

Евгений Добренко

БЛУД ТРУДА: ОТ РОМАНА С ПРОИЗВОДСТВОМ К ПРОИЗВОДСТВЕННОМУ РОМАНУ

Есть блуд труда, и он у нас в крови.

Осип Манделштам.

– Вот еще надлежало бы и товарищу Воцеву приобрести от Жачева карающий удар, – сказал Сафронов. – А то он один среди пролетариата не знает, для чего ему жить.

– А для чего, товарищ Сафронов? – прислушался Воцев из дали сарая. – Я хочу истину для производительности труда.

Сафронов изобразил рукой жест нравоучения, и на лице его получилась морщинистая мысль жалости к отсталому человеку.

– Пролетарият живет для энтузиазма труда, товарищ Воцев! Пора бы тебе получить эту тенденцию. У каждого члена союза от этого лозунга должно тело гореть!

Андрей Платонов, *Котлован*.

Железный Мессия как предтеча производственничества

Революция открыла перед искусством новый сюжет: в качестве сюжета она предложила самую себя. Этот революционный нарциссизм не следует рассматривать в качестве чистого продукта происшедшего в 1917 г. Переворота. В центре политического воображаемого революционной эпохи оставался, говоря словами Пьера Бурдьё, процесс «номинации класса», т.е. создания самого революционного субъекта. Процесс этот хотя и не был рожден революцией, но получил от нее невиданное ускорение, эксплицитность, легитимность и тотальность.

Традиционно пролетарская культура понимается через отталкивание от культуры буржуазной. В этой проекции постреволюционная советская культура рассматривается в категориях «большого возврата» – как тематически и эстетически мелкобуржуазная. В центре нашего рассмотрения будет связь пролеткультовской и авангардистской утопии с советской культурой в единственном аспекте – в плане эстетизации труда и производства. Поскольку именно здесь концентрировалось политическое (собственно, «классовое») воображаемое создающего самого себя субъекта революции,

без рассмотрения этой сферы невозможно понимание дальнейшего мутагенеза этого субъекта в сталинской культуре. В конце концов, сама легитимность сталинизма прямо зависела от статуса этого «пролетарского» субъекта ровно в той же мере, в какой сталинская культура была культурой преодоления всякой революционности. Иначе говоря, моделируемый соцреализмом «социализм» должен был во всем напоминать о революционных фантазмах дискурсивно, будучи функционально противоядием от них. Это был дискурс «напоминания» через стирание памяти о революции и практиковавшихся в революционную эпоху «социализмах» с их непредсказуемыми «субъектами».

Пролетарская поэзия появилась на свет с тяжелой родовой травмой эстетической вторичности и «буржуанного эстетизма». Уже в дореволюционной пролетарской поэзии производство, трудовые процессы, инструменты, станки, завод, фабрика, город становятся главным предметом «эстетического переживания» (своего рода ненависти/любования), сохраняющего всю стилевую палитру своего времени. Тут и «молитвы труду» (с вполне буржуазной его «фетишизацией», осуществляемой в стиле державинской оды), и «песни-жалобы фабричного горемыки»¹ конца 90-х годов XIX века, и стилизации под «народную песню», тут и знакомые образы крестьянской поэзии новых пролетариев, вчерашних крестьян, — с городом-спрутом и машиной-вампиром, высасывающим силы и кровь, и традиционная мрачная «пролетарская готика».

Труд-каторга, завод-каземат, фабрика-душегубка, город-спрут... Суммируя мотивы ранней пролетарской поэзии, один из главных ее исследователей В. Фриче писал: «Длинной вереницей проходят перед нами дети рабочих, умирающие от чахотки в больнице, безработные, бредущие нищими по большой дороге, углекопы, погибающие от взрыва в шахте, матери, изнывающие в непосильном труде, чтобы прокормить семью [...] это плач над трагической долей пролетариата».² Между тем, этот «скорбный плач» следует рассматривать не столько в плане *выражения* «классового сознания», сколько в плане его *формирования*. В готовых стилевых формах массовой культуры рубежа веков социальная фрустрация искала и находила для себя пути выхода из немоты. Так в эстетических формах возникал «классовый дискурс»; так номинировался «класс».

Всего за несколько лет до революции один из ведущих пролетарских поэтов Василий Александровский так описывал работу на заводе:

Немного сна, — пронзительный гудок, —
Проснется жизнь в скривившихся домах,

¹ В. Л. Львов-Рогачевский, *Очерки пролетарской литературы*, М.-Л. 1927, 16.
² В. Фриче, *Пролетарская поэзия*, 47.

И пролетарии с проклятьем на губах
 Позволят высосать машинам жизни сок.³

Пройдет всего год после революции и тот же поэт так выразит новое «классовое сознание»:

Тело – гибкая пружина,
 Страсти – пламя горна,
 Перенял я у машины
 Быть во всем упорным⁴

Разумеется, в течение этих нескольких лет жизнь не стала лучше: труд из каторги не стал радостью, завод из каземата не превратился в волшебный замок, а город-спрут оставался для нового «пролетария» еще более чуждым и враждебным, став в годы гражданской войны холодным, голодным и куда более опасным. Между тем, пролетарская поэзия буквально захлебывается в только ей доступном «восторге труда». Тяжелая форма этой эстетической астмы достигает критической точки именно в тот момент, когда труд как таковой попросту исчезает: экономическая жизнь страны полностью замерла, не прощупывается даже пульс ее, заводы лежат в руинах, фабрики стоят, гражданская война и распределительная «экономика» военного коммунизма фактически отменили производство, безработица приобрела массовый характер. Дискурсивная номинация «класса» оказывается едва ли не самым успешным производством (после убийства, разумеется) в охваченной войной стране. Обращаясь со страниц журнала «Кузница» к пролетарским поэтам, Семен Родов призывал: «пусть расцветет словесный сад»:

Сопесенники, поспешите
 Заводский ропот в гимн облечь,
 Чтоб в вихре взвевянных событий
 Сильней звучала наша речь⁵

«Сопесенникам» не подвели: пролетарский «словесный сад» начал расцветать на глазах. Если раньше пролетарский поэт с тоской писал о родной деревне, то сегодня он устами Михаила Герасимова провозглашал:

Я не в разнеженной природе
 Среди расцветшей красоты
 Под дымным небом на заводе

³ В. Александровский, «Завод», *Наши песни*, Вып. Первый, М. 1913, 17.

⁴ В. Александровский, «Циклонный год», *Рабочий поселок*, М., Пролеткульт, 1919.

⁵ Семен Родов, «Пролетарские поэты», *Кузница*, № 1, 1920, 5.

Ковал железные цветы.
 Их не ласкало солнце юга
 И не баюкал лунный свет
 Вагранок огненная вьга
 Звонящий обожгла букет⁶

Если раньше вчерашний крестьянин писал о заводе с тоской как о каторге и каземате, то сегодня он неожиданно прозрел, подобно Илье Садофьеву (стихотв. «В заводе»):

Здесь, в заводе каждодневно
 Шумный праздник, карнавал

 Каждодневно быть в заводе,
 Быть в заводе – неслажденье
 Понимать язык Железный,
 Слушать Тайны Откровенья.

Все, казалось бы, поменялось кардинально. На самом деле, мы имеем дело все с той же эстетизацией завода и производства. Не изменился даже стилевой репертуар: «Тайнам Откровенья» у Садофьева соответствует образ «Железного Мессии», который «всем несет Радость и Свет, цветы насаждает в пустыне» у Владимира Кириллова. Даже симпатизирующий пролетарским поэтам П. Коган должен был признать, что «пролетарские поэты на место старой религии установили новую».⁷ Причем не потрудившись даже изменить обрядность. Илья Садофьев прямо звал товарищей к утренней молитве, но не к той, которая возносилась раньше, не к «нудно-сонным напевам колокольного хваленья, – богу лени, мести, гнева, зла, покорности, смиренья, дряхло-старому, глухому, побелевшему, как мел, на седьмой день, засышая, опочившему от дел», но к молитве «слитно-стройных голосов», «тьму пугающих, ликующих гудков»:

Пенью трепетно внимаю,
 Мудрость мира постигаю:
 Хор гудков – язык вселенной,
 Гимн Единства, гимн Труда,
 Пробужденье мысли пленной.
 Сердце к сердцу – провода.
 Человеку-богу песня – победителю, Борцу,
 Созидателю-Титану, неустанному Творцу.

⁶ Цит. по: В. Фриче, *Пролетарская поэзия*, 93

⁷ П. Коган, *Пролетарская литература*, Иваново-Вознесенск 1926, 33.

Этот дискурсивный «пролетариат», этот сотканный из паутины наскорорифмованных слов «надмирный завод» не претендовали на «реальность». Напротив, были продуктами чистого эстетизма. Так, Садофьев писал о «людях в блузах», которые «понимают реченья и призывы», звучащие в ритмичном танце «хмельно радостных шкивов». «Поэзия» стала обнаруживаться в самых неожиданных местах: «Никто не усомнится в том, что в труде, в самом обычном простом труде, ну хотя бы в труде дворника, подметающего мостовую после дождя, не меньше поэзии, чем в отношениях между полами, а знаете ли вы хоть одно произведение, посвященное этому действию человека?» – спрашивал поэт Николай Полетаев.⁸

Немало написано о рожденной в Пролеткульте «романтической идеологии» и «космизме», смятых НЭПом, но слишком мало понят *программный эстетизм* пролетарской поэзии. По-разному описывали этот пролеткультовский «надмирный завод». П. Коган назвал этот стиль «материалистическим космизмом».⁹ На самом деле, перед нами – плохая копия с символизма с идеологической перекодировкой основных тем последнего (символистское «я» сменяется пролетарским «мы», символистский индивидуализм заменяется пролеткультовским коллективизмом, пессимизм – оптимизмом и т.д.). Но стилистически – это лишенный глубины символизм: за пролеткультовским «надмирным заводом», за его «космизмом» стоит не многозначность символа, но размалеванный станок, наспех «одушевленная» машина.

Наивные пролеткультовские теоретики пытались объяснить эту эстетику функционально. Так, П. Бессалько писал: «Когда фабрики и заводы стали собственностью рабочих [...] когда рабочие-рабы сделались свободными тружениками, теперь нужно создать гимны труду. Повседневный, обязательный труд, что бы ни говорили – труд не особенно приятный, а чтобы он сделался терпимым, поэты должны показать всю глубину и значительность труда для прогресса [...] человечества».¹⁰ Но не социальной анестезии была подчинена откровенная и программная эстетизация производства в Пролеткульте. Как в настоящем «искусстве для искусства», эстетизм пролетарской поэзии был самоценным. Это хорошо понимал В. Фриче, когда формулировал функции поэзии в коммунистическом обществе: «эстетизировать трудовые процессы и праздничный восторг трудового коллектива».¹¹ Развивая эту программу на страницах пролеткультовского «Вестника жизни», Фриче писал: «Под кистью и резцом художников трудовой коммуны жизнь преобразится в праздник красоты, творческой и революционной красоты труда, а соткут они [...] свой золотой покров для будничной дейст-

⁸ Николай Полетаев, «О трудовой стихии в поэзии», *Кузница*, № 1, 1920, 19.

⁹ П. Коган, *Пролетарская литература*, 32.

¹⁰ П. Бессалько, «Пролетарские поэты», *Грядущее*, № 1, 1919, 15.

¹¹ В. Фриче, «Октябрь в поэзии», *Современная русская критика: 1918-1924*, Л. 1925, 108.

вительности из горького страдания прошлого, из мятежных чувств современности, из светлых упований на грядущее. В архитектурных сооружениях, в статуях и барельефах, в красочных симфониях увековечат они труд, когда-то порабощенный, потом восставший и, наконец, освободившийся и ставший во весь свой рост». ¹² Можно сказать, что именно в пролетарской поэзии пресловутые «тенденции чистого искусства», атрибутируемые поэзии серебряного века, нашли полное и последовательное завершение.

Яркие примеры такой поэзии дал Михаил Герасимов. Его «Завод весенний» наполнен дивными звуками. Здесь поэт слышит «не вой, а птичьи голоса», для него «в заводе воздух пеньем напоен»:

Звоны бронзы, медных сосен,
Клекот меди и железа,
Смелый свист в ветвях стропил,
Крик в листах стального леса –
Песни жизни, песни сил.

