так же, как и военная метафорика, всегда присутствовал в производственном романе, но если в раннем и каноническом жанре лозунг органично вплетался в ткань произведения, был выразителем страсти *эпического* героя, частью его образа, то в позднем производственном романе лозунг становится «пустым». Исключительно сухие экономические формулировки в речи персонажа (или автора) соседствуют с торжественными фразами. «Идея бригадной организации труда ещё, считай, до первых пятилеток существовала <...> Но теперь она наполняется новым содержанием в соответствии с объективным законом нашего времени» (66, «Корни и крона» В. Кожевникова).

В основе лозунга лежит концентрированная идея, а идеи гораздо более подвижны, чем слова, соотношение между внешним обликом слова и его внутренней формой меняется достаточно долго, что повлияло в случае

лозунга в производственном романе на несоответствие содержания и его выражения. Язык романа «Битва в пути» держит сила инерции, язык не меняется кардинально за несколько лет («Битва в пути» написана почти сразу после смерти Сталина), поэтому произведение во многом демонстрирует то, как художественные средства (метафоры, сравнения, олицетворения и т. п.) существуют в ткани канонического производственного романа. Обратимся к тем, которые свидетельствуют об «изобильности» стиля, имеют скорее декоративный характер, содержательно не наполнены, так как это повторяющееся свойство:

«Мощный людской прибой глухо бился о железо, и жаркое дыхание согревало металл» (8);

«... Плакала только одна струна, но плакала так тонко, так проникновенно, словно сама кровь, протекая в сосудах, звенела печалью» (10);

«... метнуться, как мошка на призывный свет, и сгореть, не долетев...» (17);

«Никогда раньше Дмитрий не видел с такой отчетливостью горбящейся телефонной трубки, темной пирамидальной поверхности с белым венцом циферблата, чёрного провода, змеящегося по зеленому сукну стола» (18);

«... движение, подобное стихийному движению железных опилок, притянутых силой магнита...» (22);

«Комочек человеческого тепла и радости, движимый любовью, зыбко шёл к нему, протягивая растопыренные ладошки» (25);

«... даже солнечный свет покорно скользил вслед за конвейром по лоснящимся от масла рельсам и плитам» (34);

«... в таком движении, от которого шевелятся даже камни» (38);

«... с её движением таким стремительным, что от него распахнулись даже мраморные полы шинели» (о памятнике Сталину) (40);

«Оно билось так сильно и ровно, как бьется здоровое, не отягощённое никакими пороками сердце» (41);

«... грохот чугунолитейного охватил её плотно, как вода, когда ныряешь» (66);

«Машины буксовали на обледенелом асфальте и на крутых поворотах порой начинали странно кружиться, вальсируя в танце, от которого бледнели шоферы и пассажиры» (72);

«В ямке меж ключицами вспыхнуло розовое пятно, словно и там раздавили ягоду» (78);

«... жизни, такой простой и свежей, как ландыши в стакане» (131);

«Столовая горела, как фонарь» (135);

«Время молча стояло перед ней» (144);

«... после разговора он почувствовал себя освеженным, словно походил на лыжах» (343);

Многие из метафор могли бы быть заменены на более простые выражения без ущерба для образности, так как оказываются зачастую неожиданными, не оправданными общим повествованием:

«Трудолюбивые звёзды жили, шевелили лучами, непрестанно ткали свою звёздную паутину. Станным образом эти звёзды помогали людям проникнуть в сокровенные тайны жизни. Небо было исполнено добра и мира» (156).

«Тревожный голос отца врезался в звёздную тишину» (157);

«Местами соцветья отгорели, и на зрелых, телесно-розоватых стеблях сидели крохотные, круглые облака, в шутку подаренные земле высоким небом» (185);

«... так нажала на букву «о», что слова выкатились на этих «о», как на колёсах» (361).

Нередко стремление разнообразить повествовательную ткань приводит к не очень понятным и неблагозвучным метафорам:

«Все вокруг дышало радостным испугом ранней весны» (309);

«Он вошёл в партком в том состоянии боевого, иронического и чуть горьковатого равновесия...» (410);

«... Серёжа не услышал, а почувствовал его хребтом и обернулся, как оборачивается собака, ощерившись и сильнее сжимая драгоценную кость» (421);

«... с тем беспощадным равнодушием, с каким медведь опускает лапу на муравья» (483);

«Он стоял не шевелясь. Так, замерев от счастья, стоит собака под рукой хозяина» (503);

«Этот нетронутый снег невольно напоминал их: так же были они чисты, так же легки, так же мягко и матово сияли в полусвете» (555);

«За коммунизм воюют “добрым оружием” – молоком, маслом, насущным хлебом справедливости» (690).

Что касается эпитетов, в рассматриваемом романе они привлекаются также для «декорирования» текста: *великолепные* глаза (14); *мелковеснушчатое* лицо (19); *червлёная* заря (26); *мягкими, эластичными* шагами (88); с *контуженными* глазами (131); радостный свет *молодого* дня (135); *широким, великолепным* жестом (651). Эпитеты могут выглядеть

избыточными или неясными: на берегу *просторной* и *спокойной* реки (34), *невинные* сосульки на крышах (72); она была *неожиданной* до испуга (136); *трудолюбивые* звёзды (156); *старческой* ясностью (168), *душной* рукой (204); *стоглазое* и сияющее небо (500); *алокровных боевых* жил (688). Зачастую они становятся «постоянными» (ср. фольклорные постоянные эпитеты: «красна девица», «мечи булатные», «болота топкие»).

Существуют слова, которые встречаются в любом производственном романе, которые явно используются для придания тексту привлекательности, лиричности, а также претендующие на то, чтобы принудительно вызвать у читателя вопросы. Это слова «странно» и «казалось» («Битва в пути»):

«На тёмном лице *странно* выделялись светлые <...> глаза» (91);

«*странно* неподвижными глазами» (130);

«... сделал голову его *странно* похожей на голову...» (137);

«Картина была *странной*...» (341);

«Картина будет *странной*» (344);

«Пережитое потрясение и хмель придали лицу Вальгана *странную* преувеличенность...» (696);

«*Казалось*, плакала только одна струна...» (10);

«*Казалось*, катается большой пестрый шар...» (660);

«*Казалось*, сквозь опавшие мякоти проступает костяк» (687).

И это только некоторые примеры.

Особого внимания заслуживает фразеология и риторика парторга. В каждом романе так или иначе присутствуют рассуждения о роли парторга, о сути и способах партийной работы. Традиционна и неизменна роль партийного работника, так же неизменна и обязательна становится риторика

и фразеология. В романе Г. Николаевой главный герой, Дмитрий Бахирев, так думает в одну из своих первых встреч с парторгом завода: «Скорей бы ушёл этот вялый человек с его прописными истинами». Прописные истины – работа парторга. Лозунги – основная операционная единица этой работы. Лексика и фразеология находятся в рамках партийной идеологии, становится типовой и обязательной принадлежностью фигуры парторга.

Важная часть языкового пласта производственного романа – просторечие. Каждый писатель считает своей задачей показать, что его герои – из народа. Народность, простота персонажа передаётся Г. Николаевой на всех языковых уровнях:

1. морфемика

– приставки: «надглумился», «схоронили», «забоитесь»

– суффиксы: «жалеючи», «в синеньком домичке», «ужасти», «как следует» (482)

– постфиксы: «как-нито», «боюся»

2. морфология (междометия, предлоги, частицы)

«всё *через* баббит», «*вона* плечо-то», «до городу», «станут кричать за радиаторы», «до всего способная», «хорошо ль это зря-то человека оговаривать», «у меня до тебя секретный разговор», «об нём», «об чём», «через неё одну... *через* надежду», «да разваливаются же», «да Люда же»

3. грамматика: «зигзагой», «ездут» (483).

4. фразеология (пословицы, поговорки, присказки, часто – самодельные; последние принадлежат, как правило, старым рабочим, они же чаще всего выдумывают прозвища молодым рабочим).

5. лексика (просторечие, диалектная)

Простые рабочие (и не только рабочие, вообще – простые люди) в романе «Битва в пути» говорят нарочито простым, надуманным писателем языком, претендующим на впечатление народного (курсив наш – З. Д.):

«Ох! Не привыкну никак! <...> Вздумаю – и всё вокруг *окаймится* чернотой...» (39), «... Сейчас я ещё *вчуже* смотрю на них...» (47), «*забаловали* мы с мамой девчонок» (52), «... Пойдем *полюшком*», «*бездомочки* вы мои», «*худо* ли, *плохо* ли идти» (53), «Я под этими соснами сама *люлькалась* и своих трёх *люлькала*» (53), «*быть* этой *логовинке* нашей», «*поистерла ступалочки*», «с сиротами *обкорениться*», «*обездетнел* дом» (56), «заросшее *клеверище*» (58), «*будешь* ходить *распояской*» (59), «я сразу *углядела*, сразу *почуяла*» (65), «*стряслося* позорище» (71), «кухарку привезёшь оладьи *печи*» (79), «война *снутри* наделала» (130), «*кудысь* мне *иттить*» (140), «*подсобить* нечем», «*приважила* я его», «он *угреет*» (179), «*хлебушко*» (221), «а теперь веру потеряли... *изверились*» (229), «*почнут* жевать» (232), «*всех наилучше*», «на галстук *змиш*» (317), «*жилочки* у тебя *напружинены... ослабься*» (326), «*опогодилось* бы завтра» (357), «*угороди* крепче» (358), «а ты *гораздая*» (362), «*почто* не взял» (367), «я ему не *уноровил*» (373), «*надсмеемся* ведь он надо мной» (426), «*думная* ты очень», «*наскучаю* я ему», «если бы *насмелилась*» (427), «*не след* мне встречаться с ним» (428), «*осьмой* год» (452), «*скружилась* от радости» (471), «за десять дён» (472), «до *городу* *достигнем*» (484), «сама к себе *применилась*», «ой, уж просто *всячески*» (574).

Даже речь автора стремится быть народной: «Ещё не отгорела *вечерница*, за цехами тускло тлела полоса *брусвянного* цвета. Погода изменилась, и *зорные* сумерки гасила густая мгла. С неба падал *липень*. Безостановочно дул *верховой* ветер» (46); «*волглый*, тяжёлый ветер» (50).

Также автор всегда уточняет, какой у персонажа голос, выговор, даже – особенность произношения тех или иных звуков.

Писатель не только следует «этикету», он работает со словом. Об этом говорит, в частности, словообразование. Так, Г. Николаевой свойственны такие словообразовательные модели, как сложение основ и образование существительных с нулевым суффиксом, а также совмещение этих двух способов: *бессонь, краснопогодье, дальнобережье, веселоглазый, темноблестящий, полношумный, мокропогодье, чернолесье, алокровный, горячеглазый*. Также среди новообразований: *бойчиться, обкорениться, брусвянный, опалесцировал, шевелючие, круженика, безгрозица, пальчатая-умнята*.

Язык классического производственного романа (романа 1930—1950-х) — это язык наглядной поэтики, язык «литературного этикета». Положительный герой получает определённый срез лексики и фразеологии, отдельный языковой комплекс — для парторга. Язык раннего производственного романа, устоявшись, приобретя новые культурные составляющие, даёт роману последующих лет не просто язык, но стиль, обеспеченный множеством повторяющихся языковых явлений. Дж. Лакофф и М. Джонсон в книге «Метафоры, которыми мы живём»¹ рассуждают о понятиях, которыми люди пользуются ежедневно, не задумываясь над тем, что это метафоры, которые производит наше сознание, отражая те или иные представления о жизненных явлениях. Эти метафоры структурируют определённым образом нашу речь. Возьмём из вышеназванной книги понятие «спор», которое задаётся метафорой *спор — это война*. В обыденном языке ситуация спора представлена целым рядом выражений:

Он напал на меня во время спора.

Его замечания били в цель.

Я разбил все его аргументы.

Я никогда не побеждал его в споре.

¹ Дж. Лакофф, М. Джонсон. Метафоры, которыми мы живём. М.: УРСС Эдиториал, 2004.

– Вы не согласны? Хорошо, Ваш **выстрел!**

Если вы используете эту **стратегию**, он вас **уничтожит**.

Он **разгромил** всю мою систему доказательств.

Оказывается, что многие действия, которые мы совершаем в споре, структурированы понятием «война». Нет реального сражения, но есть словесное противостояние. Структура спора – атака / защита. Таким образом, утверждают авторы книги, суть метафоры в понимании и переживании сущности одного понятия в терминах сущности другого. И это не значит, что спор – это разновидность войны. Дело в том, что *спор* во многих культурах структурируется метафорически. Спор понимается как противостояние, как способ добиться своего, доказать оппоненту, что он не прав. Те же цели, по сути, и у войны. Недаром, отмечают авторы книги, о споре говорится не в терминах танца, например. Для нас обычно говорить об атаке, поражении, стратегии спора. Язык спора не поэтический, он буквальный. Мы так говорим о споре, потому что мы так его понимаем. Метафоричен не только язык, метафоричны наши действия.

Можно говорить о том, что подобным образом организованы и категории советской ментальности. Так, на несколько структурирующих его метафор можно разложить понятие *труд*:

Труд – это бой (война)

Труд – это жизнь

Труд – это счастье

Труд рождает мечта

Опишем последовательно каждую из составляющих.

Труд – это бой (война). Труд – не разновидность войны. Труд – не только способ заработать, не только средство жизнеобеспечения. В советской

культуре труд понимается как способ победить: разруху, бедность, косность, инертность, а также реальных врагов, противостоящих России. Герой романа Е. Воробьёва «Высота» (1950—52) говорит: «Сегодня они там разжигают костёр для негров. А завтра думают разжечь войну на всей земле. Не дадим! <...> Мы строители, и мы будем строить! А если наш мирный труд встал им поперёк горла, так они подавятся!..» (279). Знаменательно, что эта связь разрушается к концу столетия, так как постепенно происходит разложение понятия *труд* изнутри: утрачивается метафорическое наполнение. И этот процесс мы наблюдаем уже в позднем производственном романе, когда заработок становится залогом качества работы.

Эпос созидания стал органическим продолжением эпоса революции. Политическая борьба с врагами новой власти планомерно перешла в экономическую борьбу за новое государство, что естественно объясняет восприятие сущности труда в категориях войны. Нельзя сбрасывать со счетов и романы, изданные сразу после войны, в которых речь идёт о труде в условиях военного времени, когда строительная площадка поневоле обязана превратиться в поле боя. Так, читаем в романе «Далеко от Москвы» (1948): «Настала пора несколько перестроить трассу, ввести боевые участки и боевой порядок на трассе» (699). Военная метафорика – общее место производственного романа. Труд и результаты труда в советской культуре – это *победа*, знак превосходства и могущества советского человека. «Только героический народ мог создать Урало-Кузбасс и всю нашу могучую индустрию. Вот почему нас не смяли в сорок первом году и не сомнут никогда!.. («Высота», 416). В трудные моменты жизни прораб ведёт себя *как командир в бою*, автор романа «Высота» прямо возводит способности Токмакова как руководителя к его боевому прошлому. Призыв, брошенный Токмаковым коммунистам («Коммуни-и-исты, вперед-од!»), впервые он обратил к солдатам своей роты. Ситуации параллельны. «... Токмаков вдруг удивительно ясно и отчётливо вспомнил, как в *бою* за высотку 208,8 под

Витебском, он, молодой *командир роты*, впервые кликнул этот клич» (102). Ещё пример подобного параллелизма. Бессонницу перед сложным и ответственным подъёмом царги (части домны) прораб сравнивает с бессонницей «перед трудной *боевой операцией*. Может, не сполохи электросварки играют на покато потолке и вогнутых стенах трубы, а отсветы *ракет*? Может, не баллоны с кислородом, а *снаряды* везёт грузовик с красным флажком над шофёрской кабиной? Может, не дробь пневматического молотка доносится, а *пулемётные очереди*? Может, не движение машин с цементом, кирпичом, досками слышится на шоссе, а железное *громыхание батарей и танков...*» (278). Писатель использует сравнения для уподобления производственной ситуации военной: «верхолаза, как *разведчика на войне...*» (103); «так *командир* во время трудного *боя* совсем не показывается в штабе и всё время сидит на своём наблюдательном пункте» (133). Систематически писатели употребляют военные термины и понятия. Для обозначения места строительства: «*передний край* строительства» (133), «индустриальный *десант*, выброшенный сегодня на самый острый, решающий *участок боёв* за послевоенную *пятилетку*» (218). Нужно отметить, что речь идёт не о простом участке строительства, а о временном рубеже между новым и старым. Для того чтобы подчеркнуть важность задач: «Он твёрдо решил добиваться осуществления своего проекта и готовился *выдержать за него бой*» (187). «*Боевое задание от капитана* Токмакова» (187) – так говорит о производственном задании прораб чертёжнице, она отвечает: «Есть, товарищ *гвардии капитан*» (187). Экстренное совещание автор описывает так: «Оно напоминало заседание *армейского штаба* в момент, когда *противник прорвал линию фронта* и нужно принять срочные меры, чтобы *удержать позиции*» (315). *Штаб* строителей разных специальностей, который Дымов, начальник строительного треста, мечтает возить с собой со стройки на стройку, он называет *десантом*, бригаду каменщиков – *батальоном*. Неразрывную связь воинского и трудового долга ощущают герои. Маша,

пытаясь внушить Токмакову уверенность в своих силах, обращается к его военному прошлому, для неё участие Токмакова в войне и его отчаяние, опустошённость несовместимы. Она рассказывает историю своей трагической любви, последствия которой ей помогли перенести фронтовики: «Мне стало тошно жить, жалко себя, пустота вокруг... К счастью, всё это быстро прошло. И знаете, что мне помогло? Вы мне помогли, фронтовики! Я подумала о людях, которые сохраняли присутствие духа в самые трудные минуты жизни» (236). Тождественность функций прораба и командира роты возможно потому, что обеспечивается человеческим фактором. Токмаков – смелый, волевой человек, способный на самопожертвование, самоограничение. Такой человек – *боец*. Боец и в прямом, и в метафорическом смысле. Органично пользуются герои и автор военными метафорами. «Вы для них [для рабочих] – *фронтовик, командир*. А вы хотите сбежать, спешите *разжаловать себя в рядовые*», – отчитывает Маша Токмакова, на что он отвечает: «Я чувствую себя перед вами *штрафником*» (237).

