

Второй (или третий) экземпляр машинописи, под текстом заверительная запись: «Редактор Одинцова».

¹ В тексте книги этот фрагмент переработан: «— Зачем вы так, Коля? — быстро сказала Соня. — Нужно верить людям! Вы посмотрите, какие чудесные у нас люди! Нужно прежде всего хорошее в них искать... Николай поднял голову и сплюнул» (*Казаков Ю. П.* Манька. Архангельск, 1958. С. 46).

² Рассказ «Тэдди» в окончательный состав книги не вошел; при переизданиях рассказа Казаков этот фрагмент не снял и не переработал. Отметим, что Лебензон в цирковой среде был своим человеком, и поэтому его претензия, видимо, не была безосновательна.

³ Рассказ «Розовые туфли» впервые был напечатан в журнале «Костер» (1960. № 3; под названием «Чудотворные мастера»). Казаков прислушался к мнению рецензента насчет «несусветной цены»: в опубликованной версии рассказа сапожник продает туфли за сто рублей.

⁴ Рассказ был переработан и под названием «Старики» вошел в книгу «На полустанке»; в финальной версии убийства не происходит, а есть только намек на возможность подобного исхода: «И люди, знающие об этой удивительной в своем постоянстве, ставшей уже сказкой города вражде, старики, помнящие молодого Тихона, его дикость, его бешеный нрав, уверены, что когда-нибудь не миновать беды: убьет Тихон Круглова. А уверенные в этом, заранее оправдывают убийство — сам напрашивается!» (*Казаков Ю. П.* На полустанке: Рассказы. М., 1959. С. 164).

DOI: 10.31860/0131-6095-2023-1-245-246

© М. Д. Андрианова

ПРОИЗВОДСТВЕННЫЙ РОМАН СЕГОДНЯ (К ВОПРОСУ О РЕСАЙКЛИНГЕ ЖАНРА)*

Предлагаемая статья посвящена «ресайклингу» производственного романа (или несколько шире — романа о трудовых буднях) в современной отечественной литературе. Вслед за В. Мозером, одним из теоретиков этого понятия, под «ресайклингом» или, точнее, «культурным ресайклингом» в данной работе понимается «повторное использование (*réutilisation*) имеющегося культурного материала в новых практиках вне зависимости от того, насколько этот материал и эти практики различны по распространённости, формам и сферам бытования».¹ «Жанровый ресайклинг», о котором пойдет речь ниже, можно рассматривать как одну из разновидностей упомянутого, более общего явления.² Устойчивость жанра обеспечивается именно «реутилизацией» уже утвердившихся структурных принципов и конвенций, и в данном смысле возникший сравнительно недавно, в 1960-х годах, термин как будто бы ничего нового к хорошо известному пониманию жанра не добавляет. Его специфика проявляется в тот момент, когда речь заходит о смене культурных контекстов, о формировании новых (на что указывает Мозер) или критическом обновлении старых практик. Конец советской эпохи обозначил «контекстуальный разлом», который потребовал такого обновления/переосмысления. Советская официальная культура была во многом ориентирована на пропаганду труда, причем труда как самодовлеющей ценности. Произошедшая в начале 1990-х годов смена парадигм, которая предложила взамен больше «гедонизма

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 19-18-00414, <https://rscf.ru/project/19-18-00414/>, ИРЛИ РАН.

¹ Moser W. Recyclages culturels. Élaboration d'une problématique // La Recherche littéraire: Objets et méthodes / Sous la direction de C. Duchet et S. Vachon. Montréal, Québec, 1998. P. 200. О понятии культурный ресайклинг см. подробнее, например: Вьюгин В. «Культурный ресайклинг»: к истории понятия (1960–1990-е годы) // Новое литературное обозрение. 2021. № 169 (3). С. 13–32.

² Обращения к такой терминологии сегодня тоже уже стали традиционными — см., к примеру: Robnik D. Allegories of Post-Fordism in 1970s New Hollywood: Countercultural Combat Films, Conspiracy Thrillers as Genre Recycling // The Last Great American Picture Show New Hollywood Cinema in the 1970s / Ed. by T. Elsaesser, N. King and A. Horwath. Amsterdam, 2004. P. 333–358.

повседневности», казалось бы, должна была привести к вытеснению жанров, ориентированных на различного рода производственные процессы. Отчасти так и вышло. Однако с определенного момента производственная тематика вновь стала привлекать к себе внимание участников «рынка культуры», и в первую очередь литераторов. Насколько уникальна наблюдаемая ситуация угасания и возрождения «производственного жанра» в отечественной литературе? Характерна ли она только для конца XX — начала XXI века? В предлагаемой работе мы рассмотрим некоторые важные черты современной «производственной прозы» и попытаемся ответить на данный вопрос. Но прежде для этого нам понадобится вернуться к истокам и истории жанра, наметив их хотя бы схематически.

К предыстории постсоветского

Жанр производственного романа оформляется в Европе в начале XX века. Его родоначальником считают А. Бурильона (1876–1962), создавшего под псевдонимом Пьер Амп серию романов о производстве «Страда человеческая» (1908–1957). Внимание Бурильона было сосредоточено на усовершенствованиях технического процесса и рационализации производства. В поисках истоков жанра можно, впрочем, обратиться и к более ранним эпохам. Так, Л. П. Гроссман указывал как на родоначальника производственного романа Т. Делоне, прямо именуя его Пьером Ампом XVI века.³ Исследователи усматривают истоки жанра производственного романа и в натурализме — в романах Э. Золя.⁴ Его роман «Труд» сочетает описание капиталистического сталелитейного завода с утопической картиной счастливого труда в гигантском фаланстере, принадлежащем рабочим. Среди образцов, оказавших большое влияние на все направление в целом, называют «Туннель» Б. Келлермана. И герой Золя Люк Фроман, и герой Келлермана Мак Аллан в какой-то мере предвосхищают черты героев соцреалистических романов. В СССР роман Келлермана был весьма популярен, только в 1920–1930-е годы он переиздавался около двадцати раз.

