

Н.В. БАРКОВСКАЯ

УДК 821.161.1-31  
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-444

**ПРОИЗВОДСТВЕННЫЙ РОМАН 2010-Х:  
ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА  
(К. Букша «Завод “Свобода”», И. Глебова «Чертежи Жерве»)**

**Аннотация.** Предпринят анализ произведений молодых авторов Ксении Букши («Завод “Свобода”») и Ирины Глебовой («Чертежи Жерве»). Обращение к теме завода, его истории в советское и постсоветское время, актуализировало память жанра производственного романа, распространенного в литературе социалистического реализма. Исторические факты, обстановка завода, система персонажей, характерные события заводской жизни воспроизводятся, однако, не в прямом авторском повествовании, а через монтаж «чужих» голосов очевидцев (у Букши) или через гротескный сказ (у Глебовой). Характерная для соцреалистического дискурса книжная, письменная (нормативная) речь повествователя заменяется устным, характерным, индивидуальным высказыванием. Внешний (социальный) конфликт смещается в сторону конфликта внутреннего. Авторы исследуют проблему свободы человека, ее (не)возможности в условиях «ролевого» или «сломанного» сознания. Завод представлен по аналогии с Зоной, аномальной территорией из романа Стругацких «Пикник на обочине» и фильма А. Тарковского «Сталкер». Жанр производственного романа приобретает черты, характерные для романа катастрофы, постапокалиптической литературы, отчасти – хоррора. Позицию молодых авторов можно уподобить хождению сталкера-проводника в Зону: гиганты российской индустриализации, потерпевшие крах во времена конверсии и приватизации и все же привлекающие своим былым размахом, рассматриваются ими сквозь призму совершенно другого, не-советского жизненного и культурного опыта.

**Ключевые слова:** производственный роман, трансформация соцреалистического канона, монтаж, гротеск

*«...от нас даже филологи не уходят. <...>  
Да и куда можно уйти со “Свободы”?  
В несвободу? Глупо же, согласитесь»  
(К. Букша. «Завод “Свобода”»)*

Произведения Ксении Букши и Ирины Глебовой писались практически одновременно. Обе писательницы родились в Ленинграде, поведенные ими истории опираются на реалии питерских заводов: инженер К.П. Жерве (1803-1877) причастен к проектированию Сестрорецкого инструментального завода, отметившего в 2014 г. свой 300-летний юбилей; завод «Свобода» начал работать в 1928 г. В 2010-е гг. существенно возрос интерес к советскому прошлому, в частности, к периоду интенсивного восстановления народного хозяйства после победы в Великой Отечественной войне, ускоренного развития промышленности и науки, ознаменованного полетом в космос Юрия Гагарина. Помимо официальной установки на актуализацию великого прошлого как средства воспитания патриотизма и единства россиян, важным фактором «реабилитации» советского строя явились кризисные явления последнего времени, побуждающие сравнивать славное «тогда» и тревожное «теперь». Девальвация «больших историй» пробудила интерес к историям частным, к мемуаристике, к литературе нон-фикшн и «эго-документам» разного рода. Роман «Завод “Свобода”», состоящий из записанных интервью с инженерами, служащими, рабочими завода, удостоился в 2014 г. премии «Национальный бестселлер», тем более, что К. Букша по образованию экономист и ей можно доверять гораздо больше, чем, допустим, авторам «славянских фэнтези».

Далее мы покажем те общие черты жанра производственного романа, которые присутствуют в рассматриваемых произведениях, затем отметим принципиальную трансформацию, которую претерпевает «соцреалистический канон» в постсоветскую/постиндустриальную эпоху, наконец, попытаемся разобраться в сути авторской позиции, ведь тридцатилетние девушки (обе – 1983 г. р. ) воспитывались не на романах соцреализма, их жизненный и душевный опыт совсем другой, поскольку в России начала XXI в. радикально изменился весь социальный уклад.

Н.Л. Лейдерман, подытоживая исследования К. Кларк [Кларк 1981], В. Паперного [Паперный 1996], Л. Геллера [Геллер 1994], Б. Гройса [Гройс 1992] и др., указывает на причины популярности в свое время метода социалистического реализма: «...власти великолепно использовали жажду общества, задерганного катастрофами, неопределенностью и непредсказуемостью, в порядке, в некой удобопонятной,