На излёте истории жанра язык производственного романа приобретает иную форму существования. Отмирание внутреннего содержания приёма приводит к тому, что живые формулы, «обеспеченные» некогда реальностью, теряют смысл и становятся лишь банальными штампами. Поздний производственный роман «выламывается» из стиля «сильных характеров», он не воспринимается как часть единого литературного организма. В классификации А. Морье он занял бы место в ряду стилистических разновидностей, порождённых «неполноценными характерами». Один из стилей, находящихся в данной парадигме, А. Морье называет «вымученным», его отличительным качеством является стремление к изысканности, которое ведёт к излишествам. Есть здесь стиль «плоский», выражающийся в погружённости в мелкую психологию. Всё это видим в позднем производственном романе. Происходит разрыв с природой жанра. В

сферу этикетных формул вторгается воля автора, отличная от задач жанра, следствие – разрушение поэтики, вливаются новые течения, сталкиваются разнонаправленные намерения писателей, и жанр перестаёт выполнять привычные функции. Таким является, например, роман «Макушка лета» Н. Воронова (1976): при традиционном сюжете мы наблюдаем непривычную для жанра композицию (см. главу «История производственного романа»), но главное – чуждый для производственного романа язык, стилевые решения. В речи персонажа, от лица которого ведётся повествование, мы сталкиваемся с несвойственной для производственного романа иронией. «Мое ухо, наверно, расправилось, как цветок при свете утренней зари, когда к нему потянулся её шёпот, но оно почему-то не скрутилось, как тополевы́й лист в засуху, когда я разобрал, о чём она шепчет» (12), – подшучивает сам над собой герой, причём предмет его иронии – интимный момент его жизни, это не горечь от каких-либо, например, неудач на производстве. «Нашенские идеалисты <...> кем бы мы были без них? Хлебом из отрубей с примесью древесных опилок и токарной стружки...» (18), – рассуждает тот же герой. Так описывает повествователь то, что отражает лицо работника электрощитовой, если ему приходится сдавать рапорт руководителю: «Взволновывать физиономию грозно-напускным недовольством, сводить в уголках губ волны этого натренированного недовольства к штилевой гримасе, не обещающей, однако, ничего, кроме подвоха» (19). «Убегался Байлушко, исхудал от самоотверженности, недосыпов, недоеданий» (18) – ещё один пример иронии.

Старший щитовой пытается предотвратить неполадку – остановку прибора: «Станислав одёрнул застёгнутый на все пуговицы пиджачок, вознёс руку над мрамором пульта <...> Светлый лист его ладони сомкнулся на чёрном эбоните рукоятки» (14). Ироничная торжественность этого эпизода не преследует цели высмеять труд рабочих электрощитовой, судя по общему повествованию, но в таком случае она пуста и неуместна, и остаётся

предположить, что писатель работает со словом только ради самого слова, что укладывается в рамки «вымученного» стиля.

Показателен такой диалог, происходящий между героями романа (курсив наш – З.Д.):

«– Вы не представляете, какой ответственный день!

– Я представляю, Рафаилыч, чего ты о себе не представляешь.

– Что за намёк?

– Ты ответственный, я ответственный. Положись на Верстакова. Где я, там шик, блеск, хромовые сапожки.

– Я отвечаю перед Гиричевым.

– *А я перед народом.* Покемарь, советую. Чуть дальше не очень-то поспишь» (24).

В указанном контексте слова об ответственности перед народом выглядят несколько шатко, иронично.

Метафорика романа «Макушка лета» отличается от того, что мы видим в раннем и сталинском производственном романе. Совершенно очевиден уход от формульности, налицо попытка внести в текст второй план, философский:

«Ты задыхался, куря, и настолько опьянел, что шёл в класс, будто отыскивая в тумане разрывы, выводящие к свету» (8), – незатейливая ситуация, однако парой слов автор разворачивает читателя к более глубоким вопросам, чем заблудившийся в дыму персонаж.

«Пригибая мою душу высокомерием, ты напружинивал в ней честь» (8), – констатация одной из сторон приятельских отношений может претендовать на философскую сентенцию.

Ещё пример, когда мелкий бытовой случай передан витиеватым языком, приподнимающим ситуацию над её обыкновенностью: «Ненароком я подстерёг не только твою страсть курильщика, но и состояние нужды, которой ты стыдился и которая опростила тебя до умоляющей просьбы» (7).

Так описывается одна из подстанций завода: «Спокоен мир подстанции. Электрощитовые, старший и его помощник (это я) сторожками своими чувствами ни в чём не улавливают опасности. Им кажется, что они находятся среди тишины омутовых глубин. Басовый гул автотрансформатора, осиный звон счётчиков, жужжание катушек, удерживающих во включённом состоянии медные ножи, словно бы процеживаемое сквозь сито, смыкание и разъединение контактов хитромудрого прибора “Терриль” и другие мерные шумы электрической аппаратуры – всё это тоже воспринимается как тишина» (14). Картина сродни пейзажу, оправдан каждый эпитет, картина тишины складывается, она обрисована просто и убедительно.

Одной из приметных черт романа является авторское словообразование: *обрыбился, бестревожно, свинокожий, гладколикость, взматерение, спружинивали, позднь, брунжание, бессомненность, чуфыкая, белоблузочная.*

Имеет место «вседозволенность» слова, невозможная в сталинском романе. Мы имеем в виду случаи использования разговорной, даже жаргонной лексики: «её *финт* был слишком неожиданным» (5); «покупатели остерегались, что мы их *нагнём*» (11); «многожды *обмишуливался* Гиричев» (20); «Гиричев *усёк* пыль» (20); «*набычивал* голову» (21); «я крутил *башкой*» (35); «он *вклинивался, всовывался, врубался, вныривал* в разговор» (39); «я *заартачился* не из-за того, что ты заметил Инну и меня и мог легко *перестреть* нас» (53); «после *драчки* с Инной» (110); «Флешин без приглашения *утолокся* в чёрное западающее кресло» (161); «я боязливо *вырубил* мозг» (221). Примеры можно продолжать.

Роман изобилует техническими подробностями, технической лексикой, которая даже мешает читать: «Напряжение гнал положенное: крылышко стрелки киловольтметра неподвижно стояло против черты, над которой чернели цифры 10,5» (13), «белоземалевый частотомер» (13); «мотордезинтегратор» (16); «соединительной муфте вводного кабеля» (20). В целом, это свойственно производственному роману, но в случае с данным произведением есть смысл говорить о явной перегруженности текста техническими деталями, так как сюжет скорее обязательный, пафос – искусственный, и обилие индустриальной лексики, нужной лишь традиционно, не обеспеченной идеей, значительно утяжеляет ткань произведения.

Всё это выходит за рамки жанра. Произведение строится на границе реалистической и модернистской поэтики. Несомненно, что язык романа Н. Воронова представляет определённый интерес, где-то он даже близок художественному языку А. Платонова, который всегда раскрывает перед читателем онтологический, философский пласт прозы писателя. Однако при безусловных художественных удачах писателя роман «Макушка лета» относится к периоду упадка жанра. Находясь в границах производственной темы (сюжет не оставляет сомнений: главный герой принимает на себя руководство заводом в критический момент его развития), писатель не обеспечивает цельности своему произведению: наличествует индустриальная фабула, проблемы производственного характера, однако эпический пафос отсутствует. Нет той мечты, которая вдохновляла писателей первых пятилеток, которая была, уже по традиции, необходимой литературе 1950-х годов. Жанр распадается, теряя основные качества. В данном случае имеет место неоправданный перевес художественного приёма в романе. Текст романа настолько насыщен средствами художественной выразительности, что близкий орнаментальному язык романа практически закрывает от читателя писательский замысел. Повествование в романе ведётся от первого

лица, разговорная лексика, сравнения, оценка других персонажей – всё это принадлежит повествователю. Его речь живая, не искусственная, использование писателем всего вышеперечисленного, наличие окказионализмов, жаргонизмов оправдано. Читатель слышит голос живого человека, с языковыми «огрехами», придумками, индивидуальными формулировками, однако встаёт вопрос – производственный ли это роман. Производственный конфликт наличествует, но не является центральным.

В самом названии – «Макушка лета» – видится момент игры, шутки, канонический производственный роман не мог иметь подобного названия, неторжественного, как бы умаляющего событие. Это признак не «эпического» стиля». Задиристость, «вкус к интриге» (А.Ф. Лосев), интерес к формально яркому – то, что исходит от «неполноценных характеров», один из стилей которых А. Морье называет «лохматым», «неопрятным».

В заключение обратимся к фамилиям положительных героев и их антагонистов и выявим некоторые закономерности.

Если прислушаться к именам героев-коммунистов, то все они звучат однотипно: Батманов («Далеко от Москвы»), Лобанов («Искатели»), Бахирев («Битва в пути»), Чубасов («Битва в пути»), Чумалов («Цемент»). Здесь можно вспомнить и кинематограф: Кайтанов (фильм «Добровольцы»), Бакланов (фильм «Всего дороже»). Звучание этих фамилий похоже на глухие тяжёлые удары, фамилии призваны подчеркнуть «железность» и «цементность» их обладателей. При этом фамилии нарочито простые, что тоже важно: герои принадлежат к народу; кроме того, угадывается их прямота, открытость. В координатах принятой нами классификации это «тяжёлый стиль». Происходит как будто самовыражение «сильных характеров», создающих этот стиль, в положительных персонажах. Поэтому мы не видим «тяжести» или «эпической примитивности» в фамилиях антагонистов. У особенно злостных вредителей откровенно неприятные фамилии: Хмара («Далеко от Москвы»), Кондрин («Далеко от Москвы»,

очень похоже на Контрин). Профессор, известный инженер, мешающий Лобанову претворить в жизнь идею о локаторе, – Тонков. В его имени слышится намёк на бессилие («кишка тонка»): такие, как он, не способны одержать верх над коммунистами. Помощник Потапенко Дóлгин – волокитчик, именно поэтому ударение на первый слог (известно из фильма, снятого по роману «Искатели»). Ничтожным инженерам даны соответственные фамилии, ничего не обозначающие, маловыразительные – Петушков («Искатели»), Смородин (там же), пугливый Аничков (там же). «Пустым» персонажам, будущим врагам (а особенно красивым молодым людям, представителям так называемой «золотой молодёжи») принадлежат преувеличенно звучные фамилии – Хотинский (архитектор с блестящим будущим, умеет хорошо одеться, любит говорить красивые и бессмысленные слова, любовь сводит к «остаться переночевать»), Бачинский (трус из романа И. Эренбурга «День второй»), Котляревский (инженер, «Далеко от Москвы»), Андриевский («красивый, презрительно-томный» сын главного инженера в романе «На большой реке» А. Югова), Вальский (предатель, «Сталь и шлак»), Смаковский («самодовольный, манерный, холодно-вежливый» инженер, предатель из того же романа).

Отдельно стоит сказать об именах и фамилиях в романе «Макушка лета» Н. Воронова, автор которого, как мы попытались показать выше, стремится к оригинальности. Большинство фамилий и имён звучат непривычно (а некоторые и неблагозвучны), при этом говорящими их назвать трудно, так как по ним невозможно классифицировать персонажей и вообще сделать какого-либо заключения об их смысловой нагрузке. Это вполне соответствует «вымученному стилю». Перечислим: Байлушко (коллеги называют его Рафаилыч), Булейко, Веденей Верстаков, Вычегжанинов, Гиричев, Дардыкин, Довгушин, Ергольский, Жерело, Копырный, Кухто, Лалевич, Мезенцев, Перетятыкин, Рымарева (Анна Полуэктовна), Самбурьев, Тузлукарев, Фарников, Флешин, Швайко. Думается, что «странность» фамилий в произведении может стать темой

отельного изучения, в истории литературы существует немало случаев «странных» именовании, и наиболее ярко подобная ситуация проявляется в переходные, кризисные моменты развития. Надуманные, явно искусственные фамилии чаще встречаются именно в позднем производственном романе, когда мысль писателя как будто ищет выхода в принципиально иные плоскости жанра, и первым изменениям подвергается язык как ближайший, «подручный» материал для переделки. Возьмём лишь несколько примеров и из литературы рубежа XIX—XX веков, озаглавленного, как известно, общим культурным кризисом. «Петербург» А. Белого: Аполлон Аполлонович Аблеухов, Зраков, Липпанченко, Лихутин, Цукатов, Морковин, Шишнарфиев, чиновники Чичибабины, Тетерько, Иванчи-Иванчевские, Козлородов. «Голый год» Б. Пильняка: Дементий Ратчин, Зябров, Тулинов, Цвелев, Бламанжов, Варыгин, Зилотов, Кунц. «Чевенгур» А. Платонова: Дванов, Мавра Фетисовна, Кондаев, Ирошникова, Нехворайко, Поганкин, Копёнкин, Фуфаев, Чепурный, Завын-Дувайло, Жеев, Маланья Отвершкова. «Зависть» Ю. Олеши: Бабичев, Кавалеров, Шапиро, Том Вирлирли.

П.А. Николаеву принадлежат слова о том, что художественность произведения есть его стильность. «Стильность» производственного романа есть его «эпически примитивный», «проповеднический», «тяжёлый», «изобильный» стиль. Он узнаваем, и нейтральность языка – один из факторов узнаваемости. Этот стиль составляют своеобразный аскетический и одновременно излишествующий язык, наглядная поэтика, а также характерная метафорика, вызванная особенностями сознания человека труда, который мечтает и жертвует, который знает цель своей тяжёлой, но радостной работы.

Глава IV. Эстетика нового типа художественности

Понятие художественности – это переменная искусства. «Литературная энциклопедия терминов и понятий»¹ раскрывает термин следующим образом: «Художественность – сложное сочетание качеств, определяющее принадлежность плодов творческого труда к области искусства. Для художественности существен признак завершенности и адекватной воплощённости творческого замысла». Также к числу основополагающих признаков художественности относится стремление автора сообщить создаваемой реальности объективное звучание. «Сложное сочетание качеств», или признаков художественности, носит конкретно-исторический и имманентно литературный характер. Художественность, скажем, древнерусской повести или жития и художественность романа критического реализма – принципиально отличающиеся понятия.

«Литература есть выражение общества <...> Действительно, человек испытывает волнение и, чтобы выразить его, заимствует краски у окружающего мира: он окрасит свои чувства прекрасным голубым небом, если он итальянец; серым туманом, если он немец; мистицизмом, если он христианин пятнадцатого века; скептицизмом, если он философ восемнадцатого века; в песне дикаря прозвучат грубость и сила, передающие грубость и силу его нравов и страстей; в мадригалах времён Регентства мы узнаем цветистых аббатов и полных самомнения надушенных мускусом кавалеров, похожих на холодные голубые остроконечные огоньки, порождённые гниением. Если отдельные произведения какой-нибудь нации образуют зеркало, где эта нация отражается целиком, то великим поэтам дано выразить мысль народов, среди которых они жили, быть, одним словом,

¹ Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под. ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2003.

эпохой, воплощённой в человеке: Моисей и пророки заключают в себе все древнееврейские периоды; Гомер – сверкающая грань, собравшая все лучи прекрасных времен Греции; Энеида – весь век Августа; трагедии Расина – век Людовика XIV, а Шекспир, Данте, Гёте, Мильтон, наконец, все гениальные люди – это исторические памятники, овеянные красотой современной национальности»¹. Завершённость творческого замысла в совокупности признаков литературного произведения обеспечивается совершенно по-разному в разные исторические периоды. Разнились на протяжении литературной истории представления о соотношении искусства и внеэстетической реальности. Истинно художественно так называемое «чистое искусство» или же и то искусство, которое не обходит стороной насущные общественно-политические вопросы, имеет право называться художественным творчеством. Эта проблема решалась и в пользу первого, и в пользу второго варианта искусства.