Как и многие другие, производственный роман — жанр с достаточно размытыми границами. Его главной особенностью является концентрация на теме производства, которая играет сюжетообразующую роль. Согласно определению Н. Л. Лейдермана, это «жанр, в котором человек рассматривается прежде всего в свете его рабочих функций».⁵

Интерес «производственной» прозы к процессу производства и конструированию новой реальности связан как с эстетическими, так и внеэстетическими модернистскими веяниями.

С одной стороны, становление производственного романа как массового явления в литературе непосредственно обусловлено индустриальной революцией начала XX века, породившей увлечение «великими стройками». Внимание к технической составляющей социальных процессов, машиноцентричность, механизмизм проявлялись в европейской культуре и ранее, но в России эта тенденция особенно актуализировалась после революции, провозгласившей своей задачей строительство нового мира и воспитание нового человека. В силу этого героем советской прозы, как утверждал на Первом всесоюзном съезде советских писателей М. Горький, становится «человек, организуемый процессами труда».⁶

³ Гроссман Л. П. Производственный роман в эпоху Шекспира // Гроссман Л. П. Цех пера: Статьи о литературе. М., 1930. С. 29–48.

⁴ Московская Н. Л., Мацаева М. А. К вопросу о жанровой специфике производственного романа (на материале произведений Артура Хейли) // Вестник Челябинского гос. педагогического ун-та. 2013. № 3. С. 282–291.

⁵ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Русская литература XX века. 1917–1920-е гг.: В 2 кн. М., 2008. Кн. 1. С. 30.

⁶ Горький М. Доклад на Первом всесоюзном съезде советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934. С. 183.

С другой стороны, как известно, на рубеже XIX и XX веков европейская литература в целом мыслится как поле экспериментов в области формы, и этот фактор тоже стоит учитывать. Б. Е. Гройс выводит специфику соцреализма из идеи его преемственности в отношении к авангарду.⁷ Судя по всему, производственный роман как одна из важных областей манифестации сути соцреализма тоже не избежал влияния инновационных эстетик, хотя это и не проявилось в нем так явно, как в более радикальных литературных экспериментах эпохи.

Собственно, советский производственный роман во многом вырос из очерковой стихии. Путевые очерки, репортажи с «великих строек» — Турксиба, Днепростроя, Магнитки — очерки М. С. Шагинян, И. С. Соколова-Микитова, Б. Л. Горбатова, В. Г. Лидина, М. Е. Кольцова, М. М. Пришвина, К. Г. Паустовского, — на этом фундаменте создавались идеологически выверенные производственные художественные тексты с неременной дидактической функцией. Идеологический канон (как замечает Е. А. Добренко, «советское общество было именно и прежде всего обществом потребления — идеологического потребления»⁸) во многом определял канон эстетический.

Новая эстетика находила воплощение в таких знаковых для своего времени романах, как «Цемент» (1925) и «Энергия» (1933) Ф. В. Гладкова, «Бруски» Ф. И. Панферова (1928–1937), «Гидроцентральный» М. С. Шагинян (1930–1931), «Соть» Л. М. Леонова (1930), «Большой конвейер» Я. Н. Ильина (1931), «Время, вперед!» В. П. Катаева (1932), «День второй» И. Г. Эренбурга (1934), «Танкер „Дербент“» Ю. С. Крымова (1938). Развивающаяся параллельно литература о борьбе за советскую власть в деревне тоже постепенно превращалась в нарратив о трудовых буднях и строительстве социализма. Труд, причем труд коллективный, практически уравниваемый с боевыми действиями, оказывался главной заботой как творцов, так и их критиков.

Если в конце «соцреалистического периода» уже явно чувствовалась усталость от производственной (как заводской, так и сельскохозяйственной) трудовой тематики, то в первые годы «оттепели», на волне всеобщего «либерального» подъема жанр переживает своеобразный ренессанс («Искатели» (1954) и «Иду на грозу» (1961) Д. А. Гранина, «Районные будни» (1952–1956) В. В. Овечкина, «Не хлебом единым» (1956) В. Д. Дудинцева, «Новое назначение» (1964) А. А. Бека). Критика третиrowала жанр за архаичные клише 1920–1930-х годов. А. Т. Твардовский в поэме «За далью даль» (1961), например, иронично высмеивает целый набор штампов производственного романа: «Отсталый зам, растущий пред / И в коммунизм идущий дед; / Она и он — передовые, / Мотор, запущенный впервые, / Парторг, буран, прорыв, аврал, / Министр в цехах и общий бал...».⁹ Однако ни критика, ни писатели не готовы отказаться от изображения человека «в процессе труда». Жанр трансформировался, но жил. Еще в 1953 году В. М. Померанцев в нашумевшей статье «Об искренности в литературе»¹⁰ не выступал против «домен и тракторов», а призывал во главу угла ставить антропологический фактор вместо сугубо технологического: рассказ о производстве должен был смениться рассказом о человеке на производстве.