Наполнен у него завод и невиданными красками:

Завод гранитный и железный
Жемчужной радугой расцвел
.....
Белый пламень – спелый лен, –
Снежный пар клубится пеной.
Горн, как стог горящий сена
Светом горным озарен.
Гроздь розовых кораллов
Лепит, застывая шлак,
В чернокаменных кристаллах
Огоньков дрожащий мак
.....
Вскипали огненные горны,
Как чаши красного вина и т.д.

Поэт «обвенчан факелом завода, его зарницей озарен, обласкан музыкой приводов, орлиной бровью шестирен». То, что Самобытник описывал, как чугунные и стальные чудовища, грохочущие в суровой атмосфере завода, Герасимов описывает как легкие крылатые создания. Его «душа горящая облита звенящим валом мятежа» и «медь, чугун, руда», струящиеся «электропламенными токами стальные мускулы труда» кажутся ему «водопадом». Он ничуть не жалеет о приходе в город, поскольку только здесь он научился «ковать железные цветы под дымным небом на заводе». ¹³

¹² В. Фриче, «Искусство трудовой коммуны», *Вестник жизни*, № 6-7, 1919, 70.

¹³ Цит. по: Михаил Герасимов, *Завод весенний: Стихи*, М. 1919.

«Откуда же берется у Михаила Герасимова живое чувство завода, совмещающего в себе все звуки и краски природы, – вопрошал Семен Родов. – Ответ один: от деревни, от природы, теперь оставленной, брошенной, почти забытой, но когда-то заполнявшей все существо будущего пролетария». ¹⁴ Родов выдает здесь желаемое за действительное: эстетизм пролетарской поэзии выражает двойную природу этого дискурса: «пролетарского» и крестьянского одновременно, нацеленного на напоминание об «истоках» и на одновременное их стирание и замену. В пролетарской поэзии процесс номинации «класса» и создания «пролетарского» субъекта еще протекает в лоне символистской стилистики, еще полон связей с разными стилевыми традициями – от литургии до крестьянской песни. Должно было пройти время для того, чтобы этот субъект можно было изъять из «надмирного завода» и окунуть в правдоподобную «жизнь в ее революционном развитии», чтобы эти великаны превратились в нормальных «советских тружеников», чтобы завод, который в пролетарской поэзии был «тем Римом, куда ведут все дороги и откуда расходятся все пути», ¹⁵ превратился в обычное советское предприятие, на котором борются за перевыполнение планов, участвуют в социалистическом соревновании и «болеют за честь родного коллектива». Соцреализму нужна была не эстетизация производства, но создание такого его образа, который мог бы заменить реальное советское производство с его штурмовщиной, травматизмом, жизнью в бараках, тяжелым ручным трудом и безысходной нищетой. Прийти к этому образу можно было только переболев «детской болезнью» «космизма».

В конце 1920-х годов А. Лежнев писал о пролетарской поэзии первых лет революции как о направлении «декларативно-лирическом, формально связанном с символизмом». Ему критик атрибутировал «заводскую метафизику». И хотя «космизм» сменился в эпоху НЭПа унынием, «принцип заводского образа, «производственного» восприятия вселенной, доведенный до скучного и бесвкусного преувеличения, живет, хотя и менее явственной жизнью, и в современной пролетарской лирике». ¹⁶

Потребовалось всего несколько лет, чтобы «космизм» был понят как мертвая эстетическая программа. Но именно в лоне «пролетарского романтизма» (в поэзии военного коммунизма и «Кузницы») развивались идеи машинизма. Предметом воспевания в поэзии Пролеткульта становятся фабричные трубы и краны, шатуны и цилиндры, вагранки и швеллеры, форсунки и кувалды, а вовсе не «человек труда». Словом, «пролетарская поэзия эпохи военного коммунизма [...] перенесла опозтеизирование труда на маши-

¹⁴ Семен Родов, «Мотивы творчества Михаила Герасимова», *Кузница*, № 1, 1920, 22.

¹⁵ П. Коган, *Пролетарская литература*, 30.

¹⁶ А. Лежнев, Д. Горбов, *Литература революционного десятилетия: 1917-1927*, Харьков 1929, 35-36.

ну и производство [...] В пролетарской поэзии живут не люди и даже не столько машины, сколько слитые воедино машины-люди». ¹⁷

Именно из пролеткультовской среды (и позже из «Кузницы») вырастет экспериментальный «производственный роман» Николая Ляшко («Доменная печь», 1924) и Федора Гладкова («Цемент», 1925), которому, еще предстояло встретиться с «производственным очерком» и войти – в эпоху первой пятилетки прежде всего усилиями писателей-попутчиков Мариэтты Шагинян, Ильи Эренбурга, Леонида Леонова, Валентина Катаева, Константина Паустовского и др. – в эпоху своего расцвета. Но между «заводской метафизикой» поэтов «Кузницы» и советским производственным романом лежит пропасть. Если идеологи Пролеткульта утверждали, что «Красоту» оттеснил «Его Величество Труд», то в соцреализме «Труд» сам стал «Красотой». Пролетарские поэты создали «космически-абстрактные» образы труда, завода, производства не потому, что не видели их в реальности, но потому что не владели искусством «реализма». Без «пролетарского романтизма» соцреализм, основанный на преодолении присущего Пролеткульту эстетизма, немыслим: чистой эстетизации производства и техники соцреализм противопоставил заменный «реалистический» образ труда, в котором не оставалось места для «любования станком». Советская критика не переставала осуждать авторов, создающих «сухие и бездушные произведения, [...] где внимание писателя сосредоточено не на человеке, а на процессе труда, [...] на нагромождении вещей и механизмов», тогда как «главные действующие лица – люди, творцы и хозяева этих вещей и механизмов – блуждают среди этих нагромождений, как смутные тени». ¹⁸ Только на фоне закатного солнца «пролетарского романтизма», эти «лица» могли быть приняты за «тени». Сами же эти «образы» в советском зазеркалье, как заметил Мераб Мамардашвили, «тени не отбрасывали».

Машина в цветах: Скромное обаяние производственнической утопии

В статье «Промышленность и искусство» (1922) А. Луначарский утверждал, что только «окруженностью всевозможными предрассудками пассажира типа» можно объяснить то, что некоторым кажется, будто какая-то средневековая руина поэтична и прекрасна, а «новый, рационально построенный на основах строительной индустрии завод, новое здание [...] непременно некрасивы». Более того, «самый уродливый завод, грязный, скученный, со всевозможными отбросами, с непропорциональными линиями, неудавшийся завод с точки зрения архитектурной, все же поэтичен,

¹⁷ А.И. Мазаев, *Концепция «производственного искусства» 20-х годов*, М. 1975, 52, 55. О смене связи между машиной человеком в сталинской культуре см.: Katerina Clark, *Soviet Novel: History as Ritual*, Chicago 1981, 93-113.

¹⁸ Федор Гладков, «О самом заветном», *Разговор перед съездом*, М. 1954, 57.

если на нем кипит работа, если в нем сказывается творчество, если он, скажем, является аванпостом культуры». Задачу Луначарский видел в том, чтобы «найти простые, здоровые, убедительные принципы радости творимого и применить их через посредство гигантской мощи к еще более грандиозной, чем теперь машинной индустрии, к строительству жизни и быта наших счастливых ближайших потомков».¹⁹

Наипростейшим путем к этой прекрасной цели было превращение машины из средства эффективной эксплуатации в эстетический предмет. Машина, утверждал Луначарский, «является, так сказать, торжеством целесообразности и постольку производит положительное впечатление. Здесь, как будто, в некоторой степени упускается из виду то обстоятельство, которое особенно ясно нам, строителям социализма, для которых вся индустрия представляет некоторое целостное и в высокой степени эстетическое явление, включаясь в еще более огромное и также несомненно эстетическое явление – в строительство социализма»,²⁰ а «машинный труд есть труд, который не оупляет, а раскрывает вселенную перед человеком, раскрывает перед ним человеческую историю вплоть до нынешней действительности».²¹

Дискурс о труде прошел в России в XX веке по крайней мере четыре этапа: вначале, как мы видели, это был дискурс «отвращения» к труду; затем – в эпоху Пролеткульта, Кузницы и ЛЕФа – производственной его эстетизации, сочетавшей «восторг труда» с техницизмом и функционализмом; затем производственный дискурс сменился дискурсом соцреалистической «поэтизации» труда – труд начал «перерастать в Красоту», в чем легко могли убедиться зрители «Светлого пути» и «Кубанских казаков», читатели «Кавалера Золотой Звезды» и «Журбинных» и, наконец, труд стал «этизироваться» (так, в 1970-е годы «производственные пьесы» типа «Заседания парткома» или «Мы, нижеподписавшиеся» Александра Гельмана ставили те же «нравственно-этические проблемы», что и «семейный роман»). Разумеется, речь идет о доминанте, поскольку в каждом из этих дискурсов (а точнее на каждом этапе развития советского дискурса о труде) мы можем найти разные элементы.

Между первыми двумя этапами имеется, однако, очевидная связь: между «отвращением» к труду и гимнами ему нет существенной эстетической разницы. Зато есть разница политическая: к эстетизированной фрустрации (а дореволюционные «песни скорби», так же как и «песни трудового восторга» в «Кузнице», – лишь разные формы такой «романтической» фрустрации) добавились техницизм и социальный утилитаризм. Собственно, на

¹⁹ А. Луначарский, *Промышленность и искусство*. Собр. Соч. в 7 тт., Т. 7, М. 1969, 322-330.

²⁰ А. В. Луначарский, *О народном образовании*, М. Изд. АПН РСФСР, 1958, 11-12.

²¹ Там же, 148

этом перекрестке и сформировалось производственничество. В «поэтическую» сталинскую эпоху «романтизм» стал «реальностью» (труд был объявлен основой «прекрасного», буйным половодьем затопившего «нашу жизнь»), технические дискурсы поглотились советской беллетристикой, а утилитаризм обрел respectable формы «советской организации».

Последовательность смены дискурсов основывалась на их исчерпании. Так, эстетизация машины и машинного производства показала полную дисфункциональность производственного дискурса, но прежде чем это стало ясно в «новых исторических условиях», этому дискурсу предстояло раскрыть весь свой потенциал. Два противоположных примера демонстрируют Андрей Платонов и Алексей Гастев.

Платонов начинал как пролетарский поэт, сознание которого было до краев наполнено пролеткультовским «трудовым восторгом». В его статьях 1920–23 годов мы найдем гимны машине, обожествление труда, отождествление труда и искусства, отождествление социальной жизни и производства. Этим определялись и взгляды Платонова на пролетарское искусство, в котором он видел самое производство. Уравнивая действительность с поэзией, Платонов движется в русле правоверного производственничества: поэзия заменяется деланием новой действительности, которая в свою очередь превращается в поэзию. Здесь, впрочем, Платонов обнаруживает опасность превращения труда в «песни о труде». Дальнейшее известно: писатель стремительно проходит полный цикл «эстетического освоения» социалистического труда: от гимнов «всемирному заводу» до «Котлована». Случай этот по своей чистоте – предельный.

Совершенно противоположный, хотя и не менее уникальный, случай – Алексей Гастев, всегда занимавший совершенно особое место в пролетарской поэзии. Стилистически он был неповторим, тематически – совершенно типичен. Начинал Гастев вполне традиционно. В своих ранних стихах он призывает:

Ты укрась машины свежими цветами
Лаской, нежной грезой отумань, обвей
Смелыми оденься, обогнишь мечтами,
Алые знамена на станках развей²²

Та же влюбленность в завод и в знаменитых гастевских стихотворениях в прозе из «Поэзии рабочего удара»: «Я целый час вас не видал. Дрожу и бегу к вам, черные трубы, корпуса, шатуны, цилиндры. Готов говорить с вами, воспевать вас, мои железные друзья [...] Иду на завод, как на праздник, как на пиршество».²³ Именно у Гастева «машина-человек» приобре-

²² Цит. по: В. Фриче, *Пролетарская поэзия*, 88.

²³ Алексей Гастев, *Поэзия рабочего удара*, М. 1927, 82.