В понятие художественности включается принадлежность произведения к сфере искусства и ценностный аспект. Помимо эстетической ценности, художественное произведение имеет прямое отношение и к ценностям духовного порядка, то есть искусство – это вместилище духа. Воля «соборного духа» определяет, по Н.А. Бердяеву, художественное творчество. В одной из своих статей² философ раскрывает смысл художественности, основывая свои рассуждения на понятии «социального заказа», который нужно понимать не как требование или установку общества или государства, а как нужду, потребность вышеназванного «соборного духа». Вопрос о «социальном заказе», иначе – о социальном служении, может возникнуть только для так называемой (по Бердяеву) зрелой свободы, то есть для осознавших желание и ответственность перед современником выполнить «заказ». Н.А. Бердяев пишет о том, что ни русская эмиграция, ни

¹ Бальзак об искусстве / Сост. В.Р. Гриб. М.—Л.: Искусство, 1941. С. 213.

² Н.А. Бердяев. Литературное направление и «социальный заказ» // Н.А. Бердяев. О русских классиках. М.: Высшая школа, 1993.

писатели, живущие в Советской России, не готовы к тому, чтобы услышать и принять «социальный заказ». Первые – в силу беспредметности своей творческой свободы, то есть её безадресности. Писатель в эмиграции страдает от того, что его творчество ни на что не направлено, и подсознательно жаждет служения, однако эта жажда не осознана, а возникает лишь в противовес обстоятельствам. Вторые пишут стихи о пятилетках и не способны понять суть «социального заказа», так как воспринимают его буквально – как партийную установку. Во втором случае, по Н. Бердяеву, происходит индустриализация литературы, формой которой и является «социальный заказ». Истинным искусством «социального заказа» было средневековое религиозное искусство, греческая трагедия.

«Социальный заказ» в таком широком понимании становится, по сути, у Бердяева критерием художественности, или подлинности творчества. Художественное произведение – это плод свободного творчества, ответ на «призыв сверхличного духа», всё остальное признается мыслителем ложным. Так, безнадёжным делом ему представляется создание литературного направления наподобие футуризма или французского сюрреализма: сначала манифест, потом – литературная практика.

Производственный роман принадлежит новому типу художественности, который сформировался в первые десятилетия советской литературы. Новое искусство с самого начала было самосознающим, концептуальным, телеологическим. Оно сочетало в себе тенденциозность и одновременно выросло из определённого миропонимания. Начало XX века – эпоха уникальная: как никогда прежде, в художественном творчестве приобретают первостепенное значение политические, философские, социальные теории времени. Закономерна идеологизация искусства, практически слившегося с потребностями общественного развития. Новая эстетическая концепция, как известно, начала складываться задолго до провозглашения основного метода советской литературы и сразу легла в

основу искусства, выдвинувшего программу активного вмешательства в мироустройство. Фундамент новой социалистической эстетики был заложен в художественном творчестве, критике и публицистике М. Горького, эстетико-теоретических работах А.В. Луначарского, немалую роль сыграли и работы Г.В. Плеханова по социологии искусства, В.М. Фриче, В.Ф. Переверзева. Теоретики Лефа выдвигали искусство как метод жизнестроения, которое идёт от строения вещи и идеи к преобразованию жизни. Мысль о «целеустремлённом» искусстве утверждал П. Юдин, директор Института красной профессуры в 1930-х годах, говоря о том, что в эпоху строительства социализма искусство перестаёт быть частным делом, оно становится оружием политического воспитания. Уже упоминавшийся «социальный заказ», изобретение теоретиков Нового Лефа, получает широкое распространение, становится предметом полемики.

Содержательной чертой художественности нового типа, кроме духовного самопознания и самовыражения художника, отражающие как его состояние в контактах с действительностью, так и состояние самой действительности, становится социальная значимость искусства. Иными словами, в круг ценностных аспектов, соотносящих тот или иной продукт человеческой деятельности со сферой искусства, постепенно проникает такая локальная ценность (в противовес онтологическим – В. Хализев), как социальность искусства. В.А. Келдыш¹ полагает, что на рубеже XIX—XX веков художественная система многих писателей дополняется публицистическим началом социально-политического характера. Эту тенденцию он видит в творчестве Л. Толстого, В. Короленко, В. Вересаева, А. Куприна, которые подчёркнуто противопоставляли публицистичность образному творчеству, объясняя это меньшей действенностью последнего. В.А. Келдыш приводит слова А.В. Амфитеатрова, который усматривает причину возросшей роли публицистичности в том, что последними

¹ В.А. Келдыш. Русский реализм начала XX века. М.: Наука, 1975.

десятилетиями XIX века оставлен ряд вопросов общественно-политического значения, которые нуждаются в неотложном их разрешении. Таким образом, задолго до появления соцреалистической эстетики была подготовлена почва для общественной влияния искусства

Общественная функция нового типа художественности становится одной из ипостасей эстетического. Эстетическое, или эмоционально-оценивающее постижение человеком реальности – это восприятие предмета как целостного, то есть (по определению В. Хализева) вызывающего единую реакцию на него. Целостность – неперенная черта любого типа художественности, в новом типе художественности залогом целостности стала идеологическая и утилитарная общность литературных (и не только литературных) произведений¹. Целостность производственному роману обеспечивает *образ труда*.

Не последнюю роль в становлении нового типа художественности сыграло учение о «пролетарской культуре» А.А. Богданова, теория которого преподносит искусство лишь как одну из форм классового антагонизма. Искусство, по А. Богданову, является воспитательным средством, инструментом социальной организации людей. Собственно, то, что принято называть художественностью, А. Богданов называет «организующей силой». Специфика искусства состоит только в том, что оно организует опыт человечества в образах, а его назначение в том, чтобы, опять-таки, организовывать в образах производственную деятельность, поднимая настроение трудящихся в процессе труда. Искусство «украсит пролетарскую жизнь и борьбу, организуя душу пролетариата»². В области творчества не остаётся места для художественного познания жизни, его задачи –

¹ Идеиную целостность произведения признавал универсальным критерием художественности ещё В.Г. Белинский: «Истинно художественные произведения не имеют ни красот, ни недостатков; для кого доступна их целостность, тому видится одна красота» (Цит. по: Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 1179).

² Цит. по: В.М. Акимов. В спорах о художественном методе. Л.: Художественная литература, 1979. С. 87.

установление и распространение норм. Художественность в богдановском изводе заключается в жёсткие границы «организационной» значимости.

Заметим, что отзвуки этого крайнего варианта понимания художественности слышны в производственном романе, что, однако, не даёт оснований рассматривать эту литературу как вполне соответствующую радикальной нормативности «организующего» искусства. В учении А. Богданова не ставится вопрос о правде жизни, о соотношении литературы и объективной действительности, тогда как именно специфика преобразования исторической реальности выделяет производственный роман в отдельный жанр. В искусстве соцреализма и, в частности, в производственном романе, сочетаются две важнейшие функции искусства: с одной стороны, быть практическим способом преобразования мира, с другой – быть средством общения людей, обеспечивающим обмен «идеальными» ценностями.

Концепция искусства литературного критика и теоретика А. Воронского внесла немалый вклад в образование нового типа художественности. Художник не копирует жизнь, считал А. Воронский, он не фотограф, художник видит идеи, опускает те, что не имеют познавательной ценности и творит жизнь концентрированную, просеянную, жизнь лучшую, чем она есть и более похожую на правду, чем самая точная копия реальности. В основе работы любого художника, по А. Воронскому, мечта и тоска по лучшему человеку. Интерпретируя искусство как явление социальное, критик не сводит его к одной из функций общественного сознания. У искусства особая роль – возвышение человека, что ни в коем случае не противоречит конкретно-историческому его существованию, так как искусство творит мечту только относительно жизни: «идеальное» завтра не станет наивной абстракцией, если это завтра зреет в недрах действительности.

Советские критики открыто декларировали, что в состав художественности соцреализма входит идеологическое звено. «Социалистический реализм возникает как ответ на вопросы, выдвинутые действительностью XX века перед искусством, как осознание новых явлений в меняющемся мире, наконец, как *средство более активного воздействия на этот мир*»¹ (курсив наш – З.Д.). И.Ф. Волков утверждает принадлежность литературы по своей природе к какому-либо «делу», и задачей критики и литературоведения он видит показать зарождение качественно новой литературы в составе общественно-преобразовательной деятельности, её творческое участие в новом общественно-историческом движении. Литература должна преследовать цель – воздействовать на реальные исторические события. Ю.М. Лотман полагает, что для всей русской культуры в целом характерен «взгляд на самоё себя», и он первичнее взгляда на окружающий мир. Центр внимания во все времена смещён с того, «что» сказано, на то, «кем» сказано и «кто» выдал полномочия на высказывание. Вся система ценностей, идеологическая система, выстраивается в зависимости от того, кто или что является источником истины – «божественное начало, разум, опыт и практика или личные или классовые интересы»². Советская эпоха, таким образом, не является уникальной в отношении категории авторитетности. Этот период истории литературы ознаменован тем, что источник авторитетности – в государственных интересах. Отсюда и особый тип художественности. История искусства знает эпохи, когда истинная художественность мыслилась в отказе от «художественности». Автор стремился к созданию таких вещей, которые ему представлялись внелитературными. Ю. Лотман говорит о том, что утверждалась новая форма художественности. В качестве примеров формирования подобной эстетической ситуации он приводит переход от

¹ В. Акимов. Живые начала социалистического реализма // Пути к художественной правде. Статьи о современной советской прозе. Л.: Советский писатель, 1968. С. 45.

² Ю.М. Лотман. Тезисы к семиотике русской культуры // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 408.

сказки к средневековой летописи; переход Карамзина от повестей к историографической прозе; внимание французских натуралистов к внеэстетическому материалу; борьбу с «литературностью» в советской прозе 1920-х годов.

Е.М. Черноиваненко в книге «Литературный процесс в историко-культурном контексте»¹ рассуждает о новом типе художественности и интерпретирует его как «расхудожествление» советского искусства. По мысли исследователя, это особый тип эстетического. Е.М. Черноиваненко выделяет два типа литературы: «в состоянии» художественности и «в состоянии» риторичности (владеть и убеждать “готовым” словом; нет задачи создать неповторимый стиль неповторимого произведения). При этом он подчёркивает, что несостоятельными оказываются попытки наделить художественность «комплиментарным» (одобрительным), а риторичность «пейоративным» (неодобрительным) значением. Литература художественная не «лучше» литературы риторической. Художественность и риторичность находятся, по Е. Черноиваненко, в отношениях родства, а именно являются двумя формами существования эстетического в словесности. Соцреализм Е. Черноиваненко относит к литературе в состоянии риторичности. Эстетическое в варианте риторичности является образующей искусства тогда, когда идеологические функции литературы доминируют над всеми иными, обеспечивая единую идеологию. Риторическим искусством автор называет искусство Античности, Древней Руси, тех эпох, которые не знали индивидуальности. Риторику как способ обобщения действительности рассматривал С.С. Аверинцев².

Теория и идеология соцреализма базируются на положениях марксистской эстетики: искусство — это форма общественного сознания, развитие которой диктуется экономикой; искусство воздействует на массы и

¹ Черноиваненко Е.М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Одесса: Маяк, 1997.

² Аверинцев С.С. Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.

должно направлять их; это воздействие необходимо контролировать. Как видим, сами теоретические основания задают параметры метода познания действительности. Известно, что эстетические категории марксистской эстетики дополнил принцип ленинский партийности. Партийность – это кульминация тенденциозности, для соцреализма свойственно это качество в крайнем его проявлении. Однако о тенденциозности в искусстве начали говорить задолго до знаменитой ленинской статьи. Социальная действенность искусства, искусство гражданское, общественно-полезное – проблема, волновавшая многих ещё в XIX веке. Напомним имена Н. Добролюбова, Н. Чернышевского, В. Белинского, Н. Некрасова, Д. Писарева. Они желали видеть в искусстве общественное явление. Тенденциозность в марксистском понимании и идея гражданского искусства сложились в то качество соцреализма, которое стали называть партийностью. Утилитарность как категория новой художественности была подготовлена длительной историей искусства. Более того, Ю. Боров говорит о том, что само понятие партийности применялось к литературе до Ленина. Например, в предисловии к литературному альманаху «Северные цветы» встречается слово «партийность» уже как некий всем знакомый термин: «Издатели «Северных цветов» на 1902 год настаивают на отсутствии всякой партийности в выборе материала...»¹ Ленин заимствовал термин и вложил в него новый смысл: партийность как социальная направленность стала партийностью-служением партии. Нужно сказать, что тенденциозность не была приобретением нового *советского* искусства. Тип художественности, зарождающийся в начале XX столетия, отражал закономерности мышления человека этой эпохи. Ж.П. Сартр оперировал категориями «ангажированности» и «завербованности». Гуссерль выдвинул категорию «интенциональности» – направленности сознания, английский эстетик Д. Холлоуэй свидетельствует о фактах патронажа искусства со стороны местной администрации или правительства. Таким образом, тенденциозность

¹ Цит. по: Ю. Боров. Социалистический реализм. Взгляд современника и современный взгляд. С. 47.

не была принадлежностью исключительно советского искусства, это был объективный ответ на запрос эпохи: осмыслить новую стремительно меняющуюся реальность, намеренно направив на поиски закономерностей нового бытия все силы общественной мысли и искусства. Тенденциозность должна была стать и стала внутренним импульсом творчества. Разница в искусствах разных стран заключалась в том, какие давались ответы. В России на рубеже XIX и XX веков возникло множество направлений в искусстве, представители каждого из которых утверждали своё видение мира в условиях духовного кризиса, порождённого крахом позитивистского мышления, упразднением детерминизма в науке, социальными сдвигами. Одной из примет искусства на рубеже веков стало смещение границ между действительностью и художественным произведением. Так, символисты «реальнейшим», то есть истинным, видят мир, созданный поэтом, и противопоставляют его жизни. Искусство в этот период можно назвать жизнетворчеством. Театр отказывается от рамп, и зрители оказываются участниками сценического действия. Этим отличались постановки Мейерхольда. Художники используют в изобразительном искусстве предметы быта. П. Кончаловский приклеивал на изображённые вещи настоящие этикетки. Авангардисты (например, В. Татлин) применяют в творчестве дерево, металл, ткань. Конечно, имел большие возможности для вторжения в жизнь кинематограф, где экран позволяет передать движение «в лоб» на публику. Примеры можно продолжать, важно одно – искусство рубежа веков и начала XX века было насквозь тенденциозно, если обозначить как намерение построения нового образа действительности. Кризис искусства породил, по мысли Н. Бердяева, искания синтетические и аналитические. Под первыми он понимает опыт тех художников, которые стремились к возвращению искусству статуса сакральности, литургичности. Однако таковых мало, к ним философ причисляет символистов, в творчестве которых много всё же от старого искусства. Основной тенденцией мыслитель считает аналитические стремления, разлагающие творческие основы. Новый творец всё расчленяет,

отнимает у искусства его духовный смысл. Газетные объявления и куски стекла, вставленные в художественное произведение, уничтожают акт творчества, а человек не пассивное орудие некоего надмирного разума, он сам активно истребляет искусство, приближая его к материальному миру, обесценивая его.

Художественную культуру XX века В. Тюпа¹ называет постсимволизмом: всё, что происходило в искусстве этого периода, определено раз и навсегда символизмом, именно он обусловил художественный облик эпохи, он отменил художественный образ, он «дезонтологизировал» искусство. Альтернативными путями, по-разному отталкивающимися от символизма, являются, по мнению учёного, футуризм, акмеизм и пролетарская поэзия (проложившая дорогу соцреализму). Общим свойством трёх вариантов развития искусства В. Тюпа считает цель воздействия на духовную сферу адресата. Он приводит слова М. Бахтина: учёт адресата и предвосхищение его реакций. Таким образом, тенденцией искусства становится не выстраивание аналога жизни, а расчёт на соучастие читателя, зрителя, слушателя. В. Тюпа упоминает многих деятелей искусства, искусствоведов, теоретиков, которые высказывались о роли воспринимающего сознания в творческих намерениях авторов. К. Станиславский, Е. Вахтангов, С. Эйзенштейн, Б. Випер, Я. Тугендхольд и многие другие заявляют о новом качестве художественности – эффективности воздействия: «создавать вещи большого агитационного давления», «познавательная абстракция вне непосредственно действенной эффективности для нас неприемлема», «творческая роль от художника перешла к зрителю», «воспринимающей массе, чувствующей потребность в

¹ В. Тюпа. Полифония русской эстетической мысли 20-х годов // Эстетическое самосознание русской культуры: 20-е годы XX века. Антология. М.: РГГУ, 2003.

музыке» и т. д.¹. Мышление художника становится побудительным. Новую художественную парадигму В. Тюпа называет эстетикой адресованности.

Новая художественность складывается в условиях, когда литература не может больше просто типизировать действительность, так как нарушены сами её пропорции, не работают привычные причинно-следственные отношения между событиями, между историческим временем и человеком. Искусство осознаёт себя составной частью всеобщей борьбы за новые пути осмысления новой реальности. Ярко характеризуют новую художественность слова Луначарского о необходимости заботиться о том, чтобы «в чисто художественном образе билось коммунистическое сердце»². Дидактизм, подчинённость литературы общественному интересу оправданы и не вступают в противоречие с сущностью искусства в «деловые эпохи» (Д.И. Писарев), когда мыслящие люди заняты насущными, не терпящими отлагательств нуждами общества³.