В 1970-е годы производственная тема оставалась по-прежнему востребованной. Одна из наиболее известных попыток такого рода — сценарий фильма «Премия», переработанный А. И. Гельманом в пьесу «Протокол одного заседания» (1974). Яркие образцы жанра представила в эти годы ленинградская писательская школа. Сложные перипетии личной жизни героев разворачиваются в них на фоне подробно выписанной деятельности крупного предприятия. Таковы романы И. П. Штемлера «Таксопарк» (1977) и «Универмаг» (1980), повести И. Г. Петкевич «Большие песочные часы» (1975) и З. Е. Журавлевой «Выход из случая» (1979). В то же время наблюдаются и попытки возрождения «классического» производственного романа — с борьбой

⁷ Гройс Б. Е. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. № 1. С. 42–61.

⁸ Добренко Е. А. Политэкономия соцреализма. М., 2007. С. 28.

⁹ Твардовский А. Т. За далью даль // Твардовский А. Т. Собр. соч.: В 6 т. М., 1978. Т. 3. С. 241–242.

¹⁰ Померанцев В. М. Об искренности в литературе // Новый мир. 1953. № 12. С. 218.

консерваторов и новаторов, с героем, одержимым великой целью, как, например, в романе О. М. Куваева «Территория» (1973–1974), выдержавшем более десяти переизданий.

В 1980-е и 1990-е годы жанр производственного романа подвергся иронической деконструкции в рамках постмодернизма (вспомним «Тридцатую любовь Марины» В. Г. Сорокина, «День Бульдозериста» В. О. Пелевина). Объясняя этот интерес антагонистов официального искусства к «официальному» жанру, А. А. Генис отмечает, что «соблазн производственного романа в том, что он превращается в абсурдный роман, стоит лишь убрать объект производства. <...> роман, в котором неизвестно, что и зачем производят, принадлежит уже не социалистическому, а магическому реализму».¹¹

Иногда производственный роман видится явлением архаичным именно в силу своей неуместности в постиндустриальную эпоху, в связи с чем ряд критиков постулирует угасание жанра.¹² Однако не все разделяют данную точку зрения. Так, К. Кларк подчеркивает, что «формульные значения советского романа долго использовались как своеобразный передатчик определенного содержания. <...> следы соцреалистической традиции легко обнаруживаются даже в „вольной“ литературе, опубликованной на Западе или в самиздате».¹³ Причину тому Кларк видит в том, что формульные знаки советского романа «уловили некоторые надежды и поиски целой культуры, не только официальной», мифологическая составляющая соцреалистической литературы выступает в виде «канонизированного Большого времени», существующего в двух ипостасях — «Героического Прошлого» и «Светлого Будущего». «Смысл настоящего — в создании связи между этими мифическими временами».¹⁴

Но производственный роман, как и роман о трудовых буднях вообще, оказался весьма жизнеспособным и в постсоветскую эпоху. Речь идет не только о сознательном ресайклинге отдельных жанровых черт и постмодернистской игре, но о проявлении «памяти жанра», которому была имманентна упомянутая Генисом «мистериальная» составляющая. Если социалистический реализм возводил мост между героическим прошлым и светлым будущим, то ракурс постсоветского взгляда меняется: он находит обе мифологемы в прошлом. Взгляд из настоящего являет эпистемологическую растерянность и двойственную ностальгию — по прошлому, которое невозможно реанимировать, и будущему, с образом которого современное сознание вынуждено расстаться.

О неугасающем интересе к производственному роману не только со стороны писателей, но и со стороны исследователей свидетельствуют работы Е. Добренко, К. Кларк, А. Прохорова, Н. Григорьевой, М. Заламбани, диссертация Д. Д. Земсковой, монографии А. А. Гагановой, К. А. Керер и др.¹⁵

Критика отмечает тенденцию возвращения производственной тематики в литературу с конца 2000-х годов, причем она предстает отнюдь не в пародийном обличье,

¹¹ Генис А. А. Интервью радио «Свобода». См.: <https://www.svoboda.org/a/24200186.html>; дата обращения: 21.05.2022. Вместе с тем интересно, что Добренко в статье 2015 года пишет о том, что сегодня в постсоветской России внимание к советской литературе уменьшается, а на его месте возникает новая русская литература (*Dobrenko E. Recycling of the Soviet // Russian Literature: Since 1991 / Eds. E. Dobrenko, M. Lipovetsky. Cambridge, 2015. P. 21*).

¹² Гаганова-Гранатова А. А. Почему в России нет производственного романа. См.: <https://www.rospisatel.ru/gaganova.htm>; дата обращения: 21.05.2022; Морозов С. Производственный роман как отражение советского проекта // Историк. Журнал об актуальном прошлом. <https://историк.рф/news/671>; дата обращения: 21.05.2022.

¹³ Кларк К. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург, 2002. С. 21.

¹⁴ Там же. С. 43.

¹⁵ Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». СПб., 2007; Григорьева Н. *Anima laborans*. Писатель и труд в России 1920–30-х годов. СПб., 2005; Заламбани М. Литература факта. От авангарда к соцреализму. СПб., 2006; Земскова Д. Д. Советский производственный роман: эволюция и художественные особенности жанра. Дис. ... канд. филол. наук. М., 2016; Гаганова А. А. Производственный роман: кристаллизация жанра. Генезис. Художественность. Герои. М., 2015; Керер К. А. Реализация концептосферы «профессиональная деятельность» в современном производственном романе. Челябинск, 2016.

а как позитивный феномен.¹⁶ Наглядным свидетельством возрождения интереса к жанру является и то, что двумя главными претендентами на премию «Нацбест» в 2020 году стали романы «Уран» О. Погодиной-Кузминой и «Земля» М. Елизарова.