тает законченные формы. В стихотворении «Мы растем из железа» перед нами – сращение рабочего с «железом постройки», его невиданный рост – победа над косным металлом. Он сам – металл. Это стихотворение завершается словами: «И не рассказ, не речь, а только одно, мое железное, я прокричу: „Победим мы!“». Проблема этого текста есть проблема жанра: это не рассказ, не речь, но именно – крик. Критика же, обращая внимание на новизну поэзии Гастева, отмечала окончательный ее отрыв от «мотивов переходной поэзии»: «Новый мир раскрывается. Новые думы, новые гимны. Новые кличи родились. Они еще только вырвались, но они уже растут, отдаются гулким эхом в коллективной душе пролетариата. Какой стариной, давно пережитым, давным-давно забытым веет от завода-душной клетки, – завод наш, он с нами; и мы вместе с ним победим старый мир и создадим новый мир машин, балок, кранов, колес и вагранок. Мы будем слагать им гимны, торжественные, хвалебные, как древние своим героям победителям».²⁴

Думы, гимны, кличи – все это жанры нового дискурса номинации «класса».²⁵ Любопытно, что сама пролеткультовская критика писала об эклектизме «формы» у Гастева, о ее истоках – у символистов, импрессионистов и т.д.²⁶ Между тем, истоки гастевской «формы» лежат не в литературе, но в самом проекте социализма в России, в проекте создания пролетарского «класса» в крестьянской стране. По сути, Гастев дискурсивно создавал пролетарское машинизированное коллективное тело. Сама по себе такая сборка не столько идеологический, сколько именно эстетический жест. В

²⁴ Валерьян Полянский, «Мотивы рабочей поэзии», *Пролетарская культура*, 3, 1918, 9.

²⁵ Как показала Мария Заламбани, самое зарождение производственничества в Пролеткульте имело отчетливо выраженный оттенок «конструирования класса»: интеллигенция, т.е. собственно мелкая буржуазия, берет на себя функции «рабочего класса» за отсутствием последнего и занимается – через «пролетарскую культуру» – фактически созданием пролетариата: «Настоящая проблема пролетарской культуры заключалась в том, – убежден автор, – чтобы найти пролетариев, способных создавать пролетарскую культуру в условиях, когда в результате войны, закрытия фабрик, возвращения части рабочих в деревню рабочий класс значительно сократился, а «его уцелевший авангард [...] растворился в политических кадрах» (См.: Мария Заламбани, *Искусство в производстве: Авангард и революция в России 20-х годов*, М. 2003, 23). «Образовавшуюся лагуну» и заполнила собой интеллигенция, создавшая через метафоры производственничества модель «социалистического», «дисциплинированного», «тейлоризированного» и т.д. пролетариата: «После революции интеллигенция пыталась преодолеть дуализм искусства и труда и стремится к их синтезу, применяя к русской культуре модель западной материальной культуры. Данная модель предполагает «любовь» к производимому предмету только в том случае, если речь идет о произведении искусства. Только процесс художественного производства вызывает любовь и достоин ее. В этом случае художник неизбежно должен влюбиться в предмет собственного искусства. Таким образом, чтобы научить рабочих любить свой труд, необходимо превратить их в художников; труд облагораживается и становится искусством. Рабочий класс «охудожествляется» и, тем самым, исчезает как класс, слившись с интеллигенцией» (Там же, 27).

²⁶ См.: Федор Калинин, «Путь пролетарской критики и «Поэзия рабочего удара» А. Гастева», *Пролетарская культура*, № 4, 1918, 17-18.

случае Гастева – радикальный эстетический жест. Гастев рисует идеальное, уже «нормализованное», дисциплинированное тело. Это был сугубо дискурсивный проект.

В отличие от своих коллег по Пролеткульту, Гастев утверждал, что в основе пролетарской культуры лежит не труд, не коллективизм и даже не советская организация, но *сама индустрия*. Он писал о динамизме пролетарского сознания, идущего от индустрии, о его организованности, о машинизировании не только жестов и рабоче-производственных методов, но машинизирование обыденного мышления и т.д. Он называл этот коллективизм «механизированным коллективизмом». Отсюда – и новое искусство, главная характеристика которого – «технизирование слова», которое «будет постепенно отделяться от живого его носителя – человека. Здесь мы вплотную подходим к какому-то действительно новому комбинированному искусству, где отступят на задний план чисто человеческие демонстрации, жалкие современные лицедейства и камерная музыка. Мы идем к невиданно-объективной демонстрации вещей, механизированных толп и потрясающей открытой грандиозности, не знающей ничего интимного и лирического».²⁷

Изображенный Гастевым мир – сама гармония, чистое царство прекрасного (как он его понимал). Просто, взявшись за непосредственное осуществление своей утопии, Гастев оказался куда последовательнее других поэтов Пролеткульта, которые были первыми, кто не захотел увидеть в НЭПе «поэзии самой действительности». Поэтому с НЭПом исчезает из пролетарской поэзии и тема труда. Гастев же ушел в «работу», и после своей последней поэтической книги «Пачка ордеров» (1921) занялся фактически рационализацией профессионального труда, а на самом деле – его эстетизацией. Критика писала, что, уйдя из поэзии, он совершил «художественное самоубийство», но дело обстояло как раз наоборот: рациональность своего проекта он довел до того предела, за которым начиналось чистое искусство. Так, вполне очевидна связь между гастевским НОТом²⁸ и биомеханикой Мейерхольда. В системе Мейерхольда и его учеников режиссер выступал в роли «церимонимейстера труда и быта», а актер – пропагандистом со сцены системы Тейлора. Многие элементы новой театральной системы были взяты прямо из идеальных, условных программ НОТа, которые и походили скорее на пособия по театральной биомеханике, чем на пособия по организации труда.

Чем очевиднее этот производственно-эстетический проект, основанный на сверх-культуре труда, не подходил России – с ее хозяйственной отста-

²⁷ А. Гастев, «О тенденциях пролетарской культуры», *Пролетарская культура*, № 9-10, 1919, 44-45.

²⁸ Разрабатываемая Гастевым «Научная Организация Труда» (НОТ).

лостью, разрухой, отсутствием не только культуры производства и дисциплины, но самой этики труда, — тем радикальнее были идеи рационализации мускульного труда. Но чем больше рационализировался труд у Гастева, тем больше он эстетизировался, дегуманизировался и — в конечном счете — дереализовался. Соцреализм начинал с этой точки.

Гастев совершил в Пролеткульте переход, по масштабам равный тому, что на параллельной площадке совершил ЛЕФ, перейдя от футуристической программы к «литературе факта». Гастев искал пути продвижения своей утопии: от производственничества — к производству. Но всякий раз это было перетекание эстетических фантазий. Отказавшись от чисто экономических предпосылок тейлоризма (который был объявлен непригодным для социализма тем, что не предъявлял никаких требований к «творческому интеллекту рабочего»), Гастев пытался наполнить тейлоровский проект «социалистическим содержанием», а именно рациональной эстетикой. Если Форд был плох тем, что лишал труд всякого «содержания», делал его нетворческим, будучи убежденным, что требование творчества неприемлемо для большинства работающих, если он лишал труд «романтики профессии», «искусства мастера», если его поточный метод вел к дисквалификации рабочих, делал ненужным соцсоревнование и ударничество (поскольку в нем все просчитано), то гастевский проект, напротив, содержал сильный эстетико-идеологический компонент. Рационализм, который и был востребован в эпоху первых пятилеток, оказался однако абсолютно непригодным для поэтизации труда в высоком сталинизме, который «поглощал» технический дискурс, превращал «социалистический труд» в магию, в своего рода «триумф воли». Отвергнув гастевский техницизм, соцреализм заменил его «эстетику производства» «красотой» и «поэзией труда», эстетикой «производственных отношений».

Предпосылки этой замены были заложены в революционной культуре, в которой тейлоризм клеймился как «порабощение человека машиной» и как «выжимание пота по правилам науки»²⁹ (Ленин), но одновременно проводились исследования в Лаборатории индустриальной психотехники при Наркомате Труда и в Центральной лаборатории по изучению труда при Институте исследования мозга под руководством В. Бехтерева. В рамках этого «научного направления» широко поощрялся НОТ, а в 1920 году Гастев создал Центральный Институт Труда. Гастев относился к своему «рациональному» проекту как художник *par excellence*. «ИНЖЕНЕРИЯ, — говорил он, — является самой высшей научной и художественной мудростью», а ЦИТ — «ВЫСШАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛЕГЕНДА, для которой можно пожертвовать всем тем, что пришлось делать до него».³⁰ ЦИТ и

²⁹ В. И. Ленин, *Полн. Собр. Соч.*, Изд. 5-е. Т. 18, 556-557; Т. 20, 134, 136.

³⁰ Алексей Гастев, *Поэзия рабочего удара*, 8, 10.

следует рассматривать как «последнее художественное произведение» Гастева. В своей поэзии Гастев начал с одушевления машины, а закончил механизацией человека. В этом смысле ЦИТовский проект – прямое завершение эволюции эстетического проекта по превращению человека в машину. Причем, даже не другими методами, но теми же – дискурсивными.

Характерно, что лучше всех поняли Гастева левовцы. Его поэзия, писал на страницах «Нового лефа» В. Перцов, – это «поэзия конкретных предложений. В эпоху военного коммунизма был заготовлен гимн индустриализации, марш эпохи великих работ. Приближалась развязка. От таких слов можно было перейти только к делу». Последнее художественное произведение Гастева «Пачку ордеров» (1921) Перцов назвал «залпом повелительных наклонов», ставшим переходом к «настоящему событию» – Институту Труда, т.е. к «реальной работе по переделке рабочего человека». ³¹

Провозвестник машинизма и производственничества, Гастев стоял у истоков колоссального художественного движения, охватившего революционную Россию. ³² В 1918 году выходят его стихотворения в прозе «Мы растем из железа», «Гудки», «Рельсы», «Башня» и др. В 1922 году появляется «Симфония гудков» А. Аврамова. В том же году режиссер Александр Канин ставит в Саратове пьесу поэта-футуриста Василия Каменского «Паровозная обедня», в котором актеры играли роли рельсов, гаек, шпал, заклепок и т.д. В 1923 году Сергей Эйзенштейн ставит мелодраму Сергея Третьякова «Противогазы» прямо в цехе московского газового завода, возле работающих станков. На советской сцене идут пьесы немецких экспрессионистов, где героем выступал сам завод. В том же году в московском театре «Мастфор» (Мастерская Форейтера) с огромным успехом прошли «Танцы машин», где танцоры в прозодежде, применяемой Вс. Мейерхольдом с 1921 г., в сопровождении соответствующего звукоподражания имитировали движения трансмиссии, механической пилы, удары парового молотка, колес, маховиков и т.д. В 1924 году выходит первый производственный роман «Доменная печь» Николая Ляшко. В следующем, 1925 году Сергей Прокофьев вводит индустриализм в «серьезную музыку», написав балет «Стальной скок», поставленный в 1927 г. у Дягилева в Париже (сюжета из «Скока» исполнялась в Москве в 1928 г., а Мейерхольд намеревался поставить его в Большом театре). В том же году появляется протоканонический роман о производстве, вызвавший широкие дискуссии, «Цемент» Федора Гладкова. 1928 год стал годом «производственной музыки», наполненной машинными ритмами с исполнителями, одетыми в прозодежду и производственные спецовки: В. Дешевов пишет оперу «Лед и сталь» (наиболее яр-

³¹ В. Перцов, «Современники (Гастев, Хлебников)», *Новый леф*, № 8-9, 1927, 79.

³² См. подробно: К.Л. Рудницкий, Н.М. Зоркая, Н.Г. Шахназарова, «Искусство, рожденное Революцией», А.Я. Зись (ред.) *Страницы истории советской художественной культуры 1917-1932*, М. Наука, 1989, 43-47.

кий ее эпизод – симфонический антракт «Металлургический завод» стал исполняться как отдельное произведение), композитор А. Мосолов пишет для Большого театра балет «Сталь» с симфоническим эпизодом «Завод». В 1931 Д. Шостакович создает балет «Болт». В архитектуре этих лет развиваются «техноподобные» формы у В. Татлина, отчетливо индустриальный облик приобретает архитектура у К. Мельникова (например, клуб им. Русакова на Стрмынке в виде гайки). В кино расцвета достигает творчество киноков во главе с Дзигой Вертовым.