объясняющей мир и вдохновляющей мифологии» [Лейдерман 2010: 683]. По мысли ученого, метод соцреализма вновь моделирует Космос – правда, это Космос порядка, а не гармонии; поскольку «онтологические координаты Вселенной и Вечности подменены социально-классовыми хронотопами Государства, Завода, Колхоза, а Семья и Род превращены в “трудовую ячейку” и “рабочую династию”» [Там же]. От произведений требовали *простоты* (по контрасту с изощренностью модернизма начала XX в.), что позволяло актуализировать в романном жанре память фольклорных традиций сказки и легенды, дидактических жанров, религиозных ритуалов [Лейдерман 2010: 687]. Катарина Кларк выявила в соцреалистических романах схему, некогда описанную В.Я. Проппом на материале волшебной сказки [Кларк 1981]. В самом общем виде, сюжет развивается в замкнутом мире завода по логике хронотопа испытания: относительное благополучие сменяется бедой (нехваткой, нарушением запрета, происками вредителей), спасает ситуацию идеальный герой (в роли чудесных помощников выступают райком, обком), обязательный благополучный финал проникнут историческим оптимизмом [Лейдерман 2010: 691]. Для соцреалистического романа характерна «авторитарная форма повествования, сведение до минимума роли субъективирующих форм дискурса» [Лейдерман 2010: 689]. По наблюдениям Г.А. Жиличевой, нарратив в соцреализме реализует стратегию *агитации*, нивелирует самовыражение автора, обязанного транслировать идеологическую норму, используя «дисциплинарный дискурс» (М. Фуко) [Жиличева 2015: 24, 23]. Опираясь на типологию дискурсных формаций В. И. Тюпы, можно сказать, что соцреалистический роман с его «дискурсом власти», авторитетным, непререкаемым словом, серьезностью стиля, обеспечивал читателям «дискурс покоя», формируя при-общение к коллективу, *роевое* мы-сознание [Тюпа 2010: 107, 101, 104]; или же индивидуальное редуцировалось до социального *ролевого* «он-сознания» [Тюпа 2010: 113]. Так естественны поэтому в производственном романе темы ученичества и наставничества, агитации, собраний, призывов и лозунгов.

В произведениях К. Букши и И. Глебовой, как уже говорилось, место действия – большой завод, неразрывно связанный с историей страны. Наиболее отчетливо хроникальное начало проявлено в структуре «Завода “Свобода”» Букши. Почти в самом начале повествования один из персонажей шутливо напевает слова из песенки «Пять минут» – фильм «Карнавальная ночь», где эту песню исполняла Л. Гурченко, вышел на экраны в 1956 г. И так, канун Нового года (1957?), с присущим этому празднику предвкушением будущего, тем более, что страшная война осталась в прошлом. Рабочие 15-го цеха перед уходом загляды-

вают в 4-й цех и там слушают рассказ старика-рабочего про пожар 1942 г., который приходилось тушить прямо во время артобстрела [Букша 2014: 11-12]. Война и годы репрессий постоянно присутствуют в качестве фона для событий, о которых идет речь. Тася, 1942 года рождения, детдомовка, пришла на завод после ФЗУ; Таня, филолог, идет на завод, потому что она из семьи репрессированного; директор Н, «настоящий коммунист», светлый человек, в войну был директором другого завода, потом отсидел в лагерях, затем был реабилитирован. Завод военный, получает заказы на бомбовый прицел для самолетов во время холодной войны, чреватой третьей мировой, затем во время Карибского кризиса изготавливают радиолокационную станцию «Астра» для Кубы, к очередному 7 Ноября в рекордные сроки собирают четыре ракетные установки «Мимоза». В 1980-е гг. разработан и внедрен аппарат «Золотой шар» для радиологического лечения онкологических больных, а после аварии в Чернобыле – портативные дозиметры. Далее начинается конверсия, трудные для завода времена. Завод, на котором разворачивается действие в повести И. Глебовой, выпускает стержни для турбогенераторов (обеспечивая выполнение плана электрификации всей страны), оборудование для других электроприборов. В обоих произведениях есть описания цехов, включая свой «Ад» (цех с особо вредным производством), персонажи показаны как члены бригады, через взаимоотношения в трудовом коллективе. Одна из рассказчиц в произведении Букши вспоминает: «И потом, нам было интересно, мы весело работали. Придешь домой, суп варишь, а в голове мысль: как лучше сделать. Ложишься спать, а под подушку кладешь блокнот с ручкой. Засыпаешь, а тут приходит идея. Выхватываешь блокнот, записываешь – и спокойно спишь. Утром приходишь, рассказываешь ребятам, и точно в этом что-то есть. Обсуждаем и начинаем работать. Вообще очень трудно оценить, какой вклад человека в работу, когда работаешь в коллективе. Иной раз, действительно, вроде и идея тебе пришла. А пришла бы она тебе, если бы тебя не окружали такие-то и такие-то люди? Кто-то бросил словечко. Кто-то его развил, раскрыл. Кто-то не поленился и расписал все по порядку. Еще кто-то – до ума довел окончательно. Кто из них, спрашивается? Ну вот кто? Я – коллективист поэтому» [Букша 2014: 90-91]. Эта же работница конструкторского бюро объясняет причины трудового подъема: «... был очень большой потенциал после войны. Страна выиграла войну, и это было такое счастье, такая правда, что ее хватило на пару десятков лет. И это было действительно по-настоящему счастливое время. Когда все искренне работали, искренне учились и учили, верили в какое-то счастье, да это не было связано с коммунизмом ни с каким, это было какое-то... Простор, пространство... И вот еще, когда в космос