За последнее десятилетие опубликован целый ряд произведений, позиционируемых авторами как производственные романы: «Шахта» М. Я. Балбачана (2009), «Не прислоняться» (2011) О. И. Дивова и М. Рублева, «Записки районного хирурга» (2012) Д. А. Правдина, «Архив» (2013) И. П. Штемлера, «Злой медик» (2016) Е. В. Панкрушовой, «Свободная касса» (2017) Н. Ложникова, «Уран» О. Л. Погодиной-Кузминой (2019) и др. Сегодня интересующая авторов сфера труда значительно шире: это не только завод или шахта, но и больница, архив, ресторан, рекламное агентство, похоронная контора, секретный НИИ, производящий технологии манипулирования сознанием.

Опираясь на этот разнородный материал, можно выявить несколько тенденций, демонстрирующих различные способы «ресайклинга» производственного романа. Три из них (а именно — натуралистично выписанные истории о сегодняшних буднях трудящихся: работников метро, больниц, агрохолдинга; современные романы с производственной тематикой, отображающие острые проблемы нашего времени, свободно включающие в себя элементы фантастики, причем отнюдь не научной; современные романы о советском прошлом, своего рода «истории производств», цель их — историческое осмысление прошлого и настоящего) мы проанализируем более подробно.

Постсоветские трудовые будни и ностальгия по Империи

Современные романы о трудовых буднях являются продолжением жанра с поправкой на изменившуюся социально-экономическую ситуацию. Они заимствуют у производственного романа многие структурные и тематические элементы. Для них характерна отчетливая, хотя и менее навязчивая, чем в советской литературе, воспитательная функция. Роман «Не прислоняться» Дивова и Рублева, как кажется, может послужить ярким образцом современного производственного текста.

Уже в самом представлении героя читателю явственно ощущается стремление автора к воспроизведению жанровых клише. Московский метрополитен оказывается гигантским механическим организмом, где все рационально, выверено и автоматизировано. Герой, Метроэльф, ощущает себя винтиком этой системы, и ему это нравится. Он хочет «делать нечто серьезное и нужное всем», «нести трудную службу».¹⁷ При этом Дивов и Рублев во многом возвращаются к очерку: тексты самого Метроэльфа, перемежающиеся с рассказами машинистов, изобилуют техническими подробностями, единого эксплицированного сюжета в романе нет.

Несколько иного рода нарративом о трудовых буднях оказываются «Записки районного хирурга» (2012) и «Записки городского хирурга» (2013) Д. Правдина, перекликающиеся, если проводить параллели с советским опытом, как с романами Ю. Германа «Дело, которому ты служишь» (1957), «Дорогой мой человек» (1961), «Я отвечаю за все» (1964), так и с телевизионным сериалом «Дни хирурга Мишкина» (1976) В. Н. Зобина по повести Ю. З. Крелина «Хирург» (1974).

Повествование в обоих произведениях Правдина ведется от первого лица. Главный герой — молодой романтик, жаждущий помогать людям — отправляется после ординатуры работать хирургом в сельскую больницу на Дальнем Востоке. В его записках, на первый взгляд, нет единого сюжета. Это главным образом рассказы о различных эпизодах его медицинской практики с подробным описанием самого процесса операций и обилием специальной терминологии. Точно так же, как и «Не прислоняться»,

¹⁶ Абдуллаев Е. В. Производственный роман // Дружба народов. 2017. № 6; Лебедушкина О. Прощай, королевская грусть? О любимчиках и пасынках «нового производственного романа» // Там же. 2009. № 10.

¹⁷ Дивов О. И., Рублев М. Не прислоняться. М., 2011. С. 27.

текст Правдина тяготеет к циклу очерков, однако связный сюжет в нем все-таки наличествует, что позволяет говорить о более целостной романной форме.

Перед читателем развернута история личностного становления и, используя советский штамп, «профессионального роста» главного героя. Начав карьеру простым хирургом, под крылом опытного наставника он осваивает тонкости профессии и впоследствии занимает должность заведующего отделением, чтобы теперь уже самому выступать в роли наставника для молодых хирургов. Такие взаимоотношения ученика и учителя — характерный сюжетный элемент производственного романа. Но Правдин реализует и другие ключевые схемы производственной фабулы советского времени, причем абсолютно противоположные по своему идеологическому наполнению.

С одной стороны, он воспроизводит конфликт хорошего с лучшим: молодые хирурги привыкли к аппаратной диагностике и практически не умеют ставить диагнозы «руками». С другой стороны, столь важный для 1930-х годов конспирологический конфликт с «вредителем» в романе тоже присутствует, хотя функцию вредителя у Правдина выполняет не шпион, а просто взяточник и интриган врач Минусинский, что, пожалуй, больше характерно для послевоенной советской литературы.

В герое, помимо честности, подчеркиваются такие качества, как смелость, чувство собственного достоинства, но он не лишен недостатков и иногда совершает довольно серьезные ошибки — забыл лопатку в теле пациента, перелил просроченную кровь. И тем не менее в представлении автора это сугубо положительный персонаж, функционально сходный не только с героями производственного романа, но и резонерами из классицистической комедии: не случайно фамилии у героев «говорящие» — правдивый Правдин, легкомысленный Ветров, злодей Минусинский.¹⁸

Второй роман цикла повествует о работе Правдина в Петербурге. Случаи из врачебной практики в нем еще заметней перемежаются рассуждениями по поводу наиболее острых проблем современности: иммиграция и миграция внутри страны, упадок культуры и нравственности. Иными словами, в герое все больше проявляются черты резонера.