Соцреализму принадлежит роль утверждения созидательной цели, или, если воспользоваться терминологией Н. Бердяева, синтезирующее начало. «Художественный метод не является средством изготовления предметов искусства, он – метод образного видения и эстетического осмысления действительности творцами и потребителями искусства, метод художественного участия в общественной жизни»⁴. Один из советских литературоведов Н. Шамота говорит о том, что советское искусство никогда не скрывало свою социалистическую цель. Проникновение социалистических идей в жизнь, тот факт, что они стали движущей силой

¹ В. Тюпа. Полифония русской эстетической мысли 20-х годов // Эстетическое самосознание русской культуры: 20-е годы XX века. Антология. С. 114.

² Цит. по: В.М. Акимов. В спорах о художественном методе. С. 71.

³ Станным и даже предосудительным находил Д.И. Писарев беспристрастие человека и отрешённость «свободного искусства» в подобные исторические моменты, «эпически спокойных» людей он считал мало развитыми, не обладающими «обширностью горизонта», смелостью и зоркостью взгляда, не понимающими значимость времени, в котором они живут, не способными увидеть то, чем озабочены их современники.

⁴ Н. Шамота. Социалистический реализм и художественные взгляды советского общества // Литература и современность. М.: Советский писатель, 1959. С. 3.

общественного развития, неизбежно привело к появлению новой литературы. Политический лозунг стал художественным требованием. Все этические, нравственные понятия встали в прямую зависимость от идеи борьбы трудящихся за социализм, вследствие чего изменилось представление о прекрасном, расширился круг жизненных явлений, связанных с практикой борьбы, которые могли бы участвовать в художественном произведении. Образное мышление, основанное на социалистическом опыте, стало основой анализируемой нами художественности. Демонстрирует это новое сознание художественно освоенная реальность. В комплексе мотивов, организующих жанровый конфликт производственного романа, выделяется мотив борьбы с природой. Говоря о пейзаже в производственном романе, следует выделить пейзаж индустриальный – не имеющий отношения к природе, городской – природу, преображённую человеком, и собственно природу, не преображённую человеком. Все три разновидности пейзажа приобретают в производственном романе статус мотивов вследствие их повышенной смысловой нагруженности и повторяемости. В литературе XX века нередко предметность пейзажа вытесняется субъективным видением (символисты, Б. Пастернак). Что касается производственного романа, здесь также можно говорить о подчинённости пейзажа внешней идее. Так, индустриальный пейзаж становится наглядным доказательством созидательной деятельности строителей социализма.

С верхней площадки строящейся домны оглядывает «завод, город, его окрестности» прораб Токмаков в романе Е. Воробьёва «Высота» (111). «Во всём заводском пейзаже царит деловитое согласие», единство герой видит в слаженности работы всего, что создал человек, а внешним выражением слаженности становится дым. «Дымы, дымки, дымочки» вырываются из цеховых труб, из труб паровозов, дым «стелется над шеренгой домен», ветер сносит его в одну сторону, и отсюда создаётся ощущение общего стремительного движения. Дым несётся над городом «с вечным

постоянством», более того, у дыма различаются оттенки – «от почти бесцветного до чёрного». Этими красками автор приглашает полюбоваться читателя: даже облако, «проплывающее по соседству» с тушильными башнями коксохимкомбината, не может соперничать в белизне с паром, клубами вырывающимся из них, и «кажется грязным». «Господствующей высотой», вершиной пейзажа является строящаяся домна. Поэтически нарисованная индустриальная картина рождает ощущение торжественности самого понятия *труд*. Можно говорить об *образе труда* в производственном романе. Природа бледна без присутствия творений, созданных человеческими руками. Именно ценность рождённого трудом придаёт любому пейзажу значимости, да и просто красок: «Где-то за крышами правобережного города, за Чапаевским посёлком, тлел закат, а с приближением вечера, как всегда, стало видно бессонное зарево над заводом. Закат на западе отгорел, но на смену ему вставал ещё более яркий закат на востоке. Небо на востоке дышало огнём, огонь охватывал облака своим жаром и перекрашивал их в розовый цвет. Два заката соперничали один с другим. Алые отсветы ложились на воду. То было отражение оранжево-рыжих и розовых облаков, а облака отражали зарево цеховых пожаров; эти пожары разгораются и гаснут, послушные горновым, машинистам разливочных машин, дворовым на коксовой батарее, сталеварам, операторам блюминга, рабочим нагревательных колодцев» (234); «Луны Токмаков не увидел, но она угадывалась по отражённому сиянию, исходящему из-за толщи облаков. Лунному свету помогало далёкое зарево над заводом» (306); «В стороне от завода облака были ещё красивее: к голубому и серому там примешивался розовый оттенок, а ещё дальше, над самым заводом, – ярко-алый. Металлургический завод многое рассказывает о себе облачной ночью, когда небо над заводом – как экран, на котором отражается волшебная игра тьмы и света, вся величественная картина рождения металла и первых часов его жизни» (436). Как видим, в романе постоянно спорят два пейзажа, нет картин природы, в которых бы не выступал победителем труд человека.

Городской пейзаж входит в состав *«градостроительного» мотива, или мотива молодого города*. В повести «Доменная печь», которая во многом подготовила появление производственного романа, он пока ещё существует в виде мечты: «Идём мы и говорим, мечтаем: где можно в будущем сады, парки, бульвары разбить, как сделать так, чтоб на улицах чисто было, какие дома надо строить. Я слушаю, и видится мне наш посёлок совсем другим. Хорошо! Со степи полынным духом несёт, звёзды падают...» (219) Так видит потенциальный новый город героиня романа А. Карцева «Магистраль», мечтая о том, как после появления железной дороги расцветёт унылая доселе степь: «Где-то зашумит, всколыхнётся от быстрого движения край, потекут в вагонах товары и хлеб, и мясо, появятся книги и рояли там, где их раньше видели только случайно, засияют электрические лампочки в магазинах и клубах, в новых и старых домах, раскинутся сады на площадях и новые фабрики на заросших бурьяном пустырях, быстрее задвигаются люди, шумнее станет на улицах и в комнатах, приедут в театр артисты из больших городов, будут заботливей наряжаться девушки, станут бриться чаще старики и молодые, и там, где стоял на грязном перекрёстке колодец, протянется под асфальтом водопровод...» (32) В романе «Далеко от Москвы» мы имеем дело с уже строящимся новым городом, который вызывает у его жителей только светлые чувства – радость созидания и обладания, ликование победителя. Дальневосточный город Новинск Алексею Ковшову поначалу не понравился: «Разве это город? Несколько тысяч одинаковых деревянных домов, вытянутых в шеренги. Ничто не радует глаз, всё, по существу, придётся ломать, если строить настоящий город. Зря его расхваливали в газетах, ваш Новинск» (25). Секретарь новинского горкома, парторг строительства Залкинд, возражает Алексею: «Вы, например, не видели действующих заводов – они сделают честь любым заводам в мире – кстати и нефтеперегонного, к которому вам придётся тянуть нефтепровод. Вы не видели строящихся заводов. Не видели ни театра, ни Дворца пионеров. Новинск расхвалили справедливо. Города вырастают столетиями – нашему

Новинску нет и десяти годиков, он подросток. <...> Разве можно не оценить размаха, с каким строился и будет дальше строиться город после войны? <...> всего несколько лет назад на этих местах нанайцы ставили ловушки на соболей. Эту огромную ровную площадку вырвали у тайги, а её загнали на тот берег» (25—26). Здесь сочетаются два мотива – молодого, просторного, светлого города и победы над природой.

Природа в производственном романе никогда не играет роль декорации, также нет поэтических картин природы. Природа в раннем и каноническом производственном романе осознаётся как враг, пейзажные зарисовки – вспомогательный компонент мотива борьбы с природой. Пейзаж естественный либо спорит с пейзажем индустриальным и неизменно проигрывает, либо даётся в тексте для того, чтобы создать ощущение враждебности окружающего мира, природа – одно из препятствий на пути нового героя. Победить в том числе и её, поставить её силы и возможности на службу человеку – идейный компонент мотива борьбы с природой.

Характерный разговор Ковшова и Беридзе. Ковшов: «... Стоят огромные голые стволы, увешанные до вершин зловещим тёмнозелёным или чёрным мхом. Кроны деревьев сплелись и заслоняют солнце, внизу – мрак, духота и всё мертво: ни птиц, ни цветов, ни капли воды в почве! Есть в этом что-то от доисторических времён, когда по земле бродили гигантские звери, вроде ихтиозавров. Этих зверей давно нет, а тайга всё такая же. Она покрывает землю на тысячи километров. Деревья стоят столетия, падают сами по себе, от старости, и новые вырастают им на смену. Сколько диких чащоб, куда люди ещё и не проникали! Это, действительно, враждебная нам сила, и я рад, что на мою долю выпала активная борьба с ней. <...> Не знаю, чем тут гордиться? Разве можно, например, гордиться пустыней Сахарой? Похвастать заводом, городом, построенным в тайге, – другое дело! <...> огромные пространства, занятые нескончаемой тайгой, – это те же “белые пятна” на земле. Их не славословить надо, а уничтожать!..» (265—266)

Мотив борьбы с природой далее в словах Ковшова сплетается с темой литературы: «... Я категорически против первобытной глухомани и её тысячевёрстных пространств. Недавно я взял у Залкинда и прочитал кое-какие книжки здешних писателей. Можешь себе представить, почти в каждой умилённое воспевание тайги! <...> примитивный быт гольдов и удэгейцев, долблённые баты, оморочки... <...> Почему-то они не пишут про гольдов и удэгейцев, которые окончили институты и живут совсем по-новому в своих стойбищах. Почему-то они не пишут стихов и романов, скажем, про Терехова [директор завода в Новинске] и его завод. <...> наш нефтепровод – куда более достойный объект для литературы, чем все прелести первобытной тайги. Я – за наступление на тайгу, на “белые пятна”» (266—267). В том же духе высказывается о природе Рогов. Он останавливает Беридзе и Ковшова на берегу Адуна. За рекой поднималась «огромная оранжевая луна», Адун и берега играли необычными красками и тенями. Беридзе произносит: «Да, хорошо... Пейзаж!», на что Рогов отвечает: «Чего уж тут хорошего!.. Это повторяется здесь, наверное, миллион лет...» (302) Оказывается, он пригласил друзей полюбоваться совершенно иным видом: «... мгновенно зажглись огни – одной цепочкой по берегу, другой – по ледовой трассе Адуна. Яркие и смелые, они затмили собой робкий свет луны и звёзд. <...> за домами и сопками, огни участка подняли к небу тревожное зарево; словно, отодвинув ночь, раньше времени разгоралась заря. С огнями пробудилась и жизнь: на реке слышались гудки автомашин, у берега затрещал трактор, за посёлком завели свою пронзительную песню циркульные пилы» (302). «Будь она проклята, твоя природа, если она устраивает такие проделки с порядочными людьми» (614), возмущается инженер и подрывник Некрасов во время работ по прокладке секций трубопровода через пролив к острову, когда чудовищный буран уносит жизни нескольких человек и грозит сорвать все планы.

В романе А. Карцева «Магистраль» мотив борьбы с природой выражен явно, природу не щадят, как врага, что типично для производственного романа первых лет: «Мирно смотрит глазок теодолитной трубы. Но вот, как снаряд в пушку, вдвинута в дуло трубки сила человеческой воли. Железная дорога пройдёт так. Гибель всему, на что наведён стеклянный глазок! Взрыхлится равнина, повалятся одно за другим деревца перелеска, исчезнет курган, но и гибелью своей не остановить им невидимого снаряда; он устремится дальше и дальше, сметая всё на своём пути!» (33) В этом мотиве в романе «Магистраль» есть нюанс: главный инженер Максим Гесс размышляет о том, что он научился «беспоощадной борьбе», но и «крепкой дружбе с природой» (45).

В романе В. Попова «Сталь и шлак» мы видим, как рождается новый город. Всё самое лучшее, из чего складывается праздничная атмосфера в городе, что обеспечивает жителям удобства и красоту быта, исходит от завода: «Город родился и рос вместе с заводом. Монтировались домны – и вырастали дома в посёлке. Строились красные уголки и столовые в цехах, – воздвигались дворцы культуры и фабрики-кухни в городе. Замаскировались заводские проезды и дороги, – покрывались асфальтом городские площади и улицы. На заводских пустырях радовали глаз газоны и клумбы, в городе возникали цветники и парки. Город жил заводом и для завода» (115).

Природа в романе «Высота» участвует в характерных для канонического жанра картинах: «Далеко на западе, за рекой, виднеются горы. Это один из южных отрогов Уральского хребта. <...> Гора Мангай, драгоценная кладовая железной руды <...> Тело горы неоднородно по своему составу, и разрезы её пестры. Преобладают рыжие, красноватые, бурые оттенки. Такие же пёстрые холмы видит Токмаков на рудной эстакаде доменного цеха. Дымчатые, сизые холмы – кокс <...> Тёмно-рыжие дюны с шоколадным оттенком – руда. Грязно-серые взгорья – известняк» (13). Мы видим, что природа представлена как источник пользы для человека, то есть

присутствует постольку, поскольку без неё невозможно описать «фонды» земли, которые призван освоить человек. Одна из глав романа начинается с того, как Токмаков смотрит в небо, по которому плывут затейливой формы облака, отороченные «жарким золотом» солнца – одно из облаков напоминает гончую, другое – автомашину. Оказывается же, что напряжённый взгляд персонажа прикован вовсе не к живописному полуденному небосводу: «Токмакову, однако, не было сейчас решительно никакого дела до вытянутых в длину, причудливых облаков. Он смотрел на небо озабоченно, даже встревоженно.<...> Так смотрят... верхолазы, строители домен. Токмаков не видел сейчас ничего, кроме ветреного неба и макушки строящейся домны» (89). Вообще взгляд «вверх», как будто бы к небу, нередко встречается в романе. И каждый раз это взгляд высотника на творение человеческих рук. Выражен мотив борьбы с природой и победы над ней в романе «Высота». «Вот Машутка моя климат исправляет. <...> И климат теперь нам подчиняется...» (72) – говорит Кирилл Берестов. «В будущем мы научимся регулировать дожди и предотвращать осадки» (226); «А на дожди мы управу найдём» (247) – обещает главный инженер Гинзбург монтажникам.

Явно противопоставлены друг другу в «Высоте» молодой и старый город. Герои (Токмаков и Маша, техник зелёного строительства) гуляют по городу и набредают на неказистый дом: «... цоколь дома светло-серый, первый этаж почти чёрный, а верхние этажи жёлтые. Бетонные козырьки у подъездов были неоправданно массивными. И без того низкие двери казались поэтому ещё ниже, чем были на самом деле. <...> Вместо балконов в доме были глубокие, полутёмные ниши с решётками» (67). «Плохой дом» – оценивает Маша. Токмаков долго говорит о том, что плохой дом хуже, чем плохая книга, которую можно не читать, или песня, которую можно не петь. «Каменный урод» будет многие десятилетия вспоминаться незадачливому архитектору его потомками. «Как же можно такие дома строить в новом

городе?!» – возмущается герой. Маша объясняет, что та часть города, по которой они гуляют, как раз старая, а «на правом берегу таких домов не строят». Остаток пути они идут по «молодому бульвару», который в своё время озеленяла Маша. Мотив озеленения, как и вообще светлые краски, зелень, простор, широта, воздух, – компонент мотива молодого города. «... Бывало так в Каменогорске, что проснётся человек, спавший днём после ночной смены, а под окном у него – новорождённый сквер» (364). Если облик города не соответствует мечте о нём, то это становится причиной неудовлетворения персонажей. Парторг Терновой возмущается от того, что он увидел в Новоодиннадцатом посёлке (название тоже покорило Тернового!): «Дома построили быстро. А тротуары где? <...> Где фонари? В том-то и беда! Каждый дом сам по себе. Строим дома, а не город. Это всё барачные пережитки!» (169) Каменогорск парторгу нравится, его видами («какие дома, сады...» (221)) залюбовался бы сам Орджоникидзе, к которому за помощью когда-то ездил Терновой и рассказывал о комсомольцах молодого города. О том, как пошёл первый трамвай и был посажен первый саженец, писали в каменогорской газете. В голову управляющего трестом Дымова придёт мысль не просто строить домну, а одновременно благоустраивать город вокруг неё, чтоб зелёное строительство подстёгивало основное, а также для того, чтобы картина города складывалась сразу.