Везде здесь, как выяснится позже, производство и машина «подавляют человека». Соцреализм начинается с преодоления производственничества и «техницизма», заменив «производство» «производственными отношениями». На смену «оживлению» производства 1920-х годов приходит жизнь, до краев наполненная производством. А значит – и поэзией. Патриарх производственного жанра Федор Гладков писал в 1954 году об авторах «мертвых и унылых» сочинений о производстве, что они «не чувствуют глубокой поэзии нашего труда. А наш социалистический труд – труд невиданный, беспремерный в истории: это труд новаторский, творческий, пробуждающий и поднимающий и духовные силы и благородные чувства [...] Поэтому мы, советские художники, не можем не воспринимать его, не можем не относиться к нему, как к великому и творческому деянию – к деянию как поэзии [...] наш труд и не нуждается в поэтизации: он сам дышит великой поэзией».³³ Труд стал равным «действительности», тоже, как известно, уже превратившейся в «поэзию».

В отличие от пролетарских поэтов, делавших акцент на эстетизации труда, авангардные идеологи фокусировались на индустриализации искусства, что было чуждо магическому соцреализму. Лефовский производственнический проект, суть которого сформулировал теоретик конструктивизма Корнелий Зелинский – «поэтизация социалистического индустриализма»³⁴ – был и вовсе неприемлем в сталинской культуре, где поэтизации подлежал не индустриализм «сам по себе», но «социалистическое его содержание», которое не вполне учитывалось лефовцами и «американизированными» конструктивистами. В конце концов, советский политико-эстетический проект был направлен не столько к производству образов производства «как такового», сколько к производству социализма, частью которого (хотя и существенной) является производство. Замкнутость лефовцев на чистом производстве делала их производственнические усилия бесполезными «в новых исторических условиях».

Между тем, производственническая программа левого фронта (и в особенности конструктивистов), родившаяся в острой полемике с Пролеткуль-

³³ Федор Гладков, *О самом заветном*, 57.

³⁴ Корнелий Зелинский, *Критические письма*, Кн. Вторая, Москва 1934, 177.

том,³⁵ сыграла ключевую роль в формировании соцреалистического «трудового дискурса» как раз в момент в его зарождения – в эпоху первой пятилетки. Конструктивистский американизм, технизм, цивилизаторский пафос идеально соответствовали «эпохе индустриализации», так называемому «реконструктивному периоду». Особенно важна здесь конструктивистская «социалистически-конструктивная» критика «левачества». Дискурс этой критики доминирует в советском офицозе рубежа 30-х годов (борьба с «правыми» была скорее «организационной» и не породила особого дискурса).

Зелинский писал: «Можно и должно в наше время, время революции⁴ (Сельвинский) под подушку класть маузер, но наволочки на подушке нужно все-таки менять, хотя бы раз в две недели. Верно, что галоши не могут заслонить и не должны заслонить всех революционных целей, но среди этих целей есть, между прочим, и галоши. Галошам обрадуется не только 'обыватель', но и любой рабочий и крестьянин. Пока же крестьянин одевает галоши только по праздникам». Маяковский, настаивает Зелинский, «не чувствовал никогда и не чувствует нашей реальной бытовой нищеты [...] Это та же, знакомая нам русская утрата чувства реальной 'вщи', к вещам, к инвентарю культурного быта [...] В русском футуризме гораздо больше от 'боевого', романтического понимания действительности, чем от социалистически-конструктивного [...] В глубине всего этого – слабость наша, внутренняя дезорганизованность, идеалистически-аконструктивные традиции – старой интеллигентской русской культуры [...] А ведь смысл прорастания социализма во все бесчисленные каналы нашей культуры, хозяйства и всей жизни в том, что социализм развертывается фронтом действительного конструктивизма по отношению ко всем рядам этой жизни – от электрофикации до вщи на овчинном тулупе».³⁶ В подобном ключе выступал на рубеже 30-х годов и Сталин (без употребления, разумеется, конструктивистской терминологии).

Будучи, подобно центральному партийному руководству, настоящими оппортунистами, конструктивисты были скорее исключением из производственных правил, диктовавшихся вполне ортодоксальными марксистскими теоретиками. Поскольку «материальный быт общества есть функция промышленной техники и сознательно-формального творчества, т.е. искусства», – рассуждал Борис Арватов,³⁷ то «или искусство органически совпадет с машинной индустрией, или оно никогда не превратится в орудие непосредственного строительства материальной действительности» (86). Поэто-

³⁵ См.: А. Силлов, «Расея или СССР», *ЛЕФ*, № 2, 1923.

³⁶ Корнелий Зелинский, «Конструктивизм и социализм», *Бизнес*, Сб. ЛЦК. М. 1929, 40-42.

³⁷ Борис Арватов, «Искусство и организация быта», *Печать и революция*, № 4, 1926, 83. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках.

му «чем совершеннее воплощена в материале техническая идея, тем она социальнее, идеологичнее, — тем сильнее впечатляет, тем больше общественных ассоциаций с ней связано [...] Надо видеть в технике только ее буржуазную сторону, только ее капиталистические, антипролетарские тенденции, чтобы, стоя на позиции марксизма, взывать к украшательству. Вообразите себе украшенный паровоз или украшенный телефон, и вы поймете абсурдность попыток дискредитировать технику с точки зрения эстетики» (88). У такого подхода не было никаких шансов в сталинскую эпоху, когда «красота» усматривалась вовсе не в технике, но в «человеке труда». Красивым стал не процесс производства, но его виртуальный производитель и продукт — например, «сталинский дом» (населенный номенклатурными работниками) — живое воплощение сталинской заботы о «человеке труда».

Взяв власть в свои руки, утверждал Арватов, пролетариат будет «не изображать красивое тело, а воспитывать настоящего живого гармонического человека; не рисовать лес, а выращивать парки и сады; не украшать стены механически подвешенными картинами, а окрашивать эти стены; не фотографировать в красках костюмы, а производить их в мастерской [...] Города и железные дороги, сады и виадуки — все будет насквозь пронизано творческой волей, рычагом электричества и железобетона, пересоздающей мир. Вместо каменных коробок-домов — чудеса из стекла и стали; вместо метафизики роденовских статуй — конструктивные формы мебели».³⁸ Подобное небрежение красотой виртуального «продукта труда» и «социалистическими производственными отношениями» были, с точки зрения соцреализма, совершенно непростительными: в конце концов, «чудеса из стекла и стали» (в виде сталинских высоток) и «конструктивные формы мебели» (в виде глубоких кожаных кресел и массивных сервантов) важны были не сами по себе, как демонстрация бесполезной «творческой воли», но как образы здесь и сейчас осуществляемого (а то и уже осуществленного) социализма.

Производственничество возникло на руинах футуризма, но было связано с характерным для футуристов урбанизмом, техницизмом, функционализмом, критикой раннебуржуазной культуры, негативизмом. В т.н. «раннебуржуазной культуре» машина не рассматривалась как эстетический феномен — ни в эстетически продвинутых социальных группах, ни тем более на уровне массовой культуры. Левые художники решали сугубо эстетические проблемы отождествления художественного и технического, утилитарного и эстетического. Русское производственничество было в полном смысле феноменом мелкобуржуазной культуры, который являлся лишь частным случаем эволюции буржуазного эстетического сознания в его попытке эстетически и идеологически овладеть техническим прогрессом. Вся про-

³⁸ Б. Арватов, *Об агит- и прозаискусстве*, Сб. ст. 1921-1926 гг. М. 1930, 25-27.

блема состояла в том, что массовая культура восходила к традиционным буржуазным критериям прекрасного, а левое искусство продвигало новые критерии красоты – техницизм, конструктивизм, функционализм и т.д. На этом пути оно и вошло в конфликт с соцреализмом.³⁹

Труд у левовцев и пролеткультовцев был настолько идеализирован, что просто не мог не стать эстетикой или тем, что А. Мазаев точно определил как «производственная метафизика».⁴⁰ Он не только оторвался от реальных форм отсталого российского производства (в этом «труд» в соцреализме ничем не отличался от производственнического «труда»), но замкнулся на чистом идеале чистого производства. Любопытно, что одновременно с этой «производственной метафизикой» с тех же страниц прорывалась настоящая тоска по вполне реальным вещам. В 1923 г. Чужак писал о том, что «мы так наголодались по предметам как продуктам реального именно потребления, питаемся жиденьким «жизнеописанием» последней-аскетов, что [...] естественным является упор на «вещь» в искусстве – в дни, когда катастрофический изъём в вещах получен нами в наследство от вчерашнего хозяина жизни [...] Вместо искусства постных «представлений» о вещах [...] побольше искусства самых всамделишных – осязаемых, слышимых, зримых, тщательно обнюхиваемых и, по возможности, съедобных – вещей».⁴¹ Этот голод и пытался утолить конструктивизм. Соцреализм решил проблему радикально, сделав производство основным предметом потребления.

Открывая в 1923 году журнал «ЛЕФ», Николай Чужак заявил: близится время, «когда действительная жизнь, насыщенная искусством до отказа, извергнет за ненужностью искусство». Это и будет время, когда искусство превратится в «производство нужных классу и человечеству ценностей (вещей)».⁴² Н. Берковский тогда саркастически заметил, что Чужак горит желанием, «чтоб писали плугом, а пером пахали».⁴³

Думали, что это шутка. А оказалось – пророчество.

Страна Горького: От «заводской метафизики» к диалектике сталинизма

Горький однажды сказал о себе, что главную свою заслугу в литературе он видит в том, что он первым по-настоящему показал в ней труд. «Культурно-историческое значение труда, – скажет он в своих «Беседах о ремесле», – я понял довольно рано, как только почувствовал вкус к работе,

³⁹ См.: А.И. Мазаев, *Концепция «производственного искусства» 20-х годов*, 101–105.

⁴⁰ Там же, 195.

⁴¹ Н. Чужак, «От иллюзия к реальности», В. Перцов, *За новое искусство*, М., 1925. С. 123–125.

⁴² Николай Чужак, «Под знаком жизнестроения», *ЛЕФ*, № 1, 1923, 12.

⁴³ Н. Берковский, «Борьба за прозу», *На литературном посту*, № 6, 1925, 32.

– почувствовал, что пилить дерево, копать землю, печь хлеба можно с таким же наслаждением, как песни петь» (25, 309).⁴⁴

Весной 1896 г. в качестве корреспондента «Одесских новостей» он писал о Всероссийской промышленной и художественной выставке в Нижнем Новгороде. Работающие машины вызывают в Горьком уже не восторг, но смущение: «Тут нет места воображению, фантазии, уму. Тут царствует неодухотворенное, мертвое движение, лишенное свободы». Это сказано о машинах, но фактически это описание самого рабочего: «Среди этого шума, гула и непрерывного движения он, как игрушка, изломанная, старая игрушка, жалок и ненужен. Он так автоматичен, так подчинен движению машин и углублен в созерцание хода их работы, что кажется – у него нет своей жизни, и он заимствует энергию движения у машин» (23, 160). И тут разочарование Горького обращается против самих машин: «Разве эти гиганты из металла, танцующие монотонный, тяжелый менуэт, разве они облегчают его труд? Он всецело в их власти». Грустной иронией охватывает автора это «царство, где железо главенствует, а человек служит ему рабски», превращаясь в фактическое продолжение машины (23, 160). Так красочно начавшееся описание заканчивается весьма мрачно: в «адской пляске стали» вертится жалкий человек, следящий за машиной, «за ее автоматичной, наводящей на живую душу тоску и ужас [...] жизнью» (23, 161).

Как можно видеть, Горький был далек от эстетизации техники. Интерес к социальным аспектам производства («производственным отношениям») определенно доминирует в его корреспонденциях, не говоря уже обо всем его творчестве. Горький образует в этом отношении своеобразный полюс не только к пролетарским поэтам, но и к производственничеству.

Став главным советским писателем, Горький сделал все для утверждения труда как смыслового центра советской культуры: именно в труде он видел едва ли не единственный выход из прозябания в «расейском» безвременьи на столбовую дорогу истории – к социализму. Речь идет не только о таких грандиозных проектах, как «История фабрик и заводов», «Наши достижения» или «СССР на стройке», но и о закладке основных идеологических параметров нового «художественного метода» советской литературы.

Вновь и вновь Горький будет повторять: «Основная задача нашего реализма – утверждение социализма путем образного изображения фактов, людей и взаимоотношений людей в процессах труда» (30, 294). В своем докладе на Первом съезде советских писателей он сформулирует положение, навсегда оставшееся на скрижалях соцреализма: «Основным героем наших книг мы должны избрать труд, т.е. человека, организуемого процессами труда, который у нас вооружен всей мощью современной техники, челове-

⁴⁴ М. Горький, *Собр. Соч. в 30-ти тт.*, М. 1952-56. В дальнейшем цитируется по этому изданию с указанием тома и страниц в скобках.