На этом фоне советское прошлое выступает предметом постоянной рефлексии. Оно осмысливается протагонистом (он же повествователь) в положительном ключе, обретая, в сущности, черты утраченного рая. Примечательно, что в сознании героя советская и дореволюционная Россия не противопоставлены, а сливаются в едином ощущении подлинности в противовес нынешней эпохе тотальной симуляции. Например, говоря о настоящей петербургской интеллигенции, Правдин вспоминает о двух квартирах, где ему доводилось бывать. В одной живут с 1910-х годов, в другой — с советских 1930-х, но обе квартиры полны историей. В них бережно хранят традиции, семейные реликвии, прекрасные старинные вещи. Таким образом, советская история как особый период, ограниченный от предшествующей истории 1917 годом, практически исчезает. В контексте преемственно-эволюционного, а не революционного толкования истории не случайными оказываются образы белых офицеров, которые мерещатся усталому Правдину в приемном покое больницы: на первый взгляд совершенно не мотивированное сравнение больных с лагерем отступающей Белой армии имеет свой смысл. В сущности, герой примеряет на себя образ белого офицера, лишённого той страны, которую любил, оказавшегося в новых условиях тотального упадка и разложения, но остающегося верным себе, верным клятве (в данном случае — клятве Гиппократа), своему делу и Родине.

Не менее демонстративным образцом «обновленного» производственного романа является «Нацпроект. Современный производственный роман с прологом и эпилогом» К. Н. Карманова (2020). Сюжет разворачивается в 2000-е годы в провинции. Главный герой, успешный пиарщик и политехнолог, решает уйти с работы и заняться, по предложению своего приятеля, крупного бизнесмена, новым инвестиционным

¹⁸ О сходстве соцреализма с классицизмом писал еще А. Терц: *Терц А. Что такое социалистический реализм (фрагменты из работы) // С разных точек зрения: Избавление от миражей. Соцреализм сегодня / Сост. Е. А. Добренко. М., 1990. С. 76.*

проектом — животноводческим комплексом. Основная идея, которая движет олигархом, — получение выгодного кредита от государства. Герой выясняет, что проект потребует огромных вложений и, скорее всего, не окупится, и все же соглашается, движимый не столько стремлением заработать, сколько дружескими чувствами и азартным желанием попробовать свои силы в совершенно новой сфере. Немаловажным побудительным мотивом для него оказывается патриотизм, который сочетается в душе героя с трезвой и жесткой оценкой окружающей действительности. Все события подаются через призму сознания главного героя, и повествователь полностью солидаризируется с ним в оценках.

Большую часть текста занимают описания производственного процесса: подготовка документации, закупки, посевы, сбор урожая и т. д. Никаких побочных линий (например, любовной или детективной) в романе нет, семья героя обрисована скупо. О детях упоминается мельком, жена фигурирует лишь в роли помощницы и доброй советчицы. Интрига держится на том, удастся ли герою преодолеть все трудности и получить заслуженную награду. Так что в определенном смысле это производственный роман в еще более чистом виде, чем советский, где и мелодраме, и минимальной авантюристике все-таки уделялось некоторое внимание.

Такая реутилизация традиционных схем советского жанра производственного романа выглядит парадоксальной на фоне отрицательного отношения автора ко всему советскому. Устами своего героя он выносит жесткий приговор «людоедскому режиму», который десятилетиями губил в народе желание работать, поощрял блат, воровство, стукачество и тупую жестокость. И снова интерпретативная схема заимствуется автором из «советской ментальности». В советском производственном романе вредительские наклонности отрицательных персонажей обуславливались их «неправильным» социальным происхождением. Но и в романе Карманова такая тенденция также наличествует: воровство одного из своих подчиненных протагонист объясняет для себя тем же самым способом, заменив лишь буржуазное или дворянское происхождение отрицательного персонажа другим — отцом вора был лагерный охранник.

Предки героя, один — священник, другой — зажиточный крестьянин, оба были репрессированы. Поэтому, равно как и герой Правдина, он чувствует духовное родство с дореволюционной российской элитой, уничтоженной большевиками, и невольно проецирует на себя и на своих помощников образы имперских офицеров — патриотов, любящих отечество, а не правительство, и продолжающих борьбу, прекрасно понимая ее безнадежность. Он обращается к достойным уважения собеседникам «господа», автор подчеркивает такие его качества, как чувство чести и собственного достоинства, верность данному слову, дружбе, умеренную религиозность и патриотизм.

В такого рода проецировании видится тенденция, проявившаяся еще в 1970-е годы, когда все больше набирала популярность «белогвардейская» тематика: это и песни Б. Ш. Окуджавы о гусарах и юнкерах, и весь полуофициальный пласт советской культуры, смыкавшийся с эмигрантской («Господа офицеры, голубые князья...» А. А. Дольского, «Последняя осень» Ю. А. Борисова, «Ностальгия» М. С. Генделева, «Поручик Голицын» неизвестного автора).

Романтизация и мифологизация образов офицеров открыто культивировалась в массовой культуре в 1990-е годы («Офицеры» О. М. Газманова) и продолжает популяризоваться по сей день (группа «Белая гвардия», фильмы «Адмирал» (2008) А. Ю. Кравчука, «Герой» (2016) Ю. Б. Васильева и др.). В основе этого лежит идея возрождения «дореволюционной аксиологии» и одновременно включения советского офицерства в общий контекст благодаря акцентуации не идеологического противопоставления, а наследования ценностей. Впрочем, как известно, такая политика памяти поддерживалась еще Сталиным, что, в частности, выразилось в изменении формы Красной армии в 1943 году, когда как ее элемент были возвращены погоны.