полетели. Мы же все жили в космосе! Даже если вшестером в общежитии, в одной комнате, но мы все жили в космосе! Во Вселенной! Какой там железный занавес?! Космос – это отсутствие хаоса, это ясность и порядок, и одновременно – это бесконечность, и вот мы в этой бесконечности жили. Ну, в семидесятых, конечно, уже началась ложь, и это было четко видно и заметно. Но не у нас на заводе!» [Букша 2014: 90-91]. Высоко ценятся трудовой героизм, мастерство, профессионализм. Упомянуты схожие «маленькие радости» заводчан: рюмочная «Радионяня» и пивная «Три ручья» у Букши, «уголок сомелье», где рабочие могут приложиться к записочке спиртного, у Глебовой. Значительное место занимают рассказы о трудовых династиях: Букша не только прослеживает профессиональный рост отдельных героев своего произведения, например, диспетчера Татьяны, возглавившей позднее профсоюз, или молодого, горячего Е, собиравшегося когда-то в Антарктиду, ставшего со временем начальником производства, но и о детях, пришедших на смену отцам. У Глебовой читаем: «В прошлом Завода всегда была традиция преемственности поколений и передачи опыта. Династии, ученики и учителя, наследие, все это всегда имело огромное значение» [Глебова 2014: 91-92]. И далее рассказывается трогательная история о том, как во время демонтажа древнего статора обнаружили аббревиатуру «УГ» – знак ученика Горевого, того самого дяди Васи Горевого, который за пятьдесят лет выучил уже полсотни предыдущих поколений. Наконец, отметим, что и в произведении К. Букши, и в повести И. Глебовой в финале упоминается световой луч, пронзающий тьму, как бы соответствующий идее исторического оптимизма.

Отмеченные выше черты Завода вписываются в традиции производственного романа соцреализма. Но есть и принципиальные различия. Во-первых, славное прошлое заводов кончилось вместе с Советским Союзом, по логике сюжета, данные произведения, скорее, напоминают роман-катастрофу. Во-вторых, главная особенность выбранных произведений – их субъектная организация, отнюдь не соответствующая «авторитарному» и безличному слову соцреализма. Повествование подчеркнуто субъективизировано, приковывает внимание не к событийному сюжету, а к сюжету рассказывания. Принципы организации нарратива в избранных произведениях разные, поэтому далее кратко охарактеризуем произведения К. Букши и И. Глебовой по отдельности, попытавшись в заключение выявить нечто общее в авторских установках, побудивших тридцатилетних обратиться к жанру производственного романа в постиндустриальную и постмодернистскую эпоху.

«Завод...» К. Букши в большей степени, чем текст И. Глебовой, ориентирован на соцреалистический канон. Летопись завода фиксирует, прежде всего, смену директоров, главных инженеров, юристов. В начале и в конце повествования читатель оказывается на Центральной Башне, венчающей завод и посылающей в окружающую тьму луч прожектора. Отмечено недоверие рабочих к интеллигенции, так, в главке 10 сравниваются мнения рабочих о двух начальниках: начальник регулировочного цеха, толстый, пьющий, вечно орущий В. был для них своим, а главный инженер Н., сочетавший аристократизм с демократизмом, оставался чужим. Оппозиция «свой/чужой» сохранится до конца повествования. Директор N знал каждого рабочего, каждое утро проходил по цехам. С прекращением гонки вооружения произошла и смена директоров: новый директор V, «живая живулечка», открытый, гибкий, с долей авантюризма, больше подходил для новых времен, когда нужно было бороться за получение гражданских заказов, открывать в универмаге отдел по продаже радиоприемников, заниматься рекламой. Завод превращается в территорию для арендаторов, среди которых, как с ужасом обнаруживает юрист Инга-2, и производители паленой водки, и обучающие курсы для киллеров, и изготовление пирожков с крысятиной, и штампование поддельных документов, и многое другое, столь же непотребное [Букша 2014: 176-177]. И главный инженер (сам директор болен) вынужден с этим мириться. Завод задолжал Водоканалу, но как раз Инга сумела, с помощью старых чертежей, обнаружить заброшенный колодец, и завод был спасен, хотя бы на какое-то время.

Больной директор NN в кошмарном сне видит тушку-чучело страны: «...нет, не землю, а кожу, всю в шрамах, полуразложившуюся, или это труп страны, или его собственная ладонь, а только на ней тут и там сквозят дырочки, и в этих дырочках стоит зловонная горючая жижа. Подпиши, NN, подпиши, а то подавим» [Букша 2014: 184]. Как видим, автор понимает, что завод не нужен стране, ориентированной на сырьевую экономику. Председатель профкома Танечка констатирует: «Каждые пять минут с завода «Свобода» увольняется один человек. В месяц уходит две тысячи. Две тысячи человек в месяц увольняются с завода “Свобода”. И этот месяц не первый. Завод тает. Скоро от него ничего не останется. <...> Иссякая, течет по утрам ручеек по улице Волынкиной. Следы остывают. Пустынно в парке у пруда. Пустынно на заводском дворе. <...> Вот и нет больше никакого ОКБ. Ушли все инженеры. Осталось десять человек и один кульман» [Букша 2014: 171-172].