ка, в свою очередь делающего труд более легким, продуктивным, возводя его на степень искусства. Мы должны научиться понимать труд как творчество». ⁴⁵ Горький нередко говорил «нужные вещи», не будучи в них вполне убежденным, но в том, что касалось «труда и творчества» (а они у Горького неразделимы), в которых он видел единственное противоядие против ненавистного «всемирного мещанства», он высказывал мысли, действительно выношенные и потому был столь убедителен.

Новый метод Горький увязывал, как известно, с героикой, а героика – с трудом: «Героизм нашей эпохи – в труде» (25, 396); «Нет в мире героики более величественной, чем героика труда, творчества». ⁴⁶ Здесь-то и возникло поле так называемой «третьей действительности», поскольку «труд», за который ратовал Горький, в советских условиях не подлежал репрезентации. Между тем, прославляемый Горьким «труд» и не имел ничего общего с реальным трудом, хорошо Горькому знакомым. Тот «труд», воспеть который Горький призывал советских писателей, был дискурсивным идеологическим конструктом, который строился в полном соответствии с известной оптикой Горького-соцреалиста.

С начала 1930-х годов (под лозунгом «Страна должна знать своих героев!») идет интенсивный процесс не только создания героя, погруженного в повседневный производственный процесс, но и обсуждения «художественного метода» его «показа» (по времени эти дискуссии совпали со становлением теории соцреализма и оказали огромное влияние на будущего его героя).

Весьма перспективным оказался путь, предложенный еще в 1921 г. Мариэттой Шагинян. В эпоху «разрухи и безработицы» она выступила с неожиданной статьей «Производственная пропаганда и кинематограф». Здесь будущий автор «Гидроцентрали» утверждал: «Пропагандируя дело или действие, мало к нему звать. Надо еще его *показать*. Словесная агитация в деле производства все равно, что словесное сватовство: сколько ни расхваливай, пока невеста не показана, охота не вспыхнет. Но, скажут нам, рабочий и крестьянин видят свое производство ежедневно, и это отнюдь не вдохновляет. Вот тут-то и должно вмешаться искусство, чтоб показать особым образом, – показать, как сказали бы дети, аппетитно [...] ничего нет аппетитнее труда. Надо суметь показать труд как творчество». ⁴⁷ Произнеся это заклинание за 10 лет до Горького, Шагинян привела в качестве примера знаменитую сцену из «Тома Сойера», в которой тетка заставляет провинившегося Тома красить забор. Том же увлекает этим занятием окружающих его мальчишек, в результате чего покраска забора превращается в предмет

⁴⁵ Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, М. 1934, 10.

⁴⁶ М. Горький, *Несобранные литературно-критические статьи*, М. 1941, 487.

⁴⁷ Мариэтта Шагинян, *Литературный дневник: Статьи 1921–1923 гг.*, М.-Пг. 1923, 69.

торга: мальчишки должны платить за право помазать. Том представляет «однообразную, скучнейшую, бесконечную работу» в качестве процесса творчества (т.е. просто имитирует «творческий процесс»). Эту сцену Шагинян называет «идеальным примером производственной пропаганды»: Том «пустил в ход искусство» (т.е. актерскую игру) и в результате труд «стал соблазнительным и заразительным». ⁴⁸ Так и советский кинематограф, подобно находчивому Тому, должен «обогащать, наконец, экран серией зрительных и заразительных трудовых процессов». Шагинян даже предложила сценарий о Донбассе – как просыпаются спящие шахты, копи, заводы и т.д. (не этот ли проект 1921 года осуществил спустя десять лет Дзига Вертов, сняв первый советский звуковой документальный фильм «Симфония Донбасса»?).

Сбежав из «плена фактов», советская литература оказалась перед задачей «артистической» репрезентации труда. Однако задача соцреализма выходила далеко за пределы «производственной пропаганды», поэтому рекламируемый Шагинян «артистизм» – в виде раскрашенного забора первой пятилетки – требовал постоянной поэтической подпитки: «То, что было правдой в искусстве критического реализма, стало бы ложью по отношению к нашей действительности, в которой труд из постылого и постыдного ярма превратился в источник радости, творчества. Делопэтизация труда должна была смениться его поэтизацией [...] Оказалось, что повседневная трудовая практика народа в условиях социализма является источником захватывающей игры страстей, сложных взаимоотношений разнообразных характеров, занимательнейших событий, великих дел. Тема труда, таким образом, выдержала прежде всего испытание на «читабельность»». ⁴⁹

Сегодня не только эта прокламированная официальной советской критикой «читабельность», но сам статус «производственного» («колхозного») романа ставится под сомнение. Считается, что всплеск этого жанра приходится на годы первой пятилетки. Между тем, не только статистика читательских предпочтений в сталинскую эпоху, ⁵⁰ но и сама издательская политика свидетельствуют об абсолютном доминировании жанра не только в 1930-е годы, но и в послевоенное десятилетие. Подсчет всех текстов в четырех центральных толстых журналах за 1948-1953 гг. дает в разряде крупной прозы (романы и повести) по тематическому признаку следующую картину: производственно-индустриальные – 47; колхозные – 39; наука, университет, школа – 21; преобразование природы – 11; национальная исто-

⁴⁸ Там же, 70.

⁴⁹ С. Шгут, «Героика труда», *Октябрь*, № 11, 1947, 160.

⁵⁰ См.: В. Добренко, *Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы*, СПб. 1997; Томас Лахусен, «Как жизнь читает книгу: Массовая культура и дискурс читателя в позднем соцреализме», *Соцреалистический канон*, СПб., 2000.

рии – 5; революция и гражданская война – 4; Отечественная война – 35; политическая борьба в западных странах – 18.⁵¹ Итак, «советская современность» могла быть раскрыта только в одном-единственном жанре – производственно-колхозном романе.

Происходивший в эпоху первых пятилеток процесс поглощения технических, внелитературных языков дискурсом идеологической магии завершился. Стало ясно, что эстетика – не просто некий «лак», которым соцреализм покрывает «действительность», но она сама – продукт «труда».

Поскольку труд находится для соцреализма «в самом центре жизни» (не изобразив труд, нельзя отобразить советскую действительность, т.к. это самое главное в ней),⁵² то он не просто пропитывается «поэзией» этой действительности, но сам, будучи ее *центром*, источает эту поэзию. Иначе говоря, если «прекрасное – это наша жизнь», то «наш труд» и есть источник этого прекрасного. В соответствии с этим, моделировались и «производственно-эстетические отношения» при коммунизме. Уже при социализме труд становится «свободной творческой деятельностью, доставляющей бескорыстное эстетическое наслаждение самим процессом работы и ее продуктами [...] источником радости и наслаждения», а уж «в условиях могучего развития производительных сил и коммунистических общественных отношений труд обретает подлинно эстетический характер».⁵³

Иначе говоря, трудовая деятельность из экономической превращается в эстетическую: «Эстетический характер коммунистического труда означает, что основной внутренней стимул к труду коренится в самом процессе радостной, доставляющей наслаждение работы».⁵⁴ Например, уже теперь деятельность изобретателей и рационализаторов лишена всякого экономического интереса и «связана не с жадной наживы. Она порождена самим процессом познания и открытия нового а благо общества, и муки творчества, радость открытия, чувство удовлетворения результатами своих усилий сами по себе выступают как высшая награда».⁵⁵

Будем помнить, что основная функция «трудового дискурса», как одного из центральных дискурсов сталинизма, заменяемая: то, что декларируется здесь и что презентуется соцреализмом «в формах самой жизни» призвано в конечном счете заменить реальность. Важнейшая функция этого дискурса – «номинативная». Чем дальше, тем больше, идеологический вектор

⁵¹ Леонид Геллер, Антуан Боден, «Институциональный комплекс соцреализма», *Соцреалистический канон*, 293-294.

⁵² «Раз труд стал поэзией жизни, то ясно, что какую бы сторону советской действительности не отражал писатель, он не может обойти то, что является самым существенным в нашей действительности» (Андрей Трипольский, «Труд в эстетике социалистического реализма», *Дружба народов*, № 6, 1950, 179).

⁵³ С.С. Гольденрихт, *О природе эстетического творчества*, М. 1977, 181.

⁵⁴ Там же, 183-184.

⁵⁵ Там же, 186.

сталинизма отклоняется от ортодоксальной классовости. Теперь номинируется иное целое – не «класс», но «советский народ» (границы между классами стираются, а к тому же «рост культурного уровня» снимает противоречия «между городом и деревней», «между умственным и физическим трудом» и т.д.), так что все превращаются чуть ли не в интеллигенцию: «Советский рабочий и колхозник – мастер культуры. Поэтому роман или повесть о стахановцах неизбежно становится произведением о деятелях советской культуры, о советской культуре в целом». ⁵⁶ Этот «общенародный» дискурс, пришедший на смену классовому, стал доминирующим в пост-сталинскую эпоху.

Эстетизация труда стала естественным выражением этого процесса. По сути, «прекрасное» стало тем, на чем объединялось советское «бесклассовое общество». Не удивительно, что само определение «прекрасного» давалось теперь через труд: «Прекрасное есть свободный, целесообразный человеческий труд [...] У человека социалистического общества понятие о прекрасной жизни всегда ассоциируется с трудом. Всякий социально нормальный человек не может жить без того, чтобы постоянно не трудиться. Лишить советского человека труда значит лишить его самого прекрасного, самого высокого наслаждения в жизни [...] Труд есть альфа и омега социалистической эстетики». ⁵⁷ Раньше этого не понимали: «Может быть нужно красиво показать наше социалистическое строительство и наших строителей, может быть художественный показ героев большевистских темпов должен быть красивым показом?» – спрашивал со страниц рапповского журнала Н. Иезуитов. И отвечал: «На это можно ответить только отрицательно. Мы можем восхищаться и мы восхищаемся энтузиазмом ударников, краснознаменцев, энергией героев большевистской страны. Но героизм социалистического труда и красота – понятия несовместимые [...] Назвать наше строительство красивым – это цинизм по отношению к строительству и боевой работе пролетариата». ⁵⁸

Лишение труда всякого экономического содержания можно считать одним из самых важных достижений сталинизма. Не столько, конечно, в реальности, сколько на уровне дискурса: в конце концов, эффективность советской экономики была прямо пропорциональна ее красоте. Со страниц советских журналов 30-50-х гг. неслась критика «фетишизации труда» у Луначарского (в его дореволюционной «эстетике трудовых отношений»), у Богданова, в Пролеткульте с его «гимнами холодному железу» и «декадентской «поэзией рабочего удара». ⁵⁹ Тогда как в производственно-колхозных

⁵⁶ Борис Исаев, «Образ новатора», *Звезда*, № 10, 1950, 187.

⁵⁷ П. Иванов, «Проблема прекрасного в марксистско-ленинской эстетике», *Искусство кино*, 1950, № 5, 28, 29; № 6, 7.

⁵⁸ Н. Иезуитов, «Конец красоте», *Пролетарская литература*, № 4, 1931, 76.

⁵⁹ См.: Там же, 167.

романах развивалась полноценная «трудовая жизнь» между цехом (полевым станом) и семьей. В поэзии, по известной формуле Максима Рыльского, «Труд перерастает в красоту». В 1955 году классик украинской литературы пишет стихотворение (вошедшее впоследствии в одноименный поэтический цикл, удостоенный Ленинской премии) «Розы и виноград», где розы (прекрасное) противопоставляется винограду (полезному). И то и другое рождается в труде, который объединяет красоту и пользу:

Мы любим музыку, что за сердце взяла,
И творчество в труде, что стало повсеместным,
У счастья нашего есть равных два крыла:
Цвет роз и виноград, прекрасное с полезным.⁶⁰

Советская поэзия буквально утопает в «плодах свободного труда». Его картинками был наполнен советский медиум: на экранах грохотали стройки и шумели хлеба, на картинах колосились невиданные урожаи и дымили домны, со страниц газет и журналов сияли «счастливые лица тружеников», высились полные пшеницы элеваторы, ломились от товаров полки магазинов. «Красота труда» перетекает в красоту продукта этого труда. Не видная в жизни, она ждет репрезентации. В соцреализме мы имеем дело с занятой антиномией: с одной стороны, труд противопоставлялся «громким словам», с другой, он обречен на немotu и выразит себя именно через слова (как в стихах Чивилихина):

Причастные к нему не любят громких слов,
За них ораторствует сделанное дело:
Сталь – за мартенщика, за рыбака – улов,
За инженера – мост, построенный умело.⁶¹

Труд ждет репрезентации. Он репрезентируется как воплощенная красота. Это особого рода красота, видная лишь в определенном оптическом режиме, лишенная «подробностей», которые не то что не прописываются, но намеренно опускаются, поскольку, как точно заметил М. Рыклин, «в этой культуре сделано все, чтобы не видеть детали, а созерцать всего лишь собственные предстваления о том, как это должно быть».⁶² Кроме того, «все события этого дискурса не только не принадлежит субъекту, но в принципе несоизмеримы с конечной способностью постижения. Для отдельной личности они стерильны, а в период своего совершения еще и смертельно опасны».⁶³

⁶⁰ Максим Рыльский, *Стихотворения и поэмы*, Л. 1969, 310.