На смену вере в светлое будущее приходит идея исполнения долга даже в безнадежных обстоятельствах современной России. Таким образом, лежащий в фундаменте

производственного романа креативный миф заменяется экзистенциальным пафосом борьбы с судьбой. Герой предстает новым Сизифом, чей труд бесплоден в прагматическом смысле, но обладает неким высшим значением.¹⁹

Новый человек и производство мистики

Второй тип интересующих нас произведений, может быть, напрямую и нельзя отнести к производственному роману в строгом смысле слова, однако тема производства в них присутствует и играет ключевую роль. Речь в них может вестись не только о производстве материальных объектов, но и смыслов, духовных ценностей, новых мифологем, внедряемых в массовое сознание и служащих тем самым задаче образования нового человека. Идея формирования нового человека подвергается ресайклингу в творчестве современных писателей, трансформируясь в мотив перерождения личности героя под влиянием уже не социалистической идеологии, а неких таинственных мистических сил.

Самая наглядная и простая реализация схемы присутствует в повести Г. А. Шевченко «Забойная история, или Шахтерская Глубокая».²⁰ Со знанием дела показана жизнь шахтерского городка, мошеннические бухгалтерские манипуляции с зарплатой. Но производственный сюжет дополняется фантастическим элементом. Героиня встречается с призраком шахтера, который когда-то погиб или, точнее, полностью переродился при взрыве атомной бомбы в шахте, а теперь заставляет приводить и сбрасывать к нему в шахту порочных мужчин, чтобы трансформировать их личности и обратить к добру. Предоставив четыре жертвы на «перевоспитание», героиня обретает свободу, сама перерождается и уезжает в Москву, где начинает новую счастливую и успешную жизнь.

Как и следовало ожидать, гораздо сложнее построены нарративы Пелевина. При всем том тема производства, пусть и не материального, для него тоже важна. Начиная с романа «Generation „П“» (1999), он эксплуатирует миф о манипуляции сознанием современного человека. Самый реальный способ подобной манипуляции, конечно, — реклама, чему и посвящен первый роман, герой которого волей обстоятельств и потусторонних сил оказывается одной из ключевых фигур в рекламном бизнесе. Продвигаясь все выше по карьерной лестнице и по ступеням мистического зиккурата, становясь земным воплощением мужа богини Иштар, он окончательно теряет человеческую сущность.

В дальнейшем эта тема у Пелевина развивается в описание политических манипуляций при помощи различных технологий или мистических ритуалов под эгидой КГБ-ФСБ («Операция „Burning Bush“», «Лампа Мафусаила, или Крайняя битва чекистов с масонами», «Искусство легких касаний»). Основной целью производства здесь является создание и внедрение в массы разлагающих идей, ведущих общество к полной деградации. В «Операции „Burning Bush“» подробно описывается сложная технология манипуляции сознанием американского президента при помощи секретных каналов связи, ловящих радиосигналы зубных пломб и «потусторонних голосов», притворяющихся гласом бога. Как выясняется, американцы примерно так же манипулировали сознанием советских вождей. Аскетичный герой отвергает все личные желания, полностью отдает себя производству политических фантомов. Но производственный конфликт подвергается деконструкции: уже не шпионы-диверсанты вредят работе, а чекистское начальство, повинувшись меркантильным интересам, разрушает с таким трудом созданный собственный проект.

Другой способ — влияние непосредственно на массовое сознание. В «Крайней битве...» (2016) масоны в ГУЛАГе, на краю света, погибая от голода и холода, передают друг другу эстафету сакральных знаний, самоотверженно пытаются создать храм но-

¹⁹ Имеется в виду «Миф о Сизифе» А. Камю.

²⁰ Шевченко Г. А. Забойная история, или Шахтерская Глубокая. М., 2018.

вой веры, способный осчастливить все человечество. Дальнейшее развитие технология получает в «Искусстве легких касаний» (2019), где на производственную основу поставлено изготовление неких матриц — «химер», служащих скрепами для общественного сознания, а следовательно, и для всей конструкции советского государства. Пока химер изготавливали с помощью массовых жертвоприношений, система работала, но в хрущевские, более вегетарианские, времена попытка заменить жертвы кукурузой заканчивается ослаблением и крахом режима. Ироническое осмысление истории, метафизика и онтологические размышления о мистических силах, управляющих человечеством, сплавлены у Пелевина с саркастически точным изображением гуманитарного производства — этакой научной «кухни» с ее соперничеством, пустословием и слокарами.

В романе М. Елизарова «Земля» (2020) герой с самого детства испытывает давление некоего мистического предначертания. Еще в детском саду он хоронил в песочнице дохлых насекомых, в стройбате научился хорошо копать, затем попал под начало к старшему брату, занимающемуся похоронным бизнесом. Автором в ярких подробностях воспроизведены и работа землекопа, в которой особенно важен выбор лопаты, и сама структура кладбищенского бизнеса. И ко всему этому реальному «производству» добавляется мистика.

Инфернальные силы примечают Владимира еще в подростковом возрасте, и с тех пор ведут по жизни, все больше связывая его судьбу с кладбищем. В конце романа они обретают материальное воплощение в виде двух влиятельных бизнесменов или чиновников из Москвы, обещающих герою значительные карьерные перспективы. Казалось бы, Владимир добивается успеха: любимая девушка, с которой случился разлад, вернулась к нему, впереди обещанный пост директора кладбища и неплохие деньги, но финал все же не радужный. Добиваясь успеха, герой предал брата, его возлюбленная расчетлива и цинична, занятие похоронным бизнесом представляется делом мрачным. В сущности, финал напоминает концовку «Generation „П“», где герой, поднимаясь по карьерной лестнице, в мистическом плане все глубже проваливается в Карфагенскую шахту, умирает духовно.