Больной директор NN отказывается подписывать бумагу на акционирование завода: «Государство врет и предает. Но сделки не будет.

И это не государство не отдает “Свободу”. Это “Свобода” выдает государству кредит. Не берет, кореш, а выдает. Длительный. Беспроцентный. Мы готовы ждать и работать столько, сколько понадобится. Если надо будет, мы прождем еще полвека. Полтысячелетия прождем. У нас есть механик D. Есть регулировщица Тася. Есть одессит D. И есть директор NN, бывший блестящий ученый, который не по своей воле залез в эту мясорубку; вечно ошибающийся, слабый, слишком мягкий, не дотягивающий, сваливающий ответственные решения на подчиненных. Но разбазарить “Свободу” я не дам» [Букша 2014: 186]. С середины 2000-х гг. отмечается некоторый подъем производства, приходят новые рабочие (гл. 33), возвращается на завод «свой», ушедший на какое-то время в бизнес (гл. 35). В главке 37 бывший директор V, уже восьмидесятипятилетний, беседует с молодыми, рассказывает им о значении завода для истории страны. Появляется в конструкторском бюро инженер АШ, которому предстоит создавать радиолокационную установку с весьма говорящим названием «Курс» – первый большой заказ заводу за многие годы. Финал, в соответствии с канонами соцреализма, проникнут историческим оптимизмом: «Башня, на которой установили первый экземпляр «Курса», была старинной башней. Она уцелела еще с тех времен, когда на «Свободе» располагалась ткацкая фабрика. Артобстрел, уничтоживший в 1942 году половину цехов «Свободы», пощадил ее: по ней пристреливались. АШ вылез на крышу и увидел станцию во всей красе. Он посмотрел немножко, а потом повернулся и стал глядеть на город. Ему было хорошо» [Букша 2014: 237]. Казалось бы, цикл катастроф пройдет, начинается новая созидательная работа.

Однако не все так однозначно. Повествование представляет собой записи интервью разных людей, свидетелей заводской жизни, своеобразный «вербатим». Это не история завода, а множественные истории, сохраненные и неизбежно искаженные в памяти конкретных людей, не истина, а мнения, которые, безусловно, относительны, так что представленное коллективное сознание людей, сопричастных заводу, вовсе не выглядит монолитным «классовым сознанием пролетариата». Мысль о неполноте памяти и невозможности *документального* повествования звучит уже в гл. 6, первой «интермедии» в романе. Здесь приводятся прямо противоположные характеристики полумифического первого директора завода: «Никто не знает о нем ничего. И в интернете ничего нет? Ну вот. Я вообще не знаю о нем ничего, кроме того, что его звали G. <...> Вот был такой директор G. По бумагам. А может быть, на самом деле его и не было. Кто лично знал его, все давно уже умерли или с завода ушли. Скорее, умерли. А может быть, его никто

лично и не знал. Как он умер? Об этом ходит легенда» [Букша 2014: 40-41]. И далее приводятся версии: а) первый директор был хороший производственник, хотя и пил; б) он вообще не руководил, был лишь партийный комформист и пьяница страшный; в) эрудированный инженер, утонченные манеры, милейший человек; г) абсолютный трезвенник, много раз ранен на войне, безукоризненно честный. О директоре V сначала говорится как о руководителе новой формации, гибком и даже авантюристичном, позднее (гл. 28) он же назван «консерватором», «тираном, авантюристом и барином», на смену ему пришел начальник ОКБ. О регулировщице Тасе, лениградской сироте 1942 года рождения, в гл. 31 вспоминает уважительно директор NN, а в главке 36 «чужой» наблюдает такую картину: «Вдруг на периферии взгляда возникает странная сцена. Молодцеватый страшнозубый юноша катит тележку, на которой качается огромный штабель коробок, утыканных фиолетовыми печатями. Вокруг тележки вьется старушка Тася-регулировщица в драных уггах своей правнучки. Ее лицо покрашено в могильно-арлекиновые цвета. Брови зачернены» [Букша 2014: 209].