⁶¹ Звезда. 1948, № 7, 165.

⁶² Михайл Рыклин, *Пространства ликования*, 51–52.

⁶³ Там же, 93.

Смертельная опасность исходит и от советского дискурса о «труде»: этот дискурс лакирует насилие, продуктом которого и стала «красота труда». Пришедшая на смену «заводской метафизике» пролеткультовцев трудовая диалектика сталинизма была диалектикой эксплицитной красоты и имплицитного насилия. Стратегия «красоты труда» была своего рода «техникой безопасности» в условиях этой «смертельной опасности», исходящей от сталинского дискурса о труде. Этот дискурс избегал рефлексии, но тем ценнее проколы в этом намалеванном холсте.

Согласно официальной советской статистике, за четверть века (1924–1950 гг.) численность пролетариата в России выросла десятикратно (особенно в годы первой пятилетки). Здесь-то и происходит встреча этого «пролетариата» с соцреалистическим сюжетом. Кем были эти люди? Прежде всего, конечно, вчерашние крестьяне, лишенные какой бы то ни было «пролетарской сознательности». Они шли, подобно Ивану Журкину из «Людей из захолустья» Александра Мальшкіна, с одной целью: «Нам бы только до лета на кусок заработать да ребят окопировать. Набедовались мы больно». Бригадир Ищенко в романе Валентина Катаева «Время, вперед!» приехал «сезонником, замлекопом, деньгу сколотить». Катаев дает очень точную характеристику этих людей – рабочих первой пятилетки: «Были среди них новички, совсем еще «серые» – всего месяц как завербованные из деревни. Были «старики» – шестимесечники, проработавшие на строительстве зиму. Были «средние» – с двухмесячным, с трехмесячным производственным стажем». Не удивительно поэтому, что в «Соти» Леонида Леонова задача Увадьева усматривается в том, чтобы «дробить и мять людскую глину».

На миг забыв о «красоте», советская критика писала: «С этими людьми, с этой сырой массой, на глазах переформировывающейся в рабочий класс, большевикам Чумаловым и Маргулиесам предстояло совершить величайший технический переворот, по существу, индустриальную революцию, которая и была действительным содержанием первоэпохи советской индустрии. Вот где открывается нам подлинная суть и задача вопиющего с формально экономической точки зрения рекордсменства, этой легендарной «штурмовщины». Задача-то здесь была далеко не просто экономическая, но социальная. Заключалась она в сотворении рабочего класса из незрелой «сезонной» массы, в интеграции однородного социального слоя из разнородных, в большинстве чуждых ему элементов. Предстояло за ничтожный срок коренным образом переработать аморфный человеческий материал в целеустремленное оструктуренное социальное тело [...] В течение первой пятилетки численность рабочего класса ежегодно вырастала на 21 процент. Это значило, что меньше чем за одну пятилетку рядом со старым рабочим классом вставал еще один, новый рабочий класс, по численности равный старому! Так можно ли было сделать это без нарушения всех привычных

экономических норм и правил, без штурма, в жарком пламени которого сплавлялись, цементировались, сливались воедино разнородные кадры, рушились вековые привычки – компрометировалось то, что казалось святым, и обоготворялось то, что раньше считалось несущественным? Это была массовая психологическая переплавка крестьянства в печах пятилетки, гигантская социальная акция». ⁶⁴

Переплавка людей в печах... Если о чем и рассказывает нам советский дискурс о труде, так это о старой, как мир, истине: красота требует жертв. ⁶⁵

Социалистический труд как «чистая нравственность»

В сущности, этот «труд» иначе как в литературе описать нельзя. Он не описывается в экономических категориях, не только потому что экономический дискурс не приспособлен к описанию идеологических фантомов, но и потому, что самое применение этого дискурса означало бы отказ от основного – эстетического измерения этого «труда».

Советский труд мало связан с экономикой, но больше с моралью. «Научный коммунизм» учил, что «по мере движения к коммунизму роль моральных стимулов будет возрастать потому, что трудовая деятельность все в большей мере будет выступать как творческая деятельность, как результат воспитания и формирования коммунистического сознания». ⁶⁶ Выводы эти вытекали из марксистского тезиса о том, что коммунизм, «царство свободы», начнется «по ту сторону сферы собственно материального производства», когда «прекратится работа, диктуемая нуждой и внешней целесообразностью». Отсюда следовал пересмотр самой природы труда: если при коммунизме «труд станет своим собственным вознаграждением», ⁶⁷ отпадет «самая основа всей [...] противоположности между трудом и наслаждением». ⁶⁸ Иными словами, при социализме происходит «превращение труда в творчество».

Внеэкономические стимулы к труду изначально рассматривались в советской политекономии как основные. К ним относилось не только прямое насилие (в этой связи чаще всего цитируются известные положения Нико-

⁶⁴ Александр Янов, «Рабочая тема (Социологические заметки о литературной критике)», *Новый мир*, № 3, 1971, 254.

⁶⁵ Важно отметить, что «культ труда» в нацистской Германии («Красота через Труд») имел – при сходстве внешних атрибутов – не только совершенно иные исторки, социальный контекст и импликация, но и иную природу и функции, что не входит в предмет нашего рассмотрения, но что бросается в глаза при анализе нацистской практики эстетизации производства. См.: Anson Rabinbach, „The Aesthetics of Production in the Third Reich“, *Journal of Contemporary History*, Vol. 11, 1976.

⁶⁶ А. Румянцев (ред.), *Научный коммунизм*, М., Политиздат, 1969, 169.

⁶⁷ К. Маркс, Ф. Энгельс, *Сочинения*, Изд. 3-е. Т. 1, 558.

⁶⁸ Там же, Т. 3, 206.

лая Бухарина об экономике военного коммунизма), но и «нравственные» стимулы. «Трудовая дисциплина, – писали в своей знаменитой «Азбуке коммунизма» Н. Бухарин и Е. Преображенский, – должна опираться на *чувство и сознание ответственности* каждого работающего перед своим классом, на сознание того, что небрежность и расхлябанность есть преступление по отношению к общему делу всех рабочих [...] сознание *ответственности перед всем рабочим классом* должно жить в душе каждого рабочего. [...] поэтому дело создания новой дисциплины труда требует упорной работы по *перевоспитанию масс*».⁶⁹

Мистика соцреализма была продуктом этой «мистики труда», лишённого всяких материальных мотивов. Этот дематериализованный труд в состоянии был произвести только «красоту труда» и заражал идеальностью (прежде всего, «нравственностью» и «красотой») все, с чем соприкасается. Все, что раньше объяснялось экономически, получило этическое объяснение. Например, «Объективная возможность и необходимость рационального ведения хозяйства в условиях социалистического строя становится реальностью, превращается в действительность только [...] *благодаря творческим усилиям трудящихся масс*»;⁷⁰ «советские рабочие-скоростники – это люди, проникшиеся *подлинным коммунистическим отношением к труду*» (83), источники роста производительности труда – в «*неиссякаемой инициативе народа – народа творца*» (14), в «*чувстве коллективизма, коммунистической сознательности членов социалистического общества*» (19), в «*упорной и самоотверженной борьбе советского народа, вдохновляемого и организуемого Коммунистической партией*» (67) и т.д.

Экономический дискурс меркнет перед этим натиском Прекрасного, а мистический «энтузиазм» все больше обретает черты новой «экономической закономерности». Помимо уже отмеченных Катериной Кларк «героических» и даже «фольклорно-эпических» аспектов в стахановском движении,⁷¹ выделим важный парадигматический элемент, сближающий это движение и, шире, «социалистическое соревнование» с соцреализмом: они очевидным образом лишены экономических мотивов. Эта немотивированность (или «идеальная мотивированность») прямо напоминают соцреалистический антипсихологизм, который является лишь их отражением. Кроме того, оба они связаны элементом чуда: будучи соцреалистическими героями, стахановцы перевыполняют нормы иногда на тысячи процентов. Соцсоревнование – само по себе сюжет, т.е. оно само – «основа нового подъема», «неуклонного роста» и «движения вперед». Будучи «важнейшей законо-

⁶⁹ Н. Бухарин, Е. Преображенский, *Азбука коммунизма*, Самара 1920, 192, 193.

⁷⁰ В. И. Переслегин, *Режим экономики в социалистическом хозяйстве*, М. Госфиниздат, 1953, 9. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках.

⁷¹ См.: К. Clark, *Soviet Novel*, 69-83.

мерностью социалистической экономики, движущей силой строительства коммунистического общества»,⁷² оно само по себе безмотивно и потому лишено «движущей силы»; сюжетная мотивация ему придется исключительно моральными категориями.

Несомненно, ключевую роль в становлении этого мистико-экономического дискурса играл соцреализм. Во-первых, вне этой соцреалистической «красоты труда» весь советский социализм 30-х, этой эпохи «великих строек», рассыпался бы на куски рутинной, мрачной, нищенской, террористически-варварской госкапиталистической модернизации (каковым «советский опыт минус соцреализм» и был). Во-вторых, главным художником советской эпохи, несомненно, был Сталин. Его знаменитая речь 17 ноября 1935 г. на Всесоюзном совещании стахановцев может рассматриваться поэтому как один из ключевых эстетических манифестов эпохи. Однако прежде, чем обратиться к ней, мы отступим на два дня, к 15 ноября 1935 года, когда с речью к стахановцам обратился «железный нарком» Лазарь Каганович.

Его выступление было посвящено «стахановско-кривоносовскому движению». Центральным персонажем этого «движения» был машинист Петр Кривонос, выступивший против «пределов» в количестве товарных вагонов, образующих состав, а также в скорости, на которой он должен двигаться. Производственный сюжет *этого* романа (а все стахановское движение может рассматриваться как разыгрываемый в масштабах страны большой производственный роман с разными подсюжетами) сводился к тому, можно ли «форсировать котел» и если можно (а «кривоносовцы» отвечали на этот вопрос, конечно, положительно), то тогда и вагонов можно использовать больше, и скорость увеличивать.

Обращаясь к стахановцам, нарком железнодорожного транспорта в который раз объясняет исходный сюжет (развивавшийся во всех отраслях промышленности и сельского хозяйства и многократно описывавшийся в газетах, романах и фильмах): есть «нормы», но они почему-то неверны. Так, некие инженеры говорят, будто «техническая скорость 22-23 километра в час для паровоза серии «Э» является нормальной. А конструктивная скорость этих паровозов значительно выше – 53 километра». Эти инженеры доказывали, что «нельзя усиливать форсировки котла, нельзя снимать с квадратного метра поверхности нагрева котла паровоза серии «Э» более 30-33 килограммов пара в час. А на деле этот паровоз может работать с форсировкой котла в 50-55 килограммов съема пара с квадратного метра в

⁷² Н. Маслова, «Рост производительности труда в СССР за годы послевоенной сталинской пятилетки», *Вопросы экономики*, № 8, 1951, 58.