Как и в классическом производственном романе, работа для героев — не просто способ заработка, но дело всей жизни, именно через нее они приобщаются к мистическому, потустороннему, получая сакральные знания. Но произведения этого типа, несмотря на тщательно выписанный производственный антураж, лишены присущего когда-то жанру оптимизма и веры во всемогущество человека. Миром управляют изображенные весьма гротескно непознанные и непознаваемые силы, чьи технологии отточены, мораль внечеловечна, а человек лишь игрушка в их руках. Поэтому даже вдохновенные трудовые свершения, если они не имеют высокой цели, способны стать для героя западней.

Современная история фабрик и заводов

Особый интерес для современных писателей составляет то, что можно было бы условно назвать историей отечественного производства.

Так, например, О. Л. Погодина-Кузмина в романе «Уран» фокусирует внимание на двух острых темах: проблема оправдания жестокостей сталинского режима и проблема репрессий против народов Прибалтики. Сюжет ее романа строится как детективный — это поиск шпиона и вредителя, который привлекает эстонских националистов, чтобы взорвать комбинат, добывающий урановую руду. Читатель почти до конца романа находится в напряжении и вынужден гадать, кто же из героев шпион. Антигерою приданы демонические черты, он изображен как воплощение абсолютного зла, оборотень с необычайными способностями (он многолик и патологически жесток, умеет подчинять себе людей). Шпионы в романе «реальны», и борьба с ними представлена как историческая необходимость. Арсений Гаков, директор комбината, хоть и терзается проблемой невинных жертв НКВД, все же находит оправдание «ошибкам» в том,

что они искупаются счастьем будущих поколений, на пути к которому очень многое уже сделано: из нищеты и убожества, из зловонных бараков люди постепенно перебираются в новые красивые дома, разбиваются сады, а уж как преобразилась Москва! Только одно смущает героя — собственный племянник оказывается непреклонным фанатиком, он выбирает идеалом для подражания Павлика Морозова и предает влюбленную в него девушку, используя ее для обнаружения схрона эстонских партизан. Здесь право выносить моральные суждения остается за читателем, но все же ощущается, что это не совсем тот идеал будущих поколений, который рисовался Гакову и вдохновлял его на трудовые подвиги.

Экзотическим фоном для производственной темы становятся местные эстонские реалии. Героизм лесных братьев, их первобытная жестокость к чужакам сочетается с наивным мифотворчеством — они воспринимают себя как сказочных героев-богатырей, упрямо ждут в лесных землянках, что приплывут огромные корабли с Запада и принесут освобождение от чужеземцев. Иными словами, автор романа демонстративно возрождает и эксплуатирует «конспирологическую поэтику» 1930-х годов, чрезвычайно характерную для производственной литературы этого периода.

В романе «Шахта» М. Я. Балбачана (2009) разворачивается типичный соцреалистический конфликт новаторов и консерваторов. Главный герой Евгений Слепко, молодой инженер, работающий на благо страны не щадя сил, искренне верит в светлое будущее и идеалы коммунизма: «Какая жизнь у нас будет! Какая замечательная жизнь! <...> Светлое будущее казалось таким близким, руку протянуть».²¹ Герой — новатор, он неустанно изобретает новые способы строительства и эксплуатации шахт, бюрократы и консерваторы непрерывно ставят ему палки в колеса, но он каждый раз побеждает их с помощью таланта и невероятного упорства. Раз за разом повторяясь, сюжет обретает кумулятивный характер. Пережив несколько карьерных перемещений и везде показав себя отличным специалистом, Слепко дослужился до заместителя министра угольной промышленности СССР. Но если раньше, в сталинские времена, у него получалось победить бюрократов и ворующих начальников, то в 1960-е время изменилось, круговая порука чиновников и ловкое очковитительство становятся сильнее правды: «Как Евгений Семенович ни бился, сместить этого типа ему не удалось, уволен был лишь один из его замов <...> Пищикова перевели все-таки на другую работу, но с повышением, а на его место поставили того самого бывшего гуровского зама. Так что полная ерунда получилась».²²

В романе присутствует и традиционная тема разоблачения вредителей, среди которых есть и настоящие, вроде расхитителя Фоменко, но есть и такие, как Зошенко, единственная вина которого в том, что он интеллигент по происхождению и в Гражданскую воевал за белых.

Роман примечателен тем, что, имитируя историю не просто шахты, но и всей советской эпохи, с присущим производственному роману тщательным выписыванием деталей, обилием производственной лексики, автор сознательно выстраивает второй, мистериальный план повествования. В начале Слепко предстает демиургом, творящим новый мир: время первых, довоенных «трудовых свершений» движется необычайно быстро — в невероятные сроки создаются и ремонтируются шахты, совершаются открытия. В то же время внутренний мир героя, его восприятие жизни дано пунктирно. Затем происходит первая ретардация сюжета — во время купания у Слепко крадут одежду, и он тайком, трепеща от неловкости, босиком пробирается кустами к дому. Этому эпизоду посвящена целая глава, время растягивается, ощущения рассматриваются во всех подробностях, каждый встречный вызывает ужас, начинается погоня. Происходит превращение вполне в духе эпохи — суровый начальник, полубог, двигавший прогресс, обрекавший на суд и казнь других, сам становится жалким, «голым двуногим без перьев». В следующий раз время замедлится, когда Слепко поселили под Москвой в дом, откуда недавно увезли репрессированную семью. Остались

²¹ Балбачан М. Я. Шахта. М., 2009. С. 118.