Манера говорить «рассказчиков» в «Заводе...» заметно деградирует по мере приближения к современности. Короткие примитивные реплики «гоблина» (гл. 33) перемежают просторечия, грубоватость (*чо, Натаха, зафигачил*) с пафосом рабочего парня: «У нас теперь на заводе молодежь! И все стабильно ходят! Глаза горят, мы это дело продолжим!». Грустный юмор, с которым говорит команда КВН о конверсии, дополняет грубоватую шутку-ошибку инженера С. (гл. 22), четыре раза подряд произносящего текст, рекламирующий программу «Диспетчер СЦУК» – систему централизованного управления и контроля для работников ЖКХ. Текст становится все короче, редуцированнее, все менее торжественно-хвалебным, в конце концов, С. совершает оговорку: «Сука диспетчер». Гротеск в главке «Турба-урба» сменяется в следующей 27-й главке асемантическим текстом про «фитенсификацию», где среди полной абракадабры проскальзывают жаргонизмы «пипл», «улёт», «все в кайф», «зафакала уже эта безмозглая тусовка». Речевой варваризм отражает варварское отношение и к людям, и к экономике страны.

Несколько раз повторяется в произведении К. Букши тема документальной кинохроники. В главке 17 казенные первомайские призывы и лозунги соседствуют со случайно попавшими в кадр людьми, Говорящий комментирует съемку: «То, что фильм может передать: солнце, ветер, шары, высокое небо, флажки и флаги, транспарант на грузовике («Слава КПСС»), по бокам грузовика ряды серпо-молотов, на



борту – рельефные светлые буквы: “Свобода” (название завода выглядит лозунгом). То, чего фильм передать не может: запахи ленинградского завода в холодный солнечный день, запахи свежего морского ветра, асфальта и железной крошки, запахи кирпича, битума, бетона, креозота, свежей травы, земли, машинного масла, дыма» [Букша 2014: 106]. А потом рассказчик признается: «Унылое впечатление навеивает все-таки эта сцена, не знаю, почему. Вот я иду в толпе, весело помахивая портретом Суслова. Я сам набивался нести какой-нибудь портрет, за это нам давали десять рублей» [Букша 2014: 112-113]. Олег Аронсон утверждает, что фотография указывает на неполноту памяти, она служит не утверждением истинности события, а демонстрацией того, как событие было превращено в повествование, из которого исключены вещи незначимые [Аронсон 2013: 219]. То же можно сказать и о кинохронике. Демонстрация фильма еще раз будет фигурировать в повествовании, в гл. 29-й, когда, казалось бы, нельзя остановить массовый уход рабочих с завода. Теперь реакция другая: «Официоз. Партийные фразы. Пыльные знамена. В те годы плевать все хотели на эти фильмы. Теперь смотрят, и уйти хочется, и невозможно оторваться» [Букша 2014: 174]. Ирина Каспэ полагает, что документ может служить посредником, смягчающим наше прикосновение к самым проблематичным и/или травматичным зонам: «Когда возникают сомнения в том, что литература может напрямую говорить «о жизни и человеке», и когда вместе с тем именно такой тип говорения признается наиболее необходимым и ценным, – на помощь приходит «говорящая вещь», документ» [Каспэ 2013: 296-297]. О. Аронсон, обращаясь к монтажу документальных кадров в фильмах Пелешяна, говорит о воплощенном в них «аффективном мгновении общности людей», этическом жесте [Аронсон 2013: 243, 244]. Нечто подобное передает и К. Букша. Кинохроника монтирует кадры, роман «Завод “Свобода”» состоит из монтажа отдельных фрагментов-высказываний. В целом, создается ощущение монументального повествования об ушедшей эпохе, о чувстве общности и нужности каждого, отдавшего свою жизнь заводу – и горечи от сознания предательства со стороны тех, кто решает судьбы страны. В самом начале романа читаем: «Учила ведь одна умная мама сына-первоклашку: увидишь буквы белым по красному, не читай, глупость одна, но то, что я тебе сказала сейчас, никому не говори. Белым по красному над заводом “Свобода”: глупость одна» [Букша 2014: 9]. Почти в конце романа мальчик, сын уборщицы, находит в углу заброшенные транспаранты: «Они очень пыльные, но если постараться, можно прочитать, что на них написано белыми буквами. Вот что на них написано: «Не допускай увеличения времени пролеживания!»;

«Крепкие тылы – изделие без брака!»; «Соблюдай режим! Враг не». И еще там лежит дощечка поменьше, на которой написано «заводчан!» [Букша 2014: 222]. Вот из этих обломков советского дискурса и строятся завершающие главки романа. Позиция автора, монтирующего «эго-документы», оказывается амбивалентной, в отличие от четкой моральной «сетки» в литературе соцреализма.

Наличие среди монологов-воспоминаний неких авторских текстов – «интермедий» напоминает не столько о соцреализме 1930-1950-х, сколько о романах 1920-х гг., с их причудливой стилистикой, как, например, у Ю. Олеши; «интермедии» присутствуют в другом известном романе о Петербурге – «Козлиной песне» К. Вагинова, с его «ненадежным нарратором», по определению Г. А. Жиличевой [Жиличева 2013: 91], театрализацией повествования [Шиндина 1991: 161-171]. Не случайно художественное целое у К. Букши складывается из фрагментов, «коллекции» высказываний-воспоминаний; Н. Л. Лейдерман, говоря о «карточках» Л. Рубинштейна, «фантиках» М. Харитонова в его «романе-реставрации», вспоминает и фантики в романе Вагинова «Бомбочанда», называя их трагикомическим символом культурного распада [Лейдерман 2010: 843-846; см. также: Липовецкий 2008: 116].