час. Занижая форсировку котла, занижали мощность паровоза, его скорость на подъемах».⁷³

Всего через год это будет считаться государственным преступлением и многие «герои предела», как окрестил их Каганович, окажутся в расстрельных списках, подписанных «железным наркомом». Но сейчас «идет другая драма»: после того, как «практика борьбы разбила на-голову» «предельщиков», она показала никчемность «их, с позволения сказать, теории». Либретто «производственного романа» начинает меняться, обретает зловещий второй план: «Безобразную практику, свою скверную работу они хотели прикрыть теоретическими рассуждениями и выкладками о невозможности работать лучше», – говорит о предельщиках Каганович. Фактически, речь идет не просто о персонально безопасном «отставании теории от практики», но о сознательном обмане: «они *хотели прикрыть*». И тут же: «Во многих учебниках, «научных» книгах, статьях, в лекциях, в транспортных вузах протаскивались эти «предельческие» взгляды. Этой лже-наукой забивали головы нашим студентам и молодым специалистам».⁷⁴

Ключевое слово здесь: «протаскивались». Кажется, «железный нарком» вот-вот сорвется в сюжет 1937 года. Но на дворе – 1935-ый. Только что (4 мая) прозвучал лозунг вождя «Кадры решают все», «давший мощный импульс стахановскому движению». Поэтому, несмотря на взятый тон, мысль наркома остается еще вполне вегетарианской: «К сожалению, такую неправильную точку зрения защищала и часть наших молодых инженеров, недавно окончивших советские вузы. Их испортили «предельческие» учебники и «научные труды». Обидно было смотреть и слушать, как наши, советские люди, даже коммунисты, которые учились по этим книгам, доказывали, что нельзя поднять форсировку котла, что нельзя поднять техническую скорость».⁷⁵ Ключевые слова здесь – «к сожалению», «обидно», «неправильная точка зрения», «наши, советские люди» – еще не принадлежат к 1937 году. Ясно, что и движущей силой процесса пока оставалось «воспитание» (а не пыточные подвалы Лубянки и не расстрел, как спустя несколько лет): именно за этим партия «обратилась непосредственно к рабочим».

В речи Кагановича уже обозначена граница, за которой производственный роман переходит в расстрельный список. Но пересечь ее еще невозможно: этот дискурс слишком приземлен, ему недостает фангастической сталинской логики, в которой за силлогизмами просвечивает настоящий прометеизм. Кодой многодневного совещания стало заключительное слово, с которым вождь обратился к трем тысячам участникам совещания.

⁷³ Л.М. Каганович, *Стахановско-кривошеинское движение – залог нового мощного подъема социалистического хозяйства*, М. 1935, 17.

⁷⁴ Там же, 16, 17.

⁷⁵ Там же, 17.

Сталин не стал вдаваться в перипетии сюжета. Он далек и от технического дискурса. Его речь не о котлах, а о *значении* стахановского движения. Сталин не заботится о персонажах производственной драмы. Он не либреттист. Он композитор. Его задача здесь – новая оркестровка партитуры, писавшейся с 1917 года. Стахановское движение он объявляет, по аналогии с ленинскими субботниками, «новым великим почином», «высшим этапом социалистического соревнования», образцом коммунистического отношения к труду, «качественно новым этапом» развития производственных отношений в стране, зарей коммунизма. Знаменитые сталинские конструкции типа «Почему...? Потому что...» завершаются выводом: стахановское движение столь важно потому, что в центре его находится «борьба» (ключевая категория сталинского мышления). Сталин педалирует сюжетную схему: стахановское движение «ставит своей целью преодоление нынешних технических норм, преодоление существующих проектных мощностей, преодоление существующих производственных планов и балансов». ⁷⁶ Этот переход от «планопоклонничества» к поощрению «преодоления планов» не следует понимать как отказ от «сознательности» в пользу «стихийности». В сталинизме формировалась «сознательная стихийность»; нарушение плана здесь есть одновременное отражение «стихийной сознательности» народных масс.

Сталинское «стахановское движение» – это, конечно, жизнь в ее революционном развитии: еще не была объявлена «победа социализма» в СССР (это случится спустя год), а вождь уже говорит о том, что стахановцы «подготавливают условия для перехода от социализма к коммунизму»; страна все еще не отошла от потрясений массового голода 1933 года, а вождь говорит о «возможности превращения нашей страны в наиболее зажиточную страну» (8) (не просто в «зажиточную», но в «наиболее зажиточную!»). Эта тема завершится знаменитым: «Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее» (15).

Вторая тема – прометеизм стахановцев: эти люди «свободны от консерватизма и застойности некоторых инженеров, техников и хозяйственников, они идут смело вперед, ломая устаревшие технические нормы и создавая новые, более высокие, они вносят поправки в проектные мощности и хозяйственные планы, составленные руководителями нашей промышленности, они то и дело дополняют и поправляют инженеров и техников, они нередко учат и толкают их вперед, ибо это – люди, вполне овладевшие техникой своего дела и умеющие выжимать из техники максимум того, что можно из нее выжать» (11).

⁷⁶ Речь тов. Сталина на I-м Всесоюзном совещании стахановцев, М. 1935, 6. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках.

Перед нами не просто «племя сыновей», но сам дискурс их номинации и в конце концов – конструирования. Стахановский дискурс создает «стахановское движение» как таковое. Это несомненная литература. Может показаться, что Сталин не вполне владел этим письмом.⁷⁷ Рассматриваемый текст дает этому, казалось бы, немало подтверждений. Достаточно обратиться к сравнениям. Стахановское движение, говорит вождь, «разнеслось по всему лицу нашего Союза не постепенно, а с какой-то невиданной быстротой». Как некая... сыпь, оспа? Нет. Как ...«ураган». Через несколько строк: «И вдруг – пламя стахановского движения объяло всю страну». Спустя еще несколько строк: «спички, брошенной Стахановым и Бусьгиным, оказалось достаточно для того, чтобы все это дело развернуть в пламя». Заканчивается цитируемый абзац так: движение распространилось... «как снежный ком» (14-15), а через несколько страниц, сообщается, что стахановское движение «прорвало препоны и залило страну»(19).

Очевидная небрежность сталинских сравнений контрастирует с глубинным дискурсивным напряжением: основной сюжет сталинского текста сводится к презентации некоего абсолютно умозрительного события как «реального». Вот как оно формулируется: «Думали ли об этом великом значении стахановского движения Стаханов и Бусьгин, когда они приступали к ломке старых технических норм? Конечно, нет. У них были свои заботы, – они стремились к тому, чтобы вывести предприятие из прорыва и перевыполнить хозяйственный план. Но, добиваясь этой цели, им пришлось разбить старые технические нормы и развить высокую производительность труда, перекрывшую передовые капиталистические страны. Было бы, однако, смешно думать, что это обстоятельство может хоть сколько-нибудь умалить великое историческое значение движения стахановцев» (12).

Незатейливый прием, к которому прибегает Сталин, в том, что действиям героев приписывается заведомо нереальная цель: их «заботой»-де было «вывести предприятие из прорыва и перевыполнить хозяйственный план», а вовсе не «великое значение стахановского движения» (при этом самая естественная мысль о получении, к примеру, большей зарплаты автору просто не приходит в голову в его мнимых «догадках»). Сталинский дискурс построен на артикуляции позиции некоего «собеседника», который конструируется вождем в качестве Другого. Этот Другой и есть идеальный соцреалистический персонаж. Только он в состоянии задавать повествователю-Сталину все эти нелепые вопросы (почему, например, «забота о плане» должна «умалить великое историческое значение движения», о чем вождю даже «смешно думать?»), только ему не приходят в голову мысли о зарплате, престиже и т.п.

⁷⁷ См.: М. Вайскопф, *Писатель Сталин*, М. 2001.

Сталинская партитура начинает играть всем богатством красок: здесь и традиционная мелодика (знаменитые сталинские логемы: по пять раз «Можно ли сомневаться в том, что...? Нельзя сомневаться в том, что...», «Разве не ясно, что...? Всем ясно, что...» и т.п.), здесь и эпическая тема «великого исторического значения стахановского движения», и жизнерадостная мажорность («Жить стало веселее!»), и иронически-диссонантные ноты (снежный ком превращается в спички, а пламя и ураган «разносятся по лицу» и «заливают страну»), и, наконец, зловещая тема старых и новых людей.

«Новые люди», «новые кадры»... Тема регенерации является ключевой в этой симфонии коммунистического труда. Тема борьбы и взрыва – вообще ключевая в сталинском нарративе. Она немислима без некоей тайны: «Стахановское движение развилось не в порядке постепенности, а в порядке взрыва, прорвавшего *какую-то плотину*. Очевидно, что ему пришлось преодолеть *какие-то препоны*. Кто-то ему мешал, кто-то его зажимал, и вот, накопив силы, стахановское движение прорвало эти препоны и залило страну.

В чем тут дело, кто же, собственно, мешал?

Мешали старые технические нормы и люди, *стоявшие за спиной этих норм*» (19). Выделенные нами фрагменты текста уже определенно вводят в мир сталинских фантазмов образца 1937 года. Однако здесь они в высшей степени органичны: дискурс взвинчен и на высоте начинает звучать главная прометеическая тема – тема «науки», которая «покрывает» всех этих «кто-то», стоящих «за спиной»: «Толкуют о науке. Говорят, что данные науки, данные технических справочников и инструкций противоречат требованиям стахановцев о новых, более высоких, технических нормах. Но о какой науке идет здесь речь? Данные науки всегда проверялись практикой, опытом. Наука, порвавшая связи с практикой, с опытом, – какая же это наука? Если бы наука была такой, какой ее изображают некоторые наши консервативные товарищи, то она давно погибла бы для человечества. Наука потому и называется наукой, что она не признает фетишей, не боится поднять руку на отживающее, старое и чутко прислушивается к голосу опыта, практики» (20-21).

Этот гимн практике вводит диалектику: от науки идут пресловутые «нормы», от практики – их «преодоление». Дальше начинается любимое сталинское «усреднение»: «Одни говорят, что нам не нужно больше никаких технических норм. Это неверно, товарищи. Более того, это глупо. Без технических норм невозможно плановое хозяйство. Технические нормы нужны, кроме того, для того, чтобы отстающие массы подтягивать к передовым. Технические нормы – это большая регулирующая сила, организующая на производстве широкие массы рабочих вокруг передовых элементов

рабочего класса. Следовательно, нам нужны технические нормы, но не те, какие существуют теперь, а более высокие.

Другие говорят, что технические нормы нужны, но их надо довести теперь же до тех достижений, которых добились Стахановы, Бусьгины, Виноградовы и другие. Это тоже неверно. Такие нормы были бы нереальны для настоящего времени, ибо рабочие и работницы, менее подкованные технически, чем Стахановы и Бусьгины, не смогли бы выполнять таких норм. Нам нужны такие технические нормы, которые проходили бы где-нибудь посередине между нынешними техническими нормами и теми нормами, которых добились Стахановы и Бусьгины [...] Одно, во всяком случае, ясно: нынешние технические нормы уже не соответствуют действительности, они отстали и превратились в тормоз для нашей промышленности, а для того, чтобы не тормозить нашу промышленность, необходимо их заменить новыми, более высокими техническими нормами. Новые люди, новые времена, новые технические нормы» (21-22).

Отсюда обычно делался вывод о том, что вся стахановская кампания была простым идеологическим обоснованием для усиления потогонной системы. Это объяснение верно с точностью до наоборот: Сталин был (даже когда писал свои «Экономические проблемы социализма в СССР») прежде всего политиком, а не экономистом. Как политик, Сталин понимал, что *эта* экономика движется не лозунгами, а драконовским трудовым законодательством, которое постепенно вводится как раз с середины 30-х годов. Оно направлено на «некоторых». На самом деле (что находится за пределами мира сталинского Другого), эти «некоторые» были *все*. Процесс номинации «класса», маркируя объекты террора, достигает своего функционального предела, что подтверждает финальная часть речи вождя – «Ближайшие задачи». Первая из них – «обуздание упорствующих консерваторов из среды хозяйственных и инженерно-технических работников [...] Придется в первую очередь убеждать, терпеливо и по-товарищески убеждать эти консервативные элементы промышленности в прогрессивности стахановского движения и в необходимости перестроиться на стахановский лад. А если убеждения не помогут, придется принять более решительные меры» (23).