Отдельно стоит рассмотреть роль мотива природы в позднем производственном романе. Индустриальный пейзаж в романе Н. Воронова «Макушка лета» не обладает ни романтикой мечты, ни привлекательностью, он не центр молодого города и новой жизни, в нём отсутствует компонент славы труду человеческих рук. Так видит свой родной город Антон Готовцев: «И стало мне ясно, что Железнодорожск зовётся городом, а в действительности он несуразное скопище жалких, плюгавых построек, сработанных на живульку, без мало-мальских помыслов об архитектуре и человеческой душе. Неужели его насыпали, сколичивали, клали,

руководствуясь всего лишь идеей нужды, пользы и социального расчёта? Неужели никому не стукнуло в голову, что мы, люди, вышли из мира природы, полного строительных чудес, совершенных форм, прекрасных красок, не имеющих цветового предела и увязывающихся в несказанные узоры, пропорции, орнаменты <...> Сооружения завода: аглофабрики, домны, мартены, корпуса прокатов, хотя они не предназначены для любви, вскармливания детей, праздничных торжеств, а для производства металла, и те гораздо привлекательней, живописней, будто не здесь временное место жизни человека, а там, дома...» (114). А живут и трудятся в одно время Антон Готовцев и Алексей Ковшов (во время войны). Последний смог увидеть в провинциальном городе с однотипными жилыми строениями поэзию, её породило чувство общего дела, труда, который победит и убожество, и скудость, и однообразие, нужно только делать. Готовцев же лишь оплакивает и недоумевает. Завод, то есть центр жизни в раннем и сталинском романах, то, что вселяет веру и придаёт сил, привлекается Готовцевым как второстепенный объект, для сопоставления, причём не в пользу завода. По словам героя, он явно эстетичнее, чем жилые дома, но его это огорчает, а парторг Залкинд оправдывает перед Ковшовым архитектурную примитивность жилья именно превосходством промышленных и общественных зданий. В романе «Макушка лета» есть и сравнение двух городов – старого и нового (правобережного) Железнодорожска. Инна приехала в город, где она провела эвакуационную юность, и обе части города её разочаровали. Старая – зодческим убожеством (какое она помнила с давних пор), новая – зодческой подражательностью (она назвала её маленьким Ленинградом).

В позднем производственном романе возможен спор о красоте индустриального пейзажа, не утверждение его, а размышления о нём с допущением различных точек зрения. Гнев сестры вызывает в Инне сомнения: «Обычно я скучаю по индустриальному пейзажу и, едва увижу

промышленные сооружения, принимаюся глазеть на них, как девчонка на облака. Мою сестру Беатрису, для которой красота существует лишь в сельских видах, правда, она беспощадно изымает из них тракторы, комбайны, всяческие постройки из сборного железобетона, это возмущает: – Нелепость! – кричит она. – Всё равно что поэтизировать крематорий. Сознаюсь – в картине завода, открывшейся с воздуха, не было ничего зрительно приятного, и я подумала: “Быть может, Беатриса права? Не эстетическая ли фальшь правит восприятием, когда из промышленного, пусть оно и служит насущным потребностям общества, я стремлюсь извлечь прекрасное?”» (132—133)

Пейзаж в позднем производственном романе может быть вплетён в мотив охраны природы, любования ею, отношения к ней как к чуду, которое необходимо оберегать. Одновременно присутствует мотив потребительского отношения к природе или равнодушия к ней. Мотив приобретает экологический оттенок. Если ранее природа оценивалась однозначно – она была либо врагом, которого нужно подчинить, либо союзником в строительстве нового, то теперь мотив «распределяется»: положительный герой любит её, отрицательный – не замечает её. «Колдовством», «чудом», которое главный герой «слишком поздно открыл для себя» (19), названа природа в романе «Своя вина» (16). С восторгом он узнаёт в лесу лисицу, встречает лося, причём эти встречи представляются герою неким таинством, «об этих встречах он не рассказывал никому» (16), так как боялся, что его засмеют и предложат взамен любования природой «расписать пулю» или посмотреть по телевизору игру ЦСКА с «Химиком». Это говорит о том, что природа потеряла всякую значимость – она и не враг, и не друг, и не кладовая неисчерпаемых богатств, и даже не предмет для любопытства. Тому же герою, Сергею Ильину, предлагают организовать охоту на лося для высокопоставленных лиц, быть загонщиком, он отказывается и потом, когда после состоявшейся всё же охоты привозят тушу

убитого лося, он не хочет думать о том, что это может быть тот самый лось, который встретился ему недавно в лесу. «Ильин даже на два дня уехал в город, чтобы не видеть ни убитого лося, ни пиршества» (18). Секретарь обкома Рогов с удовольствием вспоминает о том, что «облисполком принял постановление, запрещающее держать на некоторых озёрах <...> моторки. Он помнил, что в обком тогда хлынул поток протестующих писем, пришлось сказать редактору «Красного знамени», чтоб дал статью об охране озёр» (28). И этот эпизод свидетельствует в пользу мысли о том, что отношение к природе в реальной жизни перешло на страницы литературы. Всё чаще звучал мотив охраны природы. В конце 1950-х гг. в СССР заговорили об экологической угрозе в связи с урбанизацией, и как реакция на кризис индустриального общества в 1958—60 гг. возникли первые дружины охраны природы (ДОП), в которых на общественных началах работали студенты. В производственном романе природа всё меньше олицетворяется, речь идёт об исключительно биологическом явлении. Если вернуться к роману «Своя вина», то в нём есть и просто пейзаж. Ольга Мыслова, вспоминая места своего несчастливого детства, представляет в том числе грустные осенние виды Камы и её берегов.

У истоков теории соцреализма стоит А.В. Луначарский. Он одним из первых чётко сформулировал признаки нового искусства. В эпоху борьбы, полагал он, следует рассматривать искусство как общественную силу. «Какую роль мы можем и должны отвести искусству в наши дни?» – с такого вопроса начинается одна из его статей по проблемам нового искусства¹. Задача, которая должна решаться страной в первую очередь, размышляет Луначарский, состоит в том, чтобы осознать себя. Внешние данные, отразившиеся в циркулярах Центрального статистического управления (результаты переписи, анкетирования, например), не могут претендовать на

¹ А.В. Луначарский. Пути современной литературы // Статьи о советской литературе. М.: Гос. уч.-пед. изд-во Министерства просвещения РСФСР, 1958. С. 111.

средство самопознания. Человек устроен так, что чувственное, образное восприятие действеннее, чем рациональное. И в этом смысле огромное значение приобретает художественное слово. «Глубочайшими политическими задачами» Луначарский называет литературные задачи. Таким образом, видно, что социалистическая литература изначально провозглашалась тенденциозной, однако сам нарком уточняет, что эти задачи «очень тонки и сложны»: речь не идёт о том, чтобы «по партийной шпаргалке создать такого крестьянина, какого мы желаем»¹. Всякий художник, составляющий схему, будет «лжецом и предателем по отношению к партии». Писатель обязан стать учителем, проповедником и звать к тому, что должно быть, к тому, как видится будущее в свете партийной идеологии, принятой им сердцем. «... Художественная литература – самое сильное, самое дальнобойное орудие»², «ничем другим нельзя так обработать страну, как литературным словом»³, говорит Луначарский. Социалистической культуре предстояло формирование нового человека, и этот процесс требовал содействия художественного слова. Сущность художественного, по Луначарскому, в том, что оно увлекает, делает участником происходящего, оно способно изменить, переделать, убедить. Основной конфликт производственного романа, о котором мы говорили в главе об истории жанра, базировался на противодействии старого и нового, и эта борьба происходила на высоком эмоциональном подъёме, передающем отношение героев к своему труду. Одним из мотивов, формирующих привлекательный образ трудовой борьбы, был мотив чуда: это и победа человека над природой⁴ и ограниченностью своих собственных естественных возможностей, это и восприятие различных технологических процессов и физических явлений как волшебства. Мотив чуда в раннем

¹ А.В. Луначарский. Пути современной литературы // Статьи о советской литературе. С. 111.

² Там же. С. 112.

³ Там же.

⁴ М. Горький в статье «О кочке и о точке» восхищается победами советского человека над природой, «враждебной интересам трудового человечества»: осушаются болота, орошаются степи, прокладываются дороги в непроходимых горах, побеждаются вечные льды Арктики, моря соединяются каналами.

производственном романе связан с верой персонажей в своё дело, с переживанием его неосуществимости как временного препятствия, а также с его красотой, как выраженной в нравственном чувстве персонажей, так и во внешней эстетизации производства. В романе «Цемент» читаем: «Каждый день Глеб забегал в машинное отделение и сразу делался другим. Здесь был густой небесный свет, блистающая чистота стёкол, изразца, чёрного глянца дизелей с серебром и позолотой и нежный, певучий перезвон рычагов, молоточков и стаканчиков. Эта строгая и молодая музыка металла мягко и властно ставила душу на место. Будто и в сердце стучали и пели эти нежные перезвоны. <...> Здесь, около маховиков, неуловимых в движении, было тревожно от их безмолвия, только влажные, горячие волны полыхали в лицо, в руки и грудь и потрясали Глеба глубинным дыханием. Очарованный, он растворялся в этом чугунно-пернатом полёте, в горячих воздушных волнах и стоял без дум, без опоры, без расстояний» (255).

Чудом и одновременно объяснимым фактом является то, что одна и та же талантливая мысль может родиться в нескольких местах СССР. «Все гениальные идеи рождаются в одном месте – в Советском Союзе», говорит главный инженер завода в романе «Сталь и шлак» В. Попова об изобретении, появившемся сразу из четырех мест: «...Товарищ Макаров хотел предложить этот метод, я о нём вспомнил, вы додумались сами, а раньше вас его применяли в Сталино» (325).

Победа над временем – тоже чудо, но кроется оно не только в способности смотреть вперёд, угадывать великое значение будущего, это и реальная работа, победа над реальными сроками. То, что возможно сделать лишь за три года – построить нефтепровод на Дальнем Востоке – герои делают за один, причём «семь месяцев приходится на зиму» (18), что особенно подчёркивают противники постановления правительства в романе «Далеко от Москвы». С пяти дней срок сокращён до двух дней, а после и вовсе до двух часов в романе В. Попова «Сталь и шлак»: срочно нужно

очищать засорённый газопровод. Директор завода Дубенко в том же романе приказывает начальнику мартеновского цеха Крайневу дать первую плавку стали «сложнейшего состава», которой ещё «сталевары никогда не варили», через три дня после получения телеграммы наркома, хотя тот определил неделю. Крайнев ошеломлён. «Эту инструкцию два дня только читать надо» (3), говорит он об «объёмистой» тетради, вручённой ему директором.

Герой, как было сказано, чудесным образом одерживает верх над своей человеческой природой: может подолгу не есть, спать крайне мало, трудиться с высокой температурой, работать сутками по пояс в воде, давать рекордные результаты на страшном морозе, не имея достаточных условий.

В «Цементе» Ф. Гладкова чекист Чибис говорит: «Сегодня я не спал. По ночам я не сплю: сплю только утром и после обеда. Сейчас прилягу на полчаса...» (192) В романе В. Кетлинской «Мужество» герой «дышал с трудом, губы потрескались от жара, но он не бредил – он только интенсивнее, пламеннее думал» (206). Болезни у комсомольцев «какие-то особенные»: «смерть вас не берёт» (255), говорит им врач. Один из героев романа В. Ажаева «Далеко от Москвы», Петя Гудкин, говорит о главном герое этого же романа инженере Ковшове: «Я вот наблюдал и даже не знаю – когда же он спит, если в четыре часа у него в кабинете свет, и в восемь утра опять свет...» (348), Ковшов «...почти разучился спать. На еду он расходует буквально минуты, в личных потребностях аскетичен» (362); «Женя как-то корила его за то, что он безропотно живёт в комнате, где холодно, как на улице» (362). Рогов «лежать не захотел, так и работал с температурой тридцать девять» (439). «Работа не прекращалась ни на минуту даже ночью. Трактористы, сварщики, изолировщики, чернорабочие отказывались от сна. Карпов почти насильно уводил на берег ту или иную бригаду, видя, что она не уходит со льда уже двое суток» (633), «... Филимонов не выходил из насосной семьдесят четыре часа, а Ковшов живёт в машине и совсем перестал есть, целую неделю обходится без обеда» (705). Герой романа

«Искатели» Д. Гранина Андрей Лобанов говорит: «Я могу по восемнадцать часов в день, не надо мне выходных, не надо отпуска. Дайте только работать» (160)¹, тот же герой «давал себе на каждый вечер задание. Сиди хоть до утра, – приказывал он, – но сделай. Его самого удивляло количество страниц, которые он читал и исписывал. Но он только жмурился и потирал веки, когда глаза начинали слишком болеть. Он напрягал свой крепкий организм до отказа. Он не позволял себе никаких развлечений, вёл затворническую жизнь» (181), он думал: «возмущает, что они могут смеяться, у них есть аппетит, что они не собираются отказываться от нелепых предрассудков: спать хотя бы семь часов в сутки, изредка ходить в кино, думать о своих семейных делах...» (344)

Характерно описано в романе «Искатели» рождение в «царстве высоковольтных линий» электрического света и как он даёт движение жизни: «чтобы многомиллионный город-труженик мог жить, двигаться, работать, днём и ночью, не умолкая, гудело пламя в топках, шли эшелоны с торфом, углем, по трубам котлов мчался раскаленный пар... Эта незримая сила текла в город со всех сторон, входила в каждый дом, вспыхивала ярким светом лампочек, звучала музыкой в репродукторах. Она оживала голубым лучом в тёмных залах кинотеатров, вертела станки, двигала трамваи. К ней привыкли, её не замечали, как не замечает здоровый человек биения своего сердца» (10—11). «Хрупкие артерии», «тончайшая кровеносная сеть огромного города, несущая ему свет, тепло, энергию» (110).

Убедительность производственного романа, как было показано выше, постепенно теряется. «Убеждает» в позднем производственном романе «пустой» лозунг, «пустой» мотив. В роман Е. Воеводина «Своя вина» механически перенесены некоторые мотивы, из которых в раннем и каноническом производственном романе складывался *образ труда*. Так,

¹ Д. Гранин. Искатели. Л.: Советский писатель, 1956. Здесь и далее страницы в скобках будут указываться по этому изданию.

присутствует мотив чуда сталеварения (который можно встретить уже в повести «Доменная печь»): «В памяти Ильина остались вовсе не обрывки воспоминаний, а точный, почти фотографический образ увиденного <...> Каждой частицей своего тела Ильин ощущал не просто величественность и необычность происходящего у него на глазах чуда. Ему передалось то огромное, почти нечеловеческое, как ему казалось, напряжение людей, которые создали этот ослепительный ручей стали. <...> Из него, из этого ослепительно красивого ручья можно было сделать всё что угодно. Он был началом всего <...> невиданная красота <...> чувство потрясённости не прошло даже тогда, когда подручный начал что-то бросать лопатой в ковш...» (11) «Он наблюдал не за плавкой, а за гостями. Это было куда интересней. Казалось, сейчас они присутствовали при точно таком же сотворении чуда, какое пережил он сам много, очень много лет назад, когда сталь, выпущенная на волю из адского пламени печи, потекла в ковш» (58) О стали есть и такие слова: «Холодная вроде бы сталь, а внутри неё тёплая человеческая душа содержится» (222). Но эта фраза принадлежит некоему парню из воспоминаний одного из персонажей романа и «повисает» так же, как и многие «пустые» лозунги. Ещё раз подчеркнём, что сталеварение в романе представлено как технологический процесс, мифологическая составляющая отсутствует. Выплавка металла предстаёт как чудо ещё лишь раз, и видим мы это событие глазами сына Сергея Ильина – Сергея-младшего. Этот герой – герой положительный, герой-романтик, он олицетворяет, по мысли автора, идеал современника, поэтому именно его восприятие стали порождает ассоциации с чудом: «... Сергей увидел рассвет: почти чёрное небо, под ним зелёная полоса и ещё ниже точно такое же оранжевое полукружье от ещё невидимого даже пятикилометровой высоты солнца. <...> это подсмотренное мгновение поразило тогда Сергея точно так же, как поразило сейчас <...> когда всё вокруг перестаёт существовать и есть только вот эта небольшая, ограниченная железными поручнями площадка – место, где ты обязан не просто прожить восемь часов, не просто отработать, а

дважды *сделать* тот самый огненный рассвет, два ручья стали, которые мастер в своём плавильном журнале запишет сухими цифрами – дата, номер печи, марка, время...» (231—232) Примечательно, что сотворённое руками человека чудо сопоставляется с природным явлением. Отношение к природе в позднем и более раннем производственном романе отличаются. Здесь можно вспомнить роман «Далеко от Москвы», где природа – один из врагов, воздвигающих препятствия на пути борца за новый мир, и где естественный пейзаж появляется в случае, когда нужно возвеличить творения человека. В романе «Своя вина» природное явление оказывается эстетическим эталоном, приблизиться к которому смог человек. В целом процесс плавки на ЗГТ описывается сугубо техническим языком, мотив чуда отсутствует, из чего можно сделать вывод, что введён он автором в ткань романа искусственно, лишь как необходимый признак производственного романа. Никто из героев не испытывает сиюминутного восторга, ощущение плавки как волшебства, сделанного руками человека, можно найти только в воспоминаниях персонажей. Но, думается, немаловажным является то обстоятельство, что писатель вводит в произведение канонические мотивы, пытается пусть искусственно, но сохранить романтический заряд производственного романа.