Повесть Ирины Глебовой (художницы, мастера авторской куклы) вовсе не претендует на документальность, это откровенный гротеск, балаганный гиньоль, причем трагикомической модальности. Повествование разворачивается в зоне «низового» сознания, директора упоминаются только в связи с разворовыванием бывшего социалистического имущества. Впервые запустение, охватившее некогда мощное предприятие, нарисовал Сергей Жадан в автобиографической повести «Депеш мод». На окраине Харькова располагался завод, производящий лампы, фонари и прочее снаряжение для шахтеров. Там герои повести разыскивают своего друга по прозвищу Чапай. Чапай говорит, что еще его дед строил этот завод, отец там же работал, пока не спился, сам Чапай тоже попросился в цех, теперь живет в бывшей мастерской при заводе. «Завод к тому времени начал сдавать позиции на рынке производства шахтерских аксессуаров или как это назвать <...> завод разваливался, как и все в стране, что можно было украсть – директор украл, чего нельзя было – испортил, короче, действовал согласно старым инструкциям по гражданской обороне...» [Жадан 2005: 104-105]. В надежде раздобыть денег, друзья крадут в бывшем парткоме тяжелый ящик, запечатанный сургучом – и там оказался бюст Молотова. Потом рассказчик читает брошюру, якобы для детей среднего и старшего школьного возраста, в которой рассказывается, как в домашних условиях приготовить взрывчатку и коктейль Молотова. Реальный ход

украинских событий спустя десятилетие показал один из возможных исходов ситуации, когда заводы лежат в руинах, исход гораздо более трагический, чем в произведении К. Букши. Впрочем, один из героев К. Букши, прекрасный работник, инженер Х, создатель аппарата для лучевой терапии раковых больных, развивал «страшную, безнадежную теорию»: человечество подобно раковому заболеванию, борется само против себя и в этой борьбе обречено [Букша 2014: 124].

Повесть И. Глебовой рисует абсурдный мир, раскрывающий, если использовать терминологию В. И. Тюпы, «ритуально-мифологическое сознание» простых рабочих, всю жизнь отдавших заводу. Начинается повесть с трех легенд. Первая – о местном юродивом, наркомане Илюше, который страдал оттого, что нет ничего устойчивого и вечного, все зыбко, перетекает и рябит, ни о чем нельзя сказать наверняка, контуры действительности отвратительно размываются [Глебова 2014: 62]. Вторая – о местном романтике, донжуане Паше, жертве своей «слепой страсти». Далее следует «Легенда о пьяном мастере» – супермене Лехе Чуланове, местном Джеки Чане, спьяну разгромившему все на проходной; из него, по авторской характеристике, смотрел всепоглощающий утробный, клубящийся хаос [Глебова 2014: 87]. Другие персонажи под стать первым: и аутист Хичпок, и наркоман Исус Юра, и его друг неонацист Шейх... Гомерическое пьянство и прочие пороки не отвращают автора: «когда легенда заканчивается, остается человек, всегда остается человек» [Там же]. Важнейшая, четвертая часть повести, посвящена истории создания и разрушения завода. Сначала рассказана еще одна легенда, о человеке-мифе Ахмед Кади-Оглы, проработавшем на Заводе проектировщиком пятьдесят лет и трагически погибшем в 78 лет на испытаниях. Это был «хитрый худой восточный старик, такой тип мудреца, всезнающего, все прозревающего» [Глебова 2014: 88]. Трагическая смерть его прекрасна, «как картина, как мелодия», она достойно завершила его прекрасную жизнь в своей гармонии и логической последовательности, жизнь, подобную чистому источнику, образцу структуры и несомненности. Правда, вскоре сообщается, что Ахмед Кади-Оглы на самом деле попал под машину, идя за кефиром. Но, пишет автор, «людям на грани полураспада нельзя проносить всей правды» [Глебова 2014: 102]. Завод перекупила западная компания, половина рабочих была уволена, Завод планировали перенести в поселок, куда многим просто не добраться. «Весь Завод, все это гигантское пространство, казалось, сдвигается и куда-то отступает, расползаясь клоками, как туман над могильниками» [Глебова 2014: 89]. Однажды утром рабочим, собравшимся у проходной, предстало страшное зрелище уничтожения Завода, на месте которого будет стро-