²² Там же. С. 800.

вещи, детские игрушки, на которые с недоумением смотрит герой. Повествование притормаживается: герой вглядывается в действительность, как будто пытаясь что-то понять, но так и не способен сделать какие-либо определенные выводы. О судьбе предыдущих жильцов он и знает, и не знает. Шахта в военное время представляет собой мрачный хорор в готических тонах: темные, затопленные ледяной водой подземные пространства, где плавают мертвецы; люди идут к «светлому будущему» в прямом смысле по трупам погибших. Однако и для героя, и для эксплицитного повествователя уже утерян смысл происходящего: война не оправдывает жестокости, когда зеки — просто расходный материал, они замерзают в ледяных грузовиках по дороге на работы. И энтузиазм у народа сменяется ненавистью и к беспощадной власти, и к Слепко, эту власть олицетворяющему. Он же предстает подлинным Слепко — он вовсе не глуп, но он слеп и вдумываться в жизнь не умеет и не хочет.

Изображая послевоенное время, автор заставляет сюжет буксовать еще больше. Глубокий смысл имеет еще одна ретардация — встреча в ресторане старых друзей, которая приобретает откровенно пародийный, постмодернистский характер, заставляя вспомнить произведения В. Г. Сорокина. В производственном романе герои должны были бы вспоминать о былых подвигах. Здесь же разговор неудержимо и необъяснимо сползает на тему дерьма, причем и Слепко, и его жена дружно его поддерживают. Воспоминания о прошлом приобретают, если так можно выразиться, «фекальный» облик: тут и цинизм, в который неизбежно должна была после всего пережитого погрузиться душа героя, возможно, и осознание бренности и мнимости всех достижений героического прошлого. Последний эпизод романа представляет собой своеобразную попытку возвращения героя в трудовую юность. Слепко в одиночку спускается в аварийную шахту. Он по-прежнему готов на подвиги и едва не погибает в ней. Однако наступили другие времена. Рабский труд заменила техника, но ни в стране, ни в шахте уже нет прежнего сурового хозяина. Река сквозь промоину стекает в шахту, горизонты затоплены, но при этом царит всеобщее равнодушие. В самом финале постаревший герой узнает, что его министерство расформировано: десятилетиями возводимое здание, стоявшее как на энтузиазме, так и на жестоком принуждении, оказалось никому не нужным. Судьба шахты и одного из ее творцов олицетворяет и судьбу всей промышленности и судьбу страны в целом.

В романе К. С. Букши «Завод „Свобода“» (2014) прослеживается история одного из крупнейших ленинградских заводов. Произведение основано на фактическом материале, однако это не «реализм», а некий пост- или метамодернистский эксперимент с формой производственного романа. Каждая из сорока глав книги стилистически обособлена. Некоторые представляют собой поток сознания, порой отсутствуют даже знаки препинания («Интермедия»). Некоторые вообще неудобочитаемы из-за исковерканных непонятных слов («Финтенсификация»). Отдельные фрагменты напоминают стихотворения в прозе. Но такая «авангардистская» манера письма Букши, в сущности, не противоречит изначальным интенциям жанра, возникшего в русле модернизма. В этом произведении, несмотря на стилистические эксперименты, по-прежнему имеются типичные топосы соцреалистического производственного романа: героизм на производстве, чудеса изобретательности и таланта, побеждающие окружающее разгильдяйство, непосильный труд «на благо великой страны» («Четыре „Мимозы“ к 7 ноября»). В конце романа проявляется даже некоторый элемент фантастики, но это скорее обусловлено самим материалом — уж очень фантастической, непредсказуемой и абсурдной становилась жизнь в 1990-е годы. Как и в других упоминаемых выше романах данного типа, у Букши присутствует элемент ностальгии по советскому. Но это тоска не по коммунистической идее, а по некой подлинности и осмысленности существования, выраженная, впрочем, не в аукториальном повествовании, а в монологах персонажей («Подшипники»).

Таким образом, обращение к истории в сочетании с имитацией формы советского производственного романа открывает возможность анализа прошлого. Причем если советский производственный роман — это мистерия построения нового мира, то постсоветский — история его строительства, разрушения и гибели.

При том что производственный роман к концу эпохи СССР, казалось бы, утратил свою актуальность, а сегодня снова ее обретает, невозможно в связи с этим говорить только о бинарном противостоянии советской и постсоветской эпохи. Производственный роман и литература о труде в целом в России постоянно проходят фазы негации, сменяющиеся фазами ресайклинга. Возникнув под влиянием западных романов о великих стройках, испытав на себе влияние идей Пролеткульта, пройдя очерковую стадию, жанр достиг расцвета в эпоху индустриализации. В период оттепели он, несмотря на всю критику, не умер, а преобразился. И ныне он лишь принимает новые формы, с одной стороны, наследуя советскому, а с другой — используя возможности, открывшиеся после снятия многих табу: возвращаясь к авангардистской манере письма, вбирая в себя элементы магического реализма, становясь, в отличие от советского «моноидейного» романа, «полиидейным» — сегодня в рамках жанра сталкиваются разные мировоззрения. Таким образом, мы оказываемся не в ситуации однократного ресайклинга советского, а на очередном этапе перманентного ресайклинга жанра.