Сложно вводит мотив чуда в роман «Макушка лета» Н. Воронов. По законам жанра он должен быть, и выглядит это в романе так. Возьмём два самых выразительных момента, когда эстетизируется технический процесс. «... Пришли в движение лепестки серого металла <...> Такая нежность полировки, такая тонкая лёгкость смыкания и размыкания лепестков, что кажется: попади меж ними волосок – для лепестков он будет, как бревно на пути велосипеда. Впрочем, это до мгновения, когда снизу, к скрытой стороне лепестков, подаётся жидкий дюралюминий: от его жара тотчас улетучится не то что волосок – целый шиньон. Прядают серые лепестки, приобретая под воздействием температуры благородную мягкость тона, присущую платине. На асбестовые пластины конвейера выскакивают и уплывают свежеотлитые

ярко-белые “лотосы”» (338). Процесс дан глазами Инны, от лица которой идёт повествование. Инна – человек для производства чужой, и её восприятие литья просто сиюминутное женское. Она увидела то, что *красиво*. «Высокоэстетическая работа!» – восклицает она, на что ей неопределённо отвечают: «Искусство влияет на технику». В композиционной вставке под названием «второе авторское дополнение» писатель так характеризует отношение Инны к производству: «Не думая вникать в заводскую жизнь, Инна пристрастилась к посещению домен. Обычно она не закапывалась в технические подробности, предпочитая им познание мира человеческих отношений. И теперь она придерживалась того же убеждения. Сравните дотошные описания работы и поведения электрического оборудования, сделанные Антоном Готовцевым, и её скользяще поверхностный интерес к принципу действия литейной машины» (367). Сразу подчеркнём примечательный факт: технические подробности первой части романа автор **объясняет**, как будто оправдывает себя за их присутствие. Они есть не потому, что это важно, а потому, что Антон Готовцев, рассказчик в первой части, с юного возраста работал на производстве, досконально его изучил и всё это для него очень *интересно*. Именно он раскрывает перед Инной привлекательность технических процессов, заставляет сопереживать ему, наблюдая плавку. Так, он осадил её, когда она восхищалась «оранжевыми каплями, которые выпрыскивали из себя прядающую длинную бахромку» (367), так как увидел признаки того, что чугун выходит холодный. И наоборот, поощрял её восторг, когда чугун тёк белый, а над ним «толклись маленькие синие искорки» (367). Таким образом, мотив чуда переродился в эстетизацию технического процесса, не имеющую отношения к основному конфликту. Хороший инженер любит свою работу, видит в ней красоту и учит видеть её других. Здесь можно вспомнить эпизодического персонажа романа, старого мастера Буданова. Вместе с Инной они присутствуют на плавке: «Горновая канава бурно наполнилась кипучей массой изумительного цвета – цвета апельсинов. Из этой массы, пузырившейся, пыхавшей красным,

зелёным, бурым пламенем, выбрасывались круглые ошметки, на лету перисто вытягивались. Почти вулканическое зрелище...» (368) Буданов так воспринимает плавку: «Ну что, жар-птица разбрасывает перья из хвоста?» (368) Этот вопрос он задал Инне, надеясь на её понимание, но рядом не было Антона и некому было подсказать ей реакцию, поэтому она ответила: «Шлак пошёл». Старый рабочий растерялся и сокрушённо начал оправдываться: «Тут приезжают... <...> Опосля разрисуют в стихках, аж неловко за них» (368), тем самым желая показать, что не он выдумал подобное несерьёзное сравнение. Старый рабочий способен увидеть чудо, человек другого поколения может только научиться видеть внешнее его проявление.

Особый вклад в формировании нового типа художественности внесло так называемое «производственничество», одно из течений конструктивизма. «Производственничество» стало на рубеже XIX—XX веков одним из способов выйти из ситуации «смерти» искусства, когда отброшено наследие прошлого и из ничего предполагается построить новое государство и новую культуру. Теоретики «производственничества», по мнению итальянской исследовательницы М. Заламбани¹, придерживались идей социализма как программы преобразования общества на основе принципов НОТ (научной организации труда). Первостепенная задача производственников – создание особого искусства для нового социалистического государства, которое бы «спустилось» на улицы, в быт, в трудовые будни обыкновенного человека, творило бы этот новый быт и рационализировало бы жизнь общества. Важнейшим элементом пролетарской культуры, провозглашают производственники, является труд и отношение к нему. Труд понимается как творческий процесс, рабочий мыслится как организатор и одновременно исполнитель, при этом вся его жизнь обусловлена его работой на производстве. В раннем и сталинском производственном романе находим один характерный мотив – *мотив стройки*. На стройке всегда царят

¹ М. Заламбани. Искусство в производстве. Авангард и революция в Советской России 20-х годов. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2003.

бодрость, веселье, оживление. Строительная площадка в романе «Высота»: «... В комнату вновь ворвался неутомимый гул стройки, её шумная бессонница» (54); «Дверь раскрыта настежь, доносится гомон стройки» (293). Место стройки воспринимается как источник общей радости, она же объединяет людей во время беды: «Монтажники собирались в трубе, весёлые, оживлённые. Самая возможность размяться перед обедом, поработать физически была очень заманчива. Слышались шутки и смех» (271); «Коммунисты и комсомольцы решили дежурить на домне, чтобы использовать для работы каждый час хорошей погоды. Но дежурили все верхолазы – дружная собралась семья» (243). С высоты домны Токмаков и Маша оглядывают город, не остаётся незамеченной и панорама строительства: «... Он обернулся, взмахнул рукой, словно вбирая в себя всю радостную ширь стройки, где уверенным хозяином стоит он на господствующей высоте...» (372)

Соратником человека видится машина, ею восхищаются, она – представительница новой, технической, красоты. Сродни идеям производственников идеология Пролеткульта, программные моменты которого содержатся в работе А.А. Богданова «Элементы пролетарской культуры в развитии рабочего класса» (1920 г.), который подробно раскрывает характер взаимоотношений рабочего и его собственного труда. Машинное производство ведёт к тому, что работник начинает положительно относиться к своему труду, перестаёт его воспринимать как принудительный и неинтересный: положительное восприятие, вкладывание души в работу и интерес берутся из невозможности быстро, точно действовать при управлении машиной, если отсутствует увлечённость. Следовательно, машина приводит к заинтересованному труду, когда работник начинает любить то, что он делает. Уходит каторжность труда, работа утрачивает механистичность, из бессмысленной, неосознанной превращается в разумную. Заламбани предполагает, что в основе производственничества

лежит программа Пролеткульта, их сближает исходное понимание культуры и общественной роли искусства-жизнестроения. Теоретик Пролеткульта В. Плетнёв писал о том, что в буржуазном обществе искусство было товаром, украшающим жизнь, точка зрения на него, следовательно, была потребительской. Искусство пролетариата призвано изменить жизнь, потребительская точка зрения должна смениться производственной. В. Плетнёв предлагает новое понимание прекрасного (смена точки зрения на искусство неизбежно влечёт за собой смену критериев эстетического): его параметры определяются отныне целесообразностью. Появление новой красоты констатирует А. Топорков в книге «Технический быт»: «Та пропасть, которая казалась существующей между трудом и искусством, на наших глазах заполняется. На наших глазах возникают новые отрасли искусства, новые художественные произведения возникают там, где ранее мы не хотели видеть даже признаков какого-либо художества. <...> Перед нами новая красота – красота техническая. Это не поэзия, не живопись в прежнем значении слова, это новое в полном смысле искусство»¹. Концепция прекрасного, повторим, зиждется на новом эстетическом вкусе. Источник прекрасного теперь – машина, которая «одухотворяется» в ходе производственного процесса: при работе с машиной трудящийся, по мнению Топоркова, сливается с машиной, подчиняя её ритму своё сердцебиение, дыхание. Результатом становится любовь рабочего к своему труду. Рабочий должен видеть в машине одушевлённый предмет, должен любить её, чтобы творить подобные ей как произведение искусства. Неповторимой особенностью производственного романа является та часть вещного мира произведения, которую составляют индустриальные объекты и технологические процессы: доменные печи, нефтепроводы, электростанции, литьё, выплавка стали, режим мартеновской печи, огнеупорные материалы, элементы домны и мартена, этапы возведения печей и проч. Наиболее

¹ Цит. по: М. Заламбани. Искусство в производстве. Авангард и революция в Советской России 20-х годов. С. 52.

пристального внимания заслуживают эти «предметы» в романе сталинского периода, так как именно тогда складывается, как нам видится, **образ индустриализации**, важнейшим компонентом которого становятся *образы* индустриальных сооружений. Писатели воспевают не только человека труда, но и то, в чём он находит выражение. За образами промышленных объектов, которые вырастают на страницах производственного романа торжественно, крупно, просматривается образ великой страны. Посмотрим, как изображаются индустриальные объекты в производственном романе.

Обратимся к роману Е. Воробьёва «Высота». В этом произведении читатель встретит немало технических подробностей, терминов. Характерной особенностью именно этого романа можно назвать «домашнее» отношение к индустриальным объектам. Всё близко героям, знакомо, но не просто как опытным строителям. Объект их труда *дорог* им. Печь можно не только строить, ею можно гордиться, её можно осознавать как знак превосходства своей родины, тем более, что в данном романе речь идёт о первой *в мире* цельносварной домне. И главное – не прогрессивный технологический метод монтажа, а мысль, что *мы* (Россия) – первые, ощущение радости созидания. Поэтому всё, что касается домны – родное, понятное, не отстранённо промышленное. «Домашность», в частности, проявляется в том, что строители дают имена частям доменной печи: «Сегодня трубы, цилиндры, резервуары самого причудливого покроя выглядели более внушительно, чем обычно. Токмаков успел отвыкнуть от деталей домны, если только можно называть “детальями” сооружения, рядом с которыми люди выглядят карликами. Но человек чувствует себя среди этих железных великанов уверенно и даёт им названия, пользуясь самым отдалённым их сходством с предметами домашнего обихода, одежды, утвари. Так в словаре строителей домны появляются “свечи”, “граммофоны”, “башмаки”, “самовары”, “рукава”, “коромысла”, “штаны”, “подсвечники”, “серьги”. И только царгу называли царгой, хотя так и напрашивалось

сравнение с браслетом, с обручем или с поясом, – весь кожух домны состоит из этих гигантских поясов, поставленных один на другой и сваренных вместе» (8—9).

Любование промышленными объектами – постоянный мотив производственного романа, герои видят завораживающую красоту электросварки: «Они подходят к подножию домны и долго молча смотрят на неё. Лазурные звёзды электросварки мерцают на нескольких горизонтах. Созвездие искрится на самом верху – это сваривают шестнадцатую царгу. <...> То молочно-голубое, то сине-фиолетовое пламя вольтовой дуги выхватывает из темноты одни конструкции, отбрасывает фантастические тени на другие и вдруг освещает ажурную мачту крана. Каждый раз, когда дуга затухает, темнота сгущается, и в ней на какие-то доли секунды остаётся жить оранжевый венчик – это искры и брызги металла. Словно только что отгорела ракета и опадают её последние, уже бессильные огни. Падая, расплавленные комочки разбиваются о конструкции, падают ещё ниже, снова ударяются, дробятся на мелкие капельки металла, затухают где-то на лету и, уже невидимые, летят на землю. Одновременно работает несколько бригад сварщиков, и домну непрерывно омывает голубой искрящийся душ. Вот она, давнишняя мечта сварщиков – цельносварная домна!» (138)

Описание тонколистового стана тоже никак нельзя назвать сугубо техническим, его работа показана следующим образом: «Слиток уже бежит по рольгангам, и жестяные рабочие номерки, тесно висящие на гвоздиках, на доске под сеткой, сразу становятся золотыми, и проволочная сетка тоже как позолоченная. <...> Слиток, подрагивая, словно от острого нетерпения, подкатывает на рольгангах к стану и обдаёт всё внезапным зноем, перекрашивает стан и струи воды, льющиеся перед валками, в оранжевый цвет. <...> Стремительно убегают, догоняя друг друга, длинные стальные листы. Листы теряют в пути свою слепящую желтизну, их уже коснулась

желтизна остывания. Оранжево-жёлтые тона последовательно сменяются пунцовыми, вишнёвыми, сиреневыми, пепельно-серыми» (144).

Даже чертежи сравниваются с музыкальной партитурой: «На отдельных стадиях подъёма груз раскрашен в разные цвета, причём эти стадии подъёма находят одна на другую, так что на чертежах изображено множество “свечей” – синяя, потом, повыше, красная, ещё выше – зелёная, снова синяя, коричневая. И каждой детали, каждому моменту подъёма соответствуют свои расчёты: когда и какие вступают в работу лебёдки – совсем как инструменты в оркестре – и когда для них наступает пауза; какую ношу возьмёт на свои стальные плечи кран в каждый момент подъёма; как будет перемещаться центр тяжести груза. Это была своеобразная партитура подъёма» (203).

Огромную и сложную конструкцию, которую высотникам предстоит поднять на самый верх домны, автор стремится изобразить не просто большой, но величественной: «“Свеча” с двумя “подсвечниками” – грандиозное сооружение. Два патрубка-газоотвода сложной конфигурации сходятся под углом вверху в одну толстую трубу. “Подсвечники” образуют причудливую арку, настолько просторную, что под ней могли бы разъехаться поезда. Это сооружение, весом около тридцати пяти тонн...» (265)

Некоторые замечания автора по поводу частей домны не лишены юмора, что опять же говорит о тёплом, «домашнем», отношении к объекту строительства: «исполинская труба, из тех принадлежностей домны, которые язык никак не поворачивается называть деталями» (271).

Огромная, тяжеловесная домна награждается автором привлекательными деталями: «На самой макушке домны заканчивали работу сварщики, и ночью домна стояла в светящейся голубой короне» (378).

Есть и примеры благоговейного отношения к машине: «Сто двадцать автоматических приборов готовы измерять температуру домны. На ходу и

вся другая аппаратура – чуткая, всевидящая, почти сверхъестественно мудрая» (391).

Особая статья – описание самого процесса выплавки металла. Это традиционно «сакральный» мотив, выплавка чугуна или стали – всегда «рождение», и обстоятельства этого «рождения» окружены подобием тайны. Это тот момент, ради которого трудились сотни людей: «Холодная домна тиха, и эта тишина предшествует рождению чугуна» (391); «Вскоре Карпухин вместе с газовщиком повернул штурвал горячей задвижки, и воздух, вобравший в себя весь зной раскалённого каупера, устремился в домну и родил в ней животворный огонь» (395); «И вот наконец наступила эта величественная минута – печь готова выдать чугун. <...> Всё тоньше и тоньше глиняный простенок, держащий чугун взаперти. Он уже начинает светиться изнутри. Пробивается синий язычок пламени. Чугун ещё заперт, но вот он находит лазейку и вырывается наружу со стихийной силой. <...> Взрыв света и тепла. Ослепительное сияние и зной, обжигающий кожу и дыхание. <...> Малиновый, кроваво-красный, розовый, жёлтый, белый пар поднимается у истоков чугунной реки» (396).

Доменная печь в романе «Высота» олицетворяет могущество государства: «Дымов смотрел на ручей чугуна в песчаных берегах желоба и думал, что ручей этот – только маленький приток, который вливается в большую огненную реку... Где-то в Сталинске уже выходят горновые на утреннюю смену. В Кривом Роге ещё глубокая ночь. Сегодня доменщики – сибиряки и криворожцы – узнают, что у них есть ещё одна домна-союзница! <...> Двадцать восемь лет назад <...> в год всеобщей разрухи, на Керченском заводе продолжала не угасая гореть единственная во всей Советской России доменная печь. Горновые хранили её огонь, как люди берегли когда-то пламя первобытного костра. Словно горновые знали, что от огня этой печи займутся когда-нибудь и разгорятся доменным пожаром все потушенные войной и разрухой печи. Маленькая героическая домна стояла, как часовой

на посту, оберегая будущее своей страны» (397); «... Вся страна виделась Дымову прежде всего в бессонных зоревых металлургических заводов, которые он учился строить, строил, строит и будет строить...» (397) Картины *общегосударственного* строительства, присутствующие, как правило, в кульминационных сценах, выстраиваются вокруг индустриальных объектов.

Техника в производственном романе предстаёт как органичная часть человеческой жизни, так как её существом признаётся труд. «Техническая» современность, по выражению В. Тасалова¹, составляет часть души советского человека, в ней находит отражение его жизнеощущение. Техника не создаёт сама себя, она является результатом деятельности человека: его познания, творческого акта, мечты, вдохновения. Здесь исток эстетического восприятия техники. Художник не имеет специального намерения создать образ «живой» машины, и наоборот – не решает художественных задач промышленности. Самолётостроение, судостроение, станкостроение не преследуют эстетических целей, несмотря на то, что человек всегда стремился делать любые вещи красивыми. Однако красивое не тождественно художественному. Так, В. Тасалов приводит в пример совершенство формы реактивного самолёта. Его выразительная и динамичная конструкция не передаёт художественный образ полёта, она является следствием усилий инженеров достичь максимальной аэродинамической эффективности, которая основывается на разработанной структуре самолёта и на базе его современных лётных качеств. Форма уже после становится символом высокой скорости, стремительности, эстетическое переживание формы – следствие, но никак не изначальная цель.