иться элитное жилье. Крушили его «каким-то небывалым, видимо, недавно изобретенным, ужасающим и эффективным варварским образом: с помощью продетого через весь дом троса, привязанного за концы к ковшам двух экскаваторов. Экскаваторы воздевали ковши, будто в последней смертельной агонии, по очереди дергали ими, и трос взрезал дом вместе с окнами и всеми перекрытиями. Они его буквально пилили, судорожно, как пилят тупой пилой, и он оползал и распадался на кучу обломков и антиматерии» [Глебова 2014: 89]. Таким образом, «реструктуризация» Завода выдержана в духе Апокалипсиса: это настоящий конец света. Даже Сане Байкову, родившемуся в Челябинске и выросшему в Норильске, следовательно, не боявшемуся никого и ничего, стало не по себе. Но, в отличие от завода “Свобода”, беда приходит в этом случае не извне, она заложена внутри. Саня Байков до этого испытал страх только один раз в жизни: когда, входя в свой подъезд, «встретил выходящую огромную фигуру, плечистую, пружинисто-угрожающую в каждом движении, с наголо обритой головой, но главное – с завораживающе пустыми глазами, в которых прямо-таки плескалось, грозясь пролиться и ошпарить, абсолютное отсутствие чего бы то ни было, концентрированное леденящее небытие» [Глебова 2014: 89-90]. Но этот «антивзгляд» Саня увидел в зеркале, которое выносили из подъезда. Именно Сане, поднимавшемуся на чердак, в комнату-убивальню, чтобы «накуриться», было явлено Чудо, названное потом «Явлением Обмотчику». Когда-то немцы бомбили Завод с Пулковских высот, мечтая превратить его «в груды кирпичей и антиматерии», в крыше остались дыры от снарядов. «И внезапно солнечный луч прошел четко через дыру от снаряда в крыше цеха и следующую за ней дыру в крыше кладовки, прошел мгновенно обе эти дыры <...> В определенный день и час в году всегда солнце светит через обе эти дырки <...>, стремительно светит насквозь, озаряя, являя. Высвечивая преемственность поколений, тех, кто когда-то героически защищал город, продолжая работать в блокадные дни, и тех, кто теперь, в смутные дни реструктуризации, в замешательстве и оцепенении накуривался в кладовке <...> сквозь пространство и время, объединяя их, сшивая, структурируя» [Глебова 2014: 100-101]. Но уже через секунду луч погас. Завод спасают (на какое-то время, конечно) старые чертежи Жерве, построившего некогда так называемый стенд, модель машинного зала электростанции, на которой испытывали статоры. Разумеется, здесь также имеет место некая легенда: во времена Жерве такой техники и не существовало. Кроме того, вся эта огромная и сложная конструкция, лабиринты, эстакады и подвалы, описывается как потусторонний мир, ад, из которого никогда не выбраться заблудившимся

людям, обреченным вечно скитаться по коридорам и перекрытиям с оголенными проводам. Еще в 90-е гг. тогдашний директор украл и продал врагам чертежи Жерве, а без них нельзя было завершить теперь продажу завода.

И вот люди не знают, чего им теперь больше желать: длить этот распад и туман, надеясь на магический эффект утраченных чертежей Жерве, или стремиться к декадансу, самим ускорить наступление обломков и антиматерии [Глебова 2014: 102]. Смотреть в будущее страшно, поскольку «всюду, куда ты ни помотришь, ты будешь до окончания веков встречать свой собственный антивзгляд заволаживающе пустых глаз с плещущимся в них, грозясь пролиться и ошпарить, абсолютным отсутствием чего бы ни было» [Глебова 2014: 102]. И вся планета, может быть, бесконечно крутится вокруг своей оси, как собака за хвостом, только потому, что кто-то украл планетарного масштаба чертежи Жерве. Завершает текст авторское напутствие: «...и ты крутись тоже <...>, крутись и пой, крутись и пой <...>. Пока не нашлись чертежи Жерве» [Глебова 2014: 102]. Отсылка к песне «Проснись и пой...» (слова В. Лугового, музыка Г. Гладкова), ставшей популярной после фильма «Джентльмены удачи», обещающей успех тем, кто может первым посмеяться над собой, звучит в данном контексте более чем драматично.

Если в романе К. Букши – хроникальный сюжет, монтаж фрагментов, то у И. Глебовой все произведение построено на лейтмотивах, тавтологических повторах ключевых фраз, воплощая идею замкнутого круга, бега на месте. Завод также выступает моделью, но не столько советского общества, сколько мира в целом, бессмысленности человеческого существования. Отметим, что в романе Букши старинные чертежи сжег «чужой», так что отыскание нового «колодца» в будущем уже невозможно. У Глебовой перспективы в будущее тоже нет, т. к. будущее – затянувшееся настоящее, длящееся зависание на самом краю пропасти.