Образцом решительных мер и является, по Сталину, ситуация в ведомстве Кагановича – Комиссариате путей сообщения, где уже знакомая нам «группа профессоров, инженеров и других знатоков дела, – среди них были и коммунисты, – которая уверяла всех в том, что 13-14 километров коммерческой скорости в час является пределом, дальше которого нельзя, невозможно двигаться, если не хотят вступить в противоречие с «наукой об эксплуатации». Это была довольно авторитетная группа, которая проповедовала свои взгляды устно и печатно, давала инструкции соответствующим органам НКПС и вообще являлась «властителем дум» среди эксплуата-

ционников. Мы, не знатоки дела, на основании предложений целого ряда практиков железнодорожного дела в свою очередь уверяли этих авторитетных профессоров, что 13-14 километров не могут быть пределом, что при известной организации дела можно расширить этот предел. В ответ на это эта группа вместо того, чтобы прислушаться к голосу опыта и практики и пересмотреть свое отношение к делу, бросилась в борьбу с прогрессивными элементами железнодорожного дела и еще больше усилила пропаганду своих консервативных взглядов. Понятно, что нам пришлось дать этим уважаемым людям слегка в зубы и вежливенько выпроводить их из центрального аппарата НКПС. И что же? Мы имеем теперь коммерческую скорость в 18-19 километров в час. Мне думается, товарищи, что в крайнем случае придется прибегнуть к этому методу и в других областях нашего народного хозяйства, если, конечно, упорствующие консерваторы не перестанут мешать и бросать палки в колеса стахановскому движению» (25).

В этой комичной зарисовке «профессора», которым «не знатоки дела», говорящие «голосом опыта», «слегка» и «вежливенько» «дали в зубы» (здесь, конечно, «Дружный смех зала») и те перестали «бросать палки», выглядят еще вполне безобидно. Сухой осадок кампании 1935 года – сугубо политический: всякая наука хороша постольку, поскольку она есть «наука побеждать». Выступая 17 мая 1938 года на приеме работников высшей школы, Сталин произнесет тост, в котором сформулирует свое понимание науки: «За процветание науки – той науки, люди которой, понимая силу и значение установившихся в науке традиций и умело используя их в интересах науки, все же не хотят быть рабами этих традиций, которая имеет смелость, решимость ломать старые традиции, нормы, установки, когда они становятся устаревшими, когда они превращаются в тормоз для движения вперед, и которая умеет создавать новые традиции, новые нормы, новые установки».⁷⁸

Тот волонтаристский пафос, который Сталин вводит в дискурс о науке, та патетика, которая создает острый стилиевой контраст с его знаменитой «логикой», подтверждают: перед нами дискурс, который, подобно описанному Рыклиным метродискурсу, противостоит «всем, кто продолжает верить в силу опыта, расчета, калькуляции, кто забывает прибавить к схеме и чертежу мощный массовый энтузиазм, опрокидывающий любые расчеты и чертежи, реализующий якобы значительно большее, чем может постичь разум. Борьба с агентурой разума в рядах новых людей является одной из ключевых тем метродискурса».⁷⁹ Интересно поэтому сравнить эту речь Сталина с работой А. Гастева «Организация труда в стахановском движе-

⁷⁸ И.В. Сталин, «Речь на приеме работников высшей школы», *Правда*, 17 мая 1938 года.

⁷⁹ М. Рыклин, *Пространства ликования*, 85.

нии» (1936).⁸⁰ Сталинскому прометеизму Гастев противопоставляет «НОТ». Для него стахановы решали «организационно-техническую задачу», он рассуждал о «производственных законах», о «нормах» и «науке». ⁸¹ Сталин же, напротив, — об отказе от норм и всякой «науки». Может показаться, что прагматик Сталин поменялся местами с романтиком Гастевым. На самом деле, сталинский романтизм был в 30-е годы — высшей прагматикой, тогда как гастевский «практицизм» — чистой романтикой.⁸²

Становясь бесплатным, «коммунистический труд» сталкивался с серьезной репрезентационной проблемой: он нуждался в постоянном оправдании, в перманентном выдумывании мотивов. Производя тотальную дереализацию экономики, он не только основывался на последовательной морализации экономической жизни (будучи предметом не столько политэкономии, сколько этики и литературы), но и в идеале (в условиях «победы коммунистического труда») создавал ситуацию, при которой этика рассматривается уже не только как источник, но и как результат определенного отношения к труду. Она сама становится дискурсивным оформлением экономики; экономика начинает описываться в категориях этики. Скажем, «товарищество» определяется как «взаимопомощь и взаимная поддержка в работе, достигаемые участием в социалистическом соревновании, честным выполнением своей доли труда, принятых на себя социалистических обязательств, а также готовностью поделиться своим опытом, дать совет и т.п.».⁸³ То же можно узнать о «принципиальности», «требовательности», «дисциплине» и т.д.

Чем большую роль в определении труда играли факторы морали и этики, тем шире становилось собственно эстетическое измерение труда, на что прямо указывала советская эстетика: «Моральные стимулы труда в любой общественно необходимой сфере — это всегда в определенной степени и эстетические стимулы. Одним из конкретных выражений такой эстетизации в современных условиях является качество продукции, материализующее качество самого труда [...] борьба за качество в любой сфере общест-

⁸⁰ А. Гастев, *Организация труда в стахановском движении*, М. 1936.

⁸¹ См.: А. Гастев, *Как надо работать: Практическое введение в науку организации труда*, М. 1966, 316-347.

⁸² Как показал Льюис Сигельбаум, стахановское движение было не только важным компонентом культурной мифологии 1930-х годов, но «мифологическое» измерение ударничества играло также стабилизирующую роль: «The idealized Stakhanovite, the purposeful, well-rounded individual, was particularly well articulated example of the New Soviet Man. This ideological construct, which fundamentally recast the role of the worker in Soviet society, was an important stabilizing factor in a period of great political and social instability. It was also one of the most enduring features of Stakhanovism» (Lewis H. Siegelbaum, *Stakhanovism and Politics of Productivity in the USSR, 1935-1941*, Cambridge UP, 1988, 213-214).

⁸³ Г. Гак, «Вопросы этики в марксистско-ленинском мировоззрении», *О коммунистической морали*, М. 1951, 82.

венного труда – это и борьба за эстетическую культуру, отражающуюся и в эстетическом сознании советских людей».⁸⁴

Другой важный аспект проблемы – генетическая связь морали и нравственности, утверждавшихся в соцреалистическом «труде», с историей становления дисциплинарного общества. Как показал Фуко, при переходе к дисциплинарному обществу зародилась не только сама буржуазная идея государства, которое силой насаждает мораль и нравственность, но и идея морали, которая «поддается управлению – подобно торговле или хозяйственной деятельности».⁸⁵ В соответствии с этим переосмысливался и труд: обязанность трудиться в принудительном порядке в пенитенциарной системе осмысливается по-новому: труд носит «чисто репрессивный характер» и в системе «не обнаруживается ни малейшей заботы о его производительности» (89), хотя только эта забота и прокламируется (от «Истории фабрик и заводов» до производственных романов). Как показал Фуко, именно рационализм (чуждый русской традиции) свел вместе «жест карающий и жест врачующий», научив «делать человеку больно ради его же блага» (102). Через труд «человек возвращается в упорядоченный мир божественных предписаний; он подчиняет свою свободу законам реальности, которые одновременно являются и законами морали» (479).

В этом смысле Фуко говорил о ГУЛАГе как о «политико-экономическом операторе в социалистическом государстве».⁸⁶ Он полагал, что в труде всегда есть тройная функция: производственная, символическая и функция дрессуры или дисциплинарная (161). Причем последние две он считал особенно важными с точки зрения отправления власти. Пенитенциарный труд – эта «бессмысленная работа, работа ради работы была направлена на то, чтобы сформировать индивида в образе идеального работника». Таков был изначальный «дидактический план», но «проблема была не в том, чтобы научить заключенных чему-то, но в том, чтобы не научить их ничему, так чтобы когда они выйдут из тюрьмы, они ничего не могли делать» (42). В результате они становятся не только зависимы от тюрьмы, но вынуждены вернуться в нее. Таким образом, они спасают общество от своего присутствия. Но что если втянутым в подобный проект окажется все общество? Не в том, разумеется, смысле, что все окажутся в ГУЛАГе, но в том, что в условиях массового террора опыт ГУЛАГа обретает массовую же заразительность. От этой социальной эпидемии пострадает только производительная функция труда за счет колоссального усиления символической и дисциплинарной функций.

⁸⁴ Г.З. Апресян, *Эстетика и художественная культура социализма*, М. 1984, 130.

⁸⁵ Машель Фуко, *История безумия в классическую эпоху*, СПб. 1997, 90. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках.

⁸⁶ Michel Foucault, *Power/Knowledge*, New York 1980, 136.

Вот почему столь важной представляется мысль Фуко, высказанная им в «Надзирать и наказывать», когда, комментируя афоризм Л. Фоме о том, что «Труд должен стать религией тюрьмы», Фуко замечает, что дело тюрьмы – формировать пролетариев: «полезность исправительного труда» не в прибыли и даже не в формировании полезных навыков, но «в формировании отношений власти, пустой экономической формы, схемы индивидуального подчинения и приспособления к процессу производства».⁸⁷ По существу, советский труд был именно таким феноменом. Что же касается соцреалистического дискурса «красоты труда», то его делом было все то же «номинарование класса» – создание некоего, описанного в марксистских терминах симулякра, который якобы формируется в творческом труде. В этом смысле роман Василия Ажаева «Далеко от Москвы» является чистым продуктом соцреалистического производства: выдавая лагерный труд за «свободный» и «творческий», Ажаев старательно стирал самую мысль о лагере.⁸⁸ Это была послевоенная эпоха, эпоха стирания опыта 30-х и постоянного напоминания о нем.

Что же мы получим «на выходе» спустя два десятка лет после периода интенсивного внедрения советского дискурса эпохи первой пятилетки? Пример из очерковой книги ростовского писателя Владимира Фоменко «Обыкновенные люди». Здесь выведена «знаменитая на весь район» телятница тетка Федосья (такими Федосьями до отказа наполнена вся советская литература). Она выращивает высокоплеменный скот. Она – «виртуоз научного кормления скота»: у входа в телятник – специально пропитанная хлором солома, о которую каждый входящий обязан вытереть ноги, чтобы не внести никакой инфекции; окна в телятнике зашторены, кормится скот с салфетками. Но за этими ненавязчивыми «приметами высокой культуры советского животноводства» главное – сама героиня. В очерке описывается «острый момент» – ее конфликт с председателем месткома, который обещал построить заменитой телятнице дом, но не выполнил этого обещания (ее хату спалили немцы за то, что ее муж был партизаном). Федосья требует расчета и собирается уходить с работы.

И вот, когда уже пришел грузовик, на который Федосья уже погрузила свои пожитки, начинает телиться ее любимица рекордсменка-корова Ягодка. Отел идет тяжело, плод лежит неверно. Федосья нервничает и вместо того, чтобы уезжать, остается «на хозяйстве», которое оказывается ей дороже всего. Она отталкивает хирурга со щипцами и сама принимается за дело. «Вы ж поймите, – путая русскую и украинскую речь, гневно восклицает она, – що це за телок! Може, телочка, – буде с таким молоком, як у

⁸⁷ Мишель Фуко, *Надзирать и наказывать*, М. 1997, 246-247.

⁸⁸ См.: Thomas Lahusen, *How Life Writes the Book: Real Socialism and Socialist Realism in Stalin's Russia*, Ithaca, Cornell UP, 1997.

матери. Такого ж молока нигде нема... А може, и бычок – с его цила линья скота начнется!» Она помогает врачу и – остается на любимой работе. Обида, нанесенная ей, уходит. Когда шофер, уставший ждать, скидывает ее вещи с грузовика, она кричит: «Хай скидае!» – и бежит переодеваться: «Ей нужно продолжать работу, в которую она вложила буквально творческое вдохновение».

Критика привычно писала: «Писатель сумел самое прозаическое дело (казалось бы что поэтичного в профессии скотницы!) сделать предметом подлинно любовного, подлинно художественного изображения [...] он зорко и талантливо подметил рождение новых качеств советских людей, воодушевленных поэзией коммунистического труда».⁸⁹

Опьяненная этой поэзией, соцреалистическая Федосья прошла полный цикл преобразений, превратившись, наконец, в персонажа Андрея Платонова, который должен был жить «для энтузиазма труда». Товарищ Воцев, впрочем, этого не понимал – он не «получил эту тенденцию». Наверное, его тело «горело» от труда, а не от «лозунга».

«Лозунг» был «у нас в крови». Он действовал прямо на «душу». Судя по Федосье, он просто не предусматривал наличия тела.

⁸⁹ Ан. Тарасенков, *О советской литературе*, Сб. ст., М. 1952, 36.