Художественность производственного романа – в его целостности, обеспеченной единой идеей преобразования страны и мечтой о будущем. Образ труда, созданный литературой этого жанра, позволяет говорить о том,

¹ В. Тасалов. Эстетика техницизма. Критический очерк. М.: Искусство, 1960.

что это особый жанр – рождённый на стыке политической и экономической программы и искусства, которое в эпоху индустриального строительства ставилось невероятно высоко. Познавательная и воспитательная функции искусства были выдвинуты на передний план намеренно и открыто, однако от этого искусство не потеряло своей специфики, но, напротив, приобрело новое звучание. Большой стиль – часто называют советское сталинское искусство. В круг наших исследований вошли и романы, находящиеся за пределами того времени, однако мы попытались показать, что, потеряв идеологические ориентиры сталинского времени, производственная литература проиграла. Производственный роман – это прежде всего сталинский роман, роман об индустриализации. Она делалась невиданными темпами, в невиданные сроки, литература в чём-то опережала её, в чём-то не могла догнать, этот вопрос может стать предметом отдельного исследования. Производственный роман – это карта строительства имперского масштаба и практическое пособие, учебник по хозяйствованию в своей стране. Производственный роман – искусство особого рода. Особого рода художественность, Большой стиль. «Мы находимся внутри искусства, мы с ним родились, оно в нас и мы в нём. И когда мы говорим, что мы вне искусства, это только один из жанров искусства. Выйти из искусства нельзя, как нельзя выйти из языка...»¹

¹ Беседы о русской культуре (телевизионные лекции). Цикл четвёртый. Человек и искусство. Лекция 4. С. 544 // Ю.М. Лотман. Воспитание души. Воспоминания. Интервью. Беседы о русской культуре (телевизионные лекции). С.-Пб.: Искусство - СПб, 2003.

Заключение

Производственный роман, участвуя в построении неоклассической картины мира, стал почвой, на которой зародился эпический характер. Этот герой становится проводником высокой идеи и носителем гуманистического пафоса. Сталкиваясь с изменяющейся, постоянно находящейся в движении действительностью, он берёт на себя смелость участвовать в исторических изменениях и ответственность за ход исторических событий. Этот герой не боится того, что его жизнь превращается в нескончаемую череду конфликтов, трудностей, его жизнь становится «битвой в пути», но он сознательно выбирает этот путь. Однако описанный тип героя свойствен производственному роману не на всём протяжении его истории. Уже в 1950-х годах подобный характер можно назвать, по выражению Ю. Кузьменко, формально, или условно, эпическим. Соотношение героя и среды, сама среда представляются условными, герой лишается реальной противоречивости, приобретает прежний облик лишь традиционно. Здесь можно говорить об инерции эпического подхода к действительности. Героя производственной прозы второй половины 1950 – 1970-х годов Ю. Кузьменко сравнивает с трагикомической фигурой Дон-Кихота, порождённой расхождением характера и обстоятельств. Прилагая к новой среде прежние масштабы воздействия, герой оказывается неуместным, лишённым содержания, искусственным, иначе – авторской конструкцией. Эти герои-конструкции могут казаться нелепыми, навязчивыми, они сыплют лозунгами, бросаются в схватку с недругами, совершают на первый взгляд непрактичные, не имеющие перспектив поступки, однако это по-прежнему те люди, которые неукоснительно следуют зову своей совести, они остаются верными себе, пытаются осуществить главное дело своей жизни, которое всегда посвящено служению родине. Писатели предлагают своим героям эпические обстоятельства, выстраивают такую систему координат, в которой есть место

подвигу, они дают возможность положительному герою победить. Подобная практика, безусловно, привела к тому, что производственный роман как жанр постепенно пошёл на убыль. Производственный роман родился жизнеспособным и, главное, жизнеобеспеченным жанром. Со временем жанр превратили в искусственное и тяжеловесное сооружение, он изжил себя и изнутри, и в силу внешних причин, а именно вследствие своей ненужности, неприспособленности к реальным историческим процессам. Эстетический идеал подобного масштаба, то есть положительный герой производственного романа, возможен лишь в определённых условиях: при эпическом состоянии мира. Иначе писатель вынужден приспособлять к желаемому герою действительность, творить особый мир, в котором такому герою будет место, но тогда произведение неизменно отрывается от жизни. Открытие эпического героя производственного романа принадлежит именно писателям эпохи социалистического строительства, когда герой был и мечтой, и типом.

Осмысление поэтики художественного обобщения (выражение Д.С.Лихачева), присущего производственному роману, видится нам насущной задачей литературоведения. Производственная проза – часть культуры прошлого, а органическое свойство культуры – преемственность её компонентов, накопление ценностей. Непреходящее значение производственной литературы – в создании образа героя времени, образа созидательного труда и самого времени. Особый, но одномерный художественный мир не позволил этой литературе взойти на вершины литературных иерархий, однако общая идея собрала всю производственную прозу в своеобразный метатекст, который раскрывает перед нами грандиозную картину мечты и труда. Эстетика литературы труда может быть поставлена на службу современности. Л. Толстой в известной работе «Что такое искусство» доказывает, что оно «не есть наслаждение, утешение или забава», искусство признаётся им великим делом, органом жизни человечества, который рациональное переводит в чувственное, позволяет тем

самым уловить, понять истину. Истина, по мнению писателя, – в единении людей. Литература производственного романа может предложить объединяющую идею, и в этом – его искусство. Потребность в идеологических ориентирах нарастает с того момента, как они были упразднены, и этому процессу больше полувека. Одним из свидетельств указанной неосознанной потребности в целомудрии, иначе – целостности, сознания, показателем разочарования от утраченного идеологического единства является дискуссия о положительном герое, открытая известным письмом А. Протопоповой 1954 года и перманентно продолжавшаяся, как нам видится, на страницах критических и литературоведческих изданий, вплоть до распада СССР. Символично, что статья А. Протопоповой написана на следующий же год после смерти Сталина. Таким образом она как будто отделила друг от друга культуру «понятную», устойчивую, выверенную (культуру в наиболее широком значении, как весь комплекс достижений и традиций существования человека в рамках конкретно-исторической цивилизации) и культуру многоголосья, вседозволенности и одновременно растерянности и зависимости: от потребительских запросов, от навязанных стереотипов, от исторических мифов, запущенных на территории нашей страны теми самыми врагами, с которыми боролась, которых победила культура первая и которых вновь впустила культура вторая. Литература соцреализма, её художественные границы, теоретические обоснования, идеологическая база – всё оказалось под сомнением, и критика и литературоведение встали перед необходимостью заново определять её контуры. Методологические поиски, теоретическая сумятица мнений, схоластические споры, ни к чему не приводящие долгосрочные дискуссии о соцреализме оказали литературе и вообще гуманитарному знанию плохую услугу. И дискуссию о положительном герое, вопросы о его отсутствии или наличии, нужности или ненужности, значимости или необязательности, об определяющих его качествах, о степени его «положительности», думается, можно рассматривать как симптом. Советский литературовед В.А. Степанов

утверждает, что нет смысла требовать положительного героя и тем более спорить о «дозировании» или балансе его характеристик. Идеальный герой идеален не потому, что воплощает авторские представления о должном, как их выражают сказочные персонажи. Идеальный герой идеален потому, что в полноте проявления характера освоен принцип жизнедеятельности, который подразумевает участие человека в делах своей родины. Максимальная реализация всех возможностей этими героями восхищает, заражает, подкупает и заставляет подражать. Сущность положительного героя именно в максимальной, а потому идеальной реализации им своих способностей в конкретно-исторической ситуации, а не в реализации писателем своих представлений об идеальном. Вторая половина XX века не дала идеологического сигнала производственному роману, и жанрообразующий пафос ушёл, образ положительного героя принял другие формы, какие – мы сделали попытку это показать. Кристаллическая решётка романа трансформировалась, утратила «геометричность». Роман больше не давал ответов – а с этой целью он был задуман, – он только провоцировал вопросы, одним из которых и стал вопрос о положительном герое.

На переднем плане нашего исследования производственного романа в отношении языка стало не различие, а именно сходство отдельных произведений. Важно было проанализировать ту его сторону, которая свидетельствует о стилистике жанра в целом. Индивидуальный творческий поиск остался в большей степени за пределами изучения, так как нуждается в отдельном описании и исследовании. «Нейтральность» языка производственного романа при ближайшем рассмотрении оказывается хотя и доминирующей его особенностью, но далеко не единственной. Язык Ф. Гладкова, например, можно отличить от языка В. Кетлинской, язык Г. Николаевой от языка В. Попова, язык Д. Гранина от языка А. Чаковского. Одним из важнейших факторов, имеющих значение в выстраивании писателем словесной ткани произведения, является опыт каждого из них,

полученный в ходе творческих командировок: их личные впечатления от промышленного предприятия, от комплекса технических процессов в каждом отдельном случае. Для некоторых писателей этот опыт не был новым, так как они сами вышли из рабочей среды, владели рабочей специальностью, участвовали в строительстве конкретных объектов пятилеток. Другие впервые познакомились с тем или иным предприятием и имели в своём распоряжении слишком короткий срок для освоения темы в полном объёме (для ознакомления с работой любого производства всякий срок «командировки» будет коротким). Впечатления всегда находят отражение в языке произведения искусства и, разумеется, обусловлены той или иной степенью литературного таланта. Изучение индивидуальных реализаций этого сплава должно войти в общий анализ языка производственного романа. Героический пафос, которым изначально была заряжена литература о труде, также требует определённой стилистики, что вылилось на страницах литературных произведений в своеобразный гимн труду, язык которого сопоставим с языком, например, оды. Таким образом, сложный комплекс факторов (и лишь немногие указаны нами), в силу которых складывался язык производственного романа, далёк от нормативности, приписываемой данному жанру.

Действительность второй половины XX века дала немало материала для рабочего романа, и потребность в герое не исчезала до самого конца, о чём говорит неугасавший интерес к его фигуре. Сталинский производственный роман должен был бы стать не канонической его формой, а лишь первым этапом в развитии жанра. Производственному роману в 1953 году было около 30 лет, что для литературного жанра ничтожно мало, он был жанром развивающимся, «сырым», только накапливающим опыт, отсюда эта «скоропись»: штампы, достаточно плоская образность, силлогистический язык, упрощённые развязки конфликтов. Производственный роман призван был рассказать о реально совершающемся подвиге, и он эту задачу

выполнил. С этой точки зрения понятны литературные премии, которых были удостоены многие и многие романы: этот роман был нужен, он открывал действительную картину строительства. Производственный роман мог бы стать романом Героя Труда, мог бы трансформироваться в какой-либо иной романный жанр, который показал бы «положительно прекрасного человека» начала третьего тысячелетия. Есть основания думать, что возможно продолжение прерванной истории производственного романа.

Библиография

Художественная литература

1. Ажаев В. Далеко от Москвы. М.: Московский рабочий, 1948.
2. Акопян В. Борьба. М.: Изд-во ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», 1962.
3. Асанов Н. Ветер с моря. М.: Московский рабочий, 1965.
4. Асанов Н. Электрический остров. М.: Советский писатель, 1960.
5. Вирта Н. Быстробегущие дни. М.: Советский писатель, 1965.
6. Воеводин Е. Своя вина. Л.: Советский писатель, 1981.
7. Волошин А. Земля кузнецкая. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1950.
8. Воробьёв Е. Высота. М.: Советский писатель, 1960.
9. Воробьёв Н. Охота к перемене мест. М.: Советский писатель, 1982.
10. Воронов Н. Макушка лета. М.: Профиздат, 1976.
11. Ворошилов В. Солнце продолжает светить. М.: Советский писатель, 1964.
12. Галин Б. Во имя будущего. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1958.
13. Гладков Ф. Цемент. Собр. соч. в 8 тт. Т. 2. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1958.
14. Горбатов Б. Донбасс. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1954.
15. Горбачёв Н. Дайте точку опоры. М.: Современник, 1979.
16. Горбачёв Н. Ударная сила. М.: Современник, 1979.

17. Горский А. Дело чести. М.: Изд-во ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», 1953.
18. Гранин Д. Искатели. Л.: Советский писатель, 1956.
19. Гуреев А. Наша молодость; Жизнь идёт. М.: Советский писатель, 1959.
20. Ильичёв Я. Добрые глаза века. Л.: Лениздат, 1968.
21. Капица П. Неслышный зов. Л.: Советский писатель, 1987.
22. Караваева А. Лесозавод. М.: Советский писатель, 1954.
23. Караваева А. Родина. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1953.
24. Карцев А. Магистраль. М.: Советская Россия, 1962.
25. Катерли Е. Дальняя дорога. Л.: Советский писатель, 1956.
26. Кетлинская В. Мужество. М.: Изд-во ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», 1955.
27. Кожевников А. Брат океана. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1956.
28. Кожевников В. Корни и крона. М.: Советский писатель, 1983.
29. Кочетов В. Журбины. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1957.
30. Кукушкин В. Хозяин. Л.: Советский писатель, 1971.
31. Купер С. Признание. Л.: Советский писатель, 1958.
32. Ляшко Н. Доменная печь. Соч. в трех томах. Т. 2. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1955.
33. Миронов А. Корабли выходят в океан. Минск: Гос. изд-во БССР, Редакция художественной литературы, 1957.
34. Мусрепов Г. Пробуждённый край. М.: Художественная литература, 1977.
35. Николаева Г. Битва в пути. М.: Советский писатель, 1958.

36. Павчинский В. Орлиное гнездо. М.: Советский писатель, 1963.
37. Панфёров Ф. Большое искусство. М.: Советский писатель, 1954.
38. Письменный А. В маленьком городе. М. Советский писатель, 1959.
39. Письменный А. Приговор. М.: Советский писатель, 1952.
40. Попов В. Обретёшь в бою; И это называется будни. М.: Советский писатель, 1976.
41. Попов В. Сталь и шлак. М.: Советский писатель, 1949.
42. Попов В. Тихая заводь. М.: Советский писатель, 1984.
43. Попова Н. Заре навстречу. М.: Советский писатель, 1957.
44. Рутко А. Бессмертная земля. М.: Советский писатель, 1952.
45. Собко В. Ключ. М.: Профиздат, 1981.
46. Собко В. Почётный легион. М.: Профиздат, 1972.
47. Таурин Ф. Далеко в стране Иркутской. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное изд-во, 1966.
48. Таурин Ф. Иначе нельзя. М.: Профиздат, 1974.
49. Чаковский А. У нас уже утро // Собр. соч. в 6 тт. Т. 1. М.: Художественная литература, 1974.
50. Черкасов А. День начинается на востоке. М.: Изд-во ВЦСПС Профиздат, 1951.
51. Чертова Н. В Сибирской дальней стороне. М.: Художественная литература, 1975.

Советское литературоведение и критика

52. Акимов В.М. В спорах о художественном методе. Л.: Художественная литература, 1979.

53. Андреев Ю. Летопись советской эпохи (Об идейно-эстетическом своеобразии советской литературы) // Литература и современность. Сборник 16. М.: Художественная литература, 1978.
54. Апухтина В.А. Современная советская проза. М.: Высшая школа, 1977.
55. Безыменский А, Вайнберг И. Заводские будни. Очерки. М.: Советский писатель, 1957.
56. Белая Г.А. Закономерности стилевого развития советской прозы двадцатых годов. М.: Наука, 1977.
57. Богданов Ю. Опыт теории – опыт развития литературы // Вопросы литературы. 1984, № 1.
58. Боров Ю. Эстетика. М.: Изд-во политической литературы, 1981.
59. Бочаров А. Литература и время. М.: Художественная литература, 1988.
60. Бушмин А.С. Из истории советской литературы и литературной науки. Л.: Наука, 1988.
61. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1959.
62. Виноградов В.В. Стилистика, теория поэтической речи, поэтика. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963.
63. Виноградов И. Вопросы марксистской поэтики. М.: Советский писатель, 1972.
64. Виноградов И. Проблемы содержания и формы литературного произведения. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1958.
65. Владимиров Н.П. Классовость и общечеловеческое в искусстве. М.: Искусство, 1984.
66. Галин Б. Всегда за мечтой. Годы тридцатые – шестидесятые. Очерки. М.: Советский писатель, 1964.
67. Галин Б. Строитель нового мира. Очерки и литературные портреты. М.: Советский писатель, 1978.
68. Гангнус А. На руинах позитивной эстетики // Новый мир. 1988, №9.
69. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979.

70. Горький М. О литературе. Литературно-критические статьи. М.: Советский писатель, 1953.
71. Грякалов А.А., Дорохов Ю.Ю. От структурализма до деконструкции (западные эстетические теории 70—80-х годов XX века) // Русская литература. 1990, № 1.
72. Гусев В. Художественное и нравственное. Письма о литературе. М.: Художественная литература, 1988.
73. Дементьев А. На новом этапе // Литература и современность. Сборник 3. М.: Художественная литература, 1962.
74. Ермилов В. Важные черты литературы социалистического реализма // Ермилов В. Избранные работы. В 3 тт. Т. 3. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1956.
75. Ермолаева В., Толстых В. Социалистический реализм и штампы буржуазной эстетики. Полемика. М.: Советский художник, 1967.
76. Ершов Л.Ф. Русский советский роман. Национальные традиции и новаторство. Л.: Наука, 1967.
77. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977.
78. За высокую идейность советской литературы. Сборник статей. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1959.
79. Залесская Л. О романтическом течении в советской литературе. М.: Наука, 1973.
80. Затонский Д.В. Искусство романа и XX век. М.: Художественная литература, 1973.
81. Иванов В. Идеино-эстетические принципы советской литературы. М.: Художественная литература, 1975.
82. Иванов В. О сущности социалистического реализма. М.: Художественная литература, 1965.
83. Иванов В. Формирование идейного единства советской литературы. 1917—1932. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1960.