Обращение к заводской тематике и частичное «припоминание» жанровой модели производственного романа осуществляется в совершенно иных, постсоветских условиях, в ситуации руинизации прошлых социальных структур. Канон соцреализма воспринят молодыми авторами не напрямую, а через опосредование современных культурных форм. В молодежной субкультуре приобрел популярность особый вид туризма – урбантрип, т. е. посещение заброшенных шахт, заводов, карьеров. Вид мертвых промышленных зон неизбежно навеивает атмосферу хоррора, «готики», даже триллера. Но в приведенных произведениях главной проблемой для авторов является проблема свободы: обеспечивалась ли она «ролевым» сознанием советского человека-труженика, возможна ли она вне территории завода, какого рода трав-

му необходимо осознать и «проговорить», чтобы обрести свободу и от чего следует освободиться? Акцентирование речевого уровня произведений, самой ситуации рассказывания переносит конфликт из сферы внешне-социальной в сферу внутреннюю, индивидуально-психологическую. Возможно, справедливым будет предположение о таком художественном подтексте, на который – вольно или невольно – ориентировались авторы: роман Стругацких «Пикник на обочине» и фильм А. Тарковского «Сталкер». Авторские иллюстрации к книге «Завод “Свобода”», ахроматические, сделанные черной тушью по мокрой бумаге, расплывающиеся, почти бесформенные, поддерживают мрачный колорит, контрастируя с позитивным, в целом, решением судьбы завода в сюжете. Эти изображения безглазых лиц-масок, антенн, похожих на могильные кресты, толпы, напоминающей схематичные наскальные рисунки неолита, стиль дада или граффити, больше всего ассоциируются с мрачным антуражем в начале фильма А. Тарковского. Завод в избранных произведениях подобен Зоне, заброшенному после Катастрофы индустриальному району, месту таинственных аномалий, куда пробирается сталкер, рискуя жизнью. Аппарат «Золотой шар», конструируемый инженером X (после «букета» стратегических «Лилий», «Астр», «Мимоз»), не только указывает на очередной цветок, но и на средоточие Зоны, названной в «Пикнике на обочине» «Золотым шаром». Кстати, шести заводам на улице Волынкиной, неоднократно упомянутым Букшей, соответствуют шесть зон в романе Стругацких. В фильме Тарковского таким магическим центром является Комната исполнения желаний, с которой можно соотнести ту «убивальню», комнатку на чердаке, где обкуренному Сане было видение солнечного луча, осветившего на мгновение прошлое, настоящее и будущее. Вся огромная территория заводов, с цехами, переходами, грохотом и жаром, странными «котиками» и не менее странными людьми предстает Зоной, в которую тянет человека, но где так легко затеряться и никогда не выйти. Финал фильма Тарковского пессимистический: люди потеряли веру, никакой опыт с Зоной не принесет им спасения. Напомним, что идея сталкерства отразилась в компьютерной игре, комиксах и проч. продукции массовой культуры. Путь в Зону трактуется как метафизический путь к самому себе, причем, короткий путь тут оказывается не самым близким; «ловушки» Зоны можно интерпретировать как духовные самообманы и «слепые зоны» души человека. Так или иначе, контекст Стругацких-Тарковского значительно «осовременивает» и усиливает философский смысл «заводских» произведений молодых авторов, далеко выходящий за рамки производственного романа 1930-1950-х гг.

## ЛИТЕРАТУРА

*Аронсон О.* Мгновение документа и полнота памяти // Статус документа: окончательная бумажка или отчужденное свидетельство? М. : Новое литературное обозрение, 2013. С. 218-244.

*Букша К.* Завод «Свобода». М. : ОГИ, 2014.

*Геллер Л.* Социалистический реализм как культурная парадигма // Геллер Л. Слово – мера мира. М. : МИК, 1994.

*Глебова И.* Причитанья северного края. New York, Ailuros Publishing, 2014.

*Гройс Б.* Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. вып. 1.

*Жадан С.* Дешев мод. СПб: RedFish, 2005.

*Жиличева Г. А.* Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920-1950-х гг.). Новосибирск: НГПУ, 2013.

*Жиличева Г. А.* Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920-1950-х гг.). Автореф... докт. филол. наук. М. , 2015.

*Каспэ И.* Вместо доверия: «работа с документами» в русской литературе 2000-х гг. // Статус документа: окончательная бумажка или отчужденное свидетельство? М. : Новое литературное обозрение, 2013. С. 267-297.

*Кларк К.* Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург: Изд. Урал. ун-та, 2002.

*Лейдерман Н. Л.* Теория жанра. Екатеринбург: ИФИОС «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т, 2010.

*Липовецкий М.* Паралогии. Трансформация (пост)модернистского дискурса в русской литературе 1920-2000-х годов. М. : Новое литературное обозрение, 2008.

*Паперный В.* Культура «Два». М. : Новое литературное обозрение, 1996.

*Тюпа В. И.* Дискурсные формации. Очерки по компаративной риторике М. : Языки славянской культуры, 2010.

*Шиндина О. В.* Театрализация повествования в романе К. Вагинова «Козлиная песнь» // Театр. 1991. № 11.