84. Иванова Н. Испытание украшением // Вопросы литературы. 1984, № 4.
85. Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. М.: Наука, 1975.
86. Ковалёв В.А. Теоретические проблемы истории русской советской литературы. Л.: Наука, 1984.
87. Ковский В. Живая жизнь романа (Когда прозаик обращается к современности...) // Литература и современность. Сборник 16. М.: Художественная литература, 1978.
88. Ковский В. Мысли и сердце (Об одном типе художественного конфликта в современной советской прозе) // Литература и современность. Сборник 17. М.: Художественная литература, 1980.
89. Кожин В.В. Об изучении «художественной речи» // Контекст-1974. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1975.
90. Кузнецов М.М. Советский роман. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963.
91. Кузнецов Ф. Встречи с грядущим (Научно-технический прогресс и литература) // Литература и современность. Сборник 12. М.: Художественная литература, 1973.
92. Кузнецов Ф. Из жизни – в жизнь. Литературно-критические статьи. М.: Современник, 1987.
93. Кузьменко Ю.Б. Советская литература вчера, сегодня, завтра. М.: Советский писатель, 1984.
94. Кукаркин А.В. Буржуазное общество и культура. М.: Изд-во политической литературы, 1970.
95. Лежнев А. О литературе. Статьи. М.: Советский писатель, 1987.
96. Леонов Б. Героика труда в русской советской литературе. М.: Просвещение, 1984.
97. Литература созидания и борьбы. Соцреализм сегодня. Сборник статей. М.: Советский писатель, 1973.
98. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л.: Художественная литература, 1971.

99. Ломидзе Г. Великая сила пролетарского интернационализма (О новом человеке – главном герое советской литературы) // Литература и современность. Сборник 11. М.: Художественная литература, 1972.
100. Ломидзе Г. Дорога к единству // Вопросы литературы. 1984, № 8.
101. Лосев А.Ф. Материалы для построения современной теории художественного стиля // Контекст-1975. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1977.
102. Луначарский А.В. Статьи о советской литературе. М.: Государственное учебно-педагогическое изд-во Министерства просвещения РСФСР, 1958.
103. Макаров А. Сердце, которое не перестало биться (О творчестве Галины Николаевой) // Макаров А. Литературно-критические работы. В 2 тт. Т. 1. М.: Художественная литература, 1982.
104. Марков Д.Ф. Проблемы теории социалистического реализма. М.: Художественная литература, 1975.
105. Марков Д. Системное единство социалистического реализма // Вопросы литературы. 1983, № 1.
106. Марков Д. Социалистический реализм – новая эстетическая система // Литература и современность. Сборник 14. М.: Художественная литература, 1976.
107. Марченко А. Испытание работой // Литература и современность. Сборник 3. М.: Художественная литература, 1962.
108. Метод живой, развивающийся (С пленума Совета по критике и литературоведению при правлении СП СССР) // Вопросы литературы. 1983, № 10.
109. Метченко А. Новое в жизни и в литературе // Литература и современность. Сборник 3. М.: Художественная литература, 1962.
110. Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. М.: Наука, 1978.

111. Муратова К.Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. М.—Л.: Наука, 1966.
112. Николаев П.А. Личность, мораль, литература // Литература и современность. Сборник 3. М.: Художественная литература, 1962.
113. Николаев П.А. Советское литературоведение и современный литературный процесс. М.: Художественная литература, 1987.
114. Новиченко Л. Стиль — метод — жизнь // Литература и современность. Сборник 9. М.: Художественная литература, 1969.
115. О воспитательной роли литературы и искусства. Образ нашего современника. М.: Мысль, 1964.
116. О литературно-художественных течениях XX века. Сборник статей / Под ред. Андреева Л.Г., Соколова А.Г. М.: Изд-во Моск.ун-та, 1966.
117. Озеров В. Дыхание жизни // Литература и современность. Сборник 5. М.: Художественная литература, 1964.
118. Озеров В. Образ коммуниста в советской литературе. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1959.
119. Панков А. Вечное и злободневное. Современная проза: конфликты, темы, характеры. М.: Советский писатель, 1981.
120. Панков В. Традиции в движении. О современной советской литературе. М.: Советский писатель, 1971.
121. Пархоменко М.Н. Роман семидесятых. М.: Художественная литература, 1987.
122. Петров С.М. Возникновение и формирование социалистического реализма. М.: Мысль, 1976.
123. Полякова Л. Споры о методе — спор о человеке // Вопросы литературы. 1984, № 4.
124. Проблема личности и общества в современной литературе и искусстве. М.: Мысль, 1967.
125. Проблемы психологизма в советской литературе. Л.: Наука, 1970.

126. Проблемы социалистического реализма. Под ред. Метченко А.И., Андреева Л.Г., Волкова И.Ф. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1975.
127. Проблема характера в современной советской литературе. М.—Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1962.
128. Пути к художественной правде. Статьи о современной советской прозе. Л.: Советский писатель, 1968.
129. Пути развития современного советского романа. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1961.
130. Романовский А. Знаменательная веха. М.: Советский писатель, 1970.
131. Росляков В. Очерк и публицистику – на службу семилетке! // Литература и современность. Статьи 1959—60 годов. М.: Художественная литература, 1960.
132. Русская советская литературная критика (1956—1983). Хрестоматия. Сост. Ершов Л.Ф., Муромский В.П. М.: Просвещение, 1984.
133. Светов Ф. Нравственный кодекс героя (Некоторые проблемы прозы 1961 года) // Литература и современность. Сборник 3. М.: Художественная литература, 1962.
134. Селезнёв Ю. Ритмы времени и язык современной прозы // Пламя искания. Антология критики 1958—2008. М.: Литературная Россия, 2009.
135. Серебрянский М. Литература и социализм. М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1935.
136. Советский роман. Новаторство. Поэтика. Типология. М.: Наука, 1978.
137. Советское литературоведение за 50 лет. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1967.
138. Советское литературоведение за 50 лет. Л.: Наука, 1968.

139. Современные проблемы социалистического реализма. Эстетическая сущность метода. М.: Мысль, 1976.
140. Теракопян Л. Конфликт и его содержание (Пolemические заметки о рабочей теме) // Литература и современность. Сборник 9. М.: Художественная литература, 1969.
141. Трифонова Т.К. Русская советская литература тридцатых годов. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963.
142. Фортунатова В. Динамичность метода социалистического реализма // Вопросы литературы. 1984, № 11.
143. Храпченко М.Б. Познание литературы и искусства. М.: Наука, 1987.
144. Черненко К.У. Утверждать правду жизни, высокие идеалы социализма (Речь на юбилейном пленуме правления Союза писателей СССР 25 сентября 1984 года) // Вопросы литературы. 1984, № 11.
145. Черты литературы последних лет (Материалы дискуссии, проведённой журналом «Вопросы литературы» в 1975—76 гг.) // Литература и современность. Сборник 15. М.: Художественная литература, 1977.
146. Шамота Н. О художественности. М.: Советский писатель, 1958.
147. Шапошников В. Секреты производства и «тайны» производственной прозы // Сверстники. Сборник статей молодых критиков. М.: Современник, 1977.
148. Эльяшевич А. Единство цели, многообразие поисков в литературе социалистического реализма. Л.: Советский писатель, 1973.
149. Янов А. Рабочая тема (Социологические заметки о литературной критике) // Литература и современность. Сборник 11. М.: Художественная литература, 1972.

Современное литературоведение и критика

150. Борев Ю. Социалистический реализм: взгляд современника и современный взгляд. М.: АСТ: Олимп, 2008.
151. Вайль П, Генис А. 60-е. Мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение, 2001.
152. Выгон Н. Два взгляда на историю русской литературы XX века // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2004, № 6.
153. Гачева А., Казнина О., Семёнова С. Философский контекст русской литературы 1920—1930-х годов. М.: ИМЛИ РАН, 2003.
154. Григорьева Н. *Anima laborans*. Писатель и труд в России 1920—30-х годов. СПб.: Алетейя, 2005.
155. Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. 1992, выпуск 1.
156. Громов Е. Сталин: пути эстетического утилитаризма // Вопросы литературы. 1992, выпуск 1.
157. Гюнтер Х. Железная гармония (Государство как тотальное произведение искусства) // Вопросы литературы. 1992, выпуск 1.
158. Добренко Е. «Правда жизни» как формула реальности // Вопросы литературы. 1992, выпуск 1.
159. Добренко Е. Фундаментальный лексикон. Литература позднего сталинизма // Новый мир. 1990, №2.
160. Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1995.
161. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004.
162. Журавлёва А.И. Новое мифотворчество и литературоцентристская эпоха русской культуры // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 2001, № 6.
163. Заламбани М. Искусство в производстве. Авангард и революция в Советской России 20-х годов. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2003.
164. Заламбани М. Литература факта. От авангарда к соцреализму. С.-Пб.: Академический проект, 2006.

165. Карлова О. Радостное бесчувствие. Сибирский случай // Вопросы литературы. 1992, выпуск 1.
166. Кларк К. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2002.
167. Кларк К. Сталинский миф о «великой семье» // Вопросы литературы. 1992, выпуск 1.
168. Ковский В. Живая литература и теоретические догмы. К спорам о социалистическом реализме // Общественные науки и современность. 1991, № 4.
169. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живём. М.: УРСС Эдиториал, 2004.
170. Лахузен Т. Новый человек, новая женщина и положительный герой, или К семиотике пола в литературе социалистического реализма // Вопросы литературы. 1992, выпуск 1.
171. Лотман Ю.М. и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994.
172. Мазаев А.И. Искусство и большевизм. 1920—1930-е гг. Проблемно-тематические очерки и портреты. М.: КомКнига, 2007.
173. Плеханова И.И. Советский человек – апофеоз и кризис всемирной отзывчивости // Три века русской литературы: актуальные аспекты изучения. Межвузовский сборник научных трудов. Выпуск 14 / Под ред. Минералова Ю.И. и Юрьевой О.Ю. М.; Иркутск: Изд-во Иркут. гос. пед. ун-та, 2007.
174. Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». С.-Пб.: Академический проект, ДНК, 2007.
175. Русская литература XX—XXI веков: проблемы теории и методологии изучения. Мат-лы Второй Международной конференции 16—17 ноября 2006 года. М.: Изд-во Московского Университета, 2006.

176. Семёнова С. Метафизика русской литературы. В 2-х тт. М.: Изд. дом «ПоРог», 2004.
177. Скорospelова Е.Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС, 2003.
178. Советская власть и медиа. Сборник статей под общей редакцией Гюнтера Х. и Хэнсген С. СПб.: Академический проект, 2006.
179. Соцреалистический канон. С.-Пб.: Академический проект, 2000.
180. Теоретико-литературные итоги XX века. В 2-х тт. / Редкол.: Боров Ю.Б., Гей Н.К., Овчаренко О.А., Сквозников В.Д. М.: Наука, 2003.
181. Флакер А. Предпосылки социалистического реализма // Вопросы литературы. 1992, выпуск 1.
182. Чегодаева М. Соцреализм. Мифы и реальность. М.: Захаров, 2003.
183. Черноиваненко Е.М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Одесса: Маяк, 1997.
184. Шалагинов Н.В. Русская литература социалистического реализма и проблема её генезиса. Дисс. на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Нижний Новгород, 2006.
185. Эстетическое самосознание русской культуры: 20-е годы XX века. Антология. М.: РГГУ, 2003.
186. XX век и русская литература. Alba Regina Philologiae. Сборник научных статей в честь 70-летия Белой Г.А. М.: Изд. центр РГГУ, 2002.

Смежные области знания

187. Бальзак об искусстве / Сост. Гриб В.Р. М.—Л.: Искусство, 1941.
188. Бердяев Н.А. Литературное направление и «социальный заказ» // Бердяев Н.А. О русских классиках. М.: Высшая школа, 1993.

189. Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. М.: Наука, 1990.
190. Боровой Л.Я. Путь слова. М.: Советский писатель, 1960.
191. Вихавайнен Т. Внутренний враг. Борьба с мещанством как моральная миссия русской интеллигенции. С.-Пб.: Изд. дом «Коло», 2004.
192. Диакон Андрей Кураев. Кино: перезагрузка богословия. Беседы с богословом. М.: Яуза, Эксмо, 2005.
193. Жид А. Возвращение из СССР // Два взгляда из-за рубежа. М.: Политиздат, 1990.
194. Исторические типы рациональности / Отв. ред. Лекторский В.А. В 2 тт. М.: ИФРАН, 1995.
195. Куратов О. Хроники русского быта 1950—1990 гг. М.: ДеЛи принт, 2004.
196. Левин М. Советский век. М.: Европа, 2008.
197. Леонов Н.С. Крестный путь России. 1991—2000. М.: Русский дом, 2002.
198. Лотман Ю.М. Воспитание души. Воспоминания. Интервью. Беседы о русской культуре (телевизионные лекции). С.-Пб.: Искусство – СПб, 2003.
199. Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб.: Искусство – СПб, 1997.
200. Малинкович В. Три революции и две перестройки. Этюды на темы советской истории. М.: Международный институт гуманитарно-политических исследований, 2008.
201. Медведева И., Шишова Т. Книга для трудных родителей. Блиц-педагогика. Клин: Христианская жизнь, 2009.
202. Мухин Ю. Сталин – хозяин Советского Союза. М.: Алгоритм, 2008.
203. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. М.: Аст, 2008.

204. Плаггенберг Ш. Революция и культура. Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. С.-Пб.: Журнал «Нева», 2000.
205. Тасалов В. Эстетика техницизма. Критический очерк. М.: Искусство, 1960.
206. Успенский Б.А. Избранные труды. В 2-х тт. М.: Гнозис, 1994.
207. Фицпатрик Ш. Повседневный сталинизм. Социальная история Советской России в 30-е годы: город. М.: РОССПЭН, 2001.
208. Хазагеров Г. Что слышит слушающий? // Отечественные записки. 2002, № 6.
209. Шубин А.В. От «застоя» к реформам. СССР в 1917—1985 гг. М.: РОССПЭН, 2001.

Учебные пособия

210. Анализ художественного текста. Эпическая проза. Хрестоматия для студентов... Составитель Тамарченко Н.Д. М.: Изд. центр РГГУ, 2005.
211. Голубков М.М. История русской литературной критики (1920—1990-е годы). М.: Изд. центр «Академия», 2008.
212. Голубков М.М. Русская литература XX в. После раскола. М.: Аспект Пресс, 2001.
213. Гудзий Н.К. История древней русской литературы. М.: Аспект Пресс, 2003.
214. Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. Учебное пособие. М.: Флинта, Наука, 2002.
215. История России, XX век: Лекции и учебно-методические материалы / Отв. ред. Карпенко С.В.; Рос. гос. гуманитарный ун-т. Историко-архивный ин-т. М.: Изд-во Ипполитова, 2004.

216. История русской литературы XX века (20—50-е годы): Литературный процесс. Учебное пособие. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2006.
217. Курс лекций по теории социалистического реализма / Под ред. Выходцева П.С. Учеб. пособие для студентов фил. фак. ун-тов. М.: Высшая школа, 1973.
218. Николина Н.А. Филологический анализ текста. М.: Academia, 2003.
219. Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы. В 2-х тт. М.: Изд. центр «Академия», 2004.
220. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2002.
221. Эсалнек А.Я. Основы литературоведения: анализ романного текста. М.: Флинта, Наука, 2004.

Словари

222. Лебина Н.Б. Энциклопедия банальностей: Советская повседневность: контуры, символы, знаки. С.-Пб.: Дмитрий Буланин, 2006.
223. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. Бычкова В.В. М.: РОССПЭН, 2003.
224. Литературная энциклопедия терминов и понятий. Под ред. Николюкина А.Н. М.: НПК «Интелвак», 2003.
225. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997.
226. Словарь средневековой культуры / Под ред. Гуревича А.Я. М.: РОССПЭН, 2003.
227. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. М.: Академический проект, 2004.
228. СССР. Автобиография / Под ред. Королёва К.М.: Эксмо; С.-Пб.: Мидгард, 2010.

229. СССР как он есть. Популярный иллюстрированный справочник. М.: Гос. изд-во политической литературы, 1959.
230. СССР. Энциклопедический справочник / Под ред. Прохорова А.М. М.: Советская энциклопедия, 1979.

Документы

231. Разговор перед съездом. Сборник статей, опубликованных перед Вторым Всесоюзным съездом писателей. М.: Советский писатель, 1954.
232. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917—1953 / Под ред. акад. Яковлева А.Н. М.: МФД, 2002.