ликующих песен, / Больше пламенных слов, / Мир, как греза, красив и чудесен, / Без рабов и оков!» *[Голдин 2006, I: 48]*. Активно развивалась *политическая* лирика, в которой царили оптимистические настроения, выражались вера в Россию, надежда на ее мировую победу, знаменующую победу всемирной революции: «Лети же, клич наш боевой, / От края и до края: / Обольшевичит шар земной / Россия трудовая» *[Там же, II: 66]*.

Бурное, громовое время требовало соответствующих стилистических решений. Динамика жизненных процессов передавалась самой формой, стихоречевой фактурой текста. Так, в стихотворении пермского автора Ф. Михайлова «Динамит революции» идея торжества мировой революции выражается в сюжете победного шествия по планете пролетарского воинства, дождавшегося «праздника своих улиц» «Идем / Несметными, / Неуемными / Интернационала / Ротами. / Идем / Шахтами темными…» *[Там же, II: 98–99]*. Рваный ритм, короткие фразы, повторы нацелены здесь на то, чтобы передать энергию революционного движения.

Экспрессию действия часто выражали глаголы в сочетании с ономатопеей: «Ударяем, / Выбиваем – / стук!.. стук!.. стук!..» *[Юный пролетарий Урала 1920, № 2: 13]*; о кузнеце: «…кует. / Дробит / Металл. / Бум-бум… Бум-бум…» *[Там же, № 3: 3]*. В стихотворении Г. Амурского «Набат» подражание звукам колокола, созывающего народное восстание («Бом-Бом! Бом-бом!»), поддерживается приемом анадиплосиса – рифменной акромонограммы, проявляющейся в созвучии на стыках стихотворных строк. Рифмы словно дублируют удары колокола: «Вольный звон-перезвон, / Сгон – тревожный сигнал / Гнал испуганный сон. / Он на площадь сзывал» *[Голдин 2006, I: 41]*.

Внимание к акустико-мелодической стороне лирического произведения было связано с распространением жанровых конфигураций *массовой песни* и ее аналогов. Песня в ее классическом варианте – это «небольшое лирическое стихотворение, предназначенное для пения, отсюда его обязательная строфичность, простота текста, отсутствие сложных приемов, точная рифма» *[Квятковский 1986: 211]*. Частым атрибутом песни становилось наличие повторяющегося припева. Нередко его заменял регулярный рефрен или повторяющийся мотив, как в стихотворении того же Г. Амурского «Красноармейская песня», являющемся примером своеобразной *«хоровой»* лирики (не случайны соответствующие авторские ассоциации, атрибутирующие принадлежность к коллективной жизни: «кто честен, под наши знамена в ряды, в единую цепь хоровода» *[Голдин 2006, I: 41]*). В стихотворении варьируется мотив свободы, повторяющийся в конце каждого катрена.

Лирико-песенную природу обнаруживают многие стихотворения с кольцевой композицией, поскольку композиционное кольцо (перекличка начала и конца стихотворения при соответствующей лирической наполненности текста) прямо или косвенно указывает на песенно-романсную природу стихотворения, заменяя собой рефрен. Это отмечал В.М. Жирмунский в классическом труде «Композиция лирических произведений» *[1921: 64–65]*. Правда, чаще всего это песни революционного содержания, предназначенные для коллективного «исполнения» и «прослушивания», такие как «Песнь свободы» И. Дагестинского *[Голдин 2006, I: 232]* или «Творцы чудес» В. Снежина *[Там же, I: 92]*.

Наименование «хоровая лирика», конечно, во многом условно. Называя так некоторые разновидности пореволюционной поэзии, мы хотим подчеркнуть стремление поэтов говорить не столько о себе и от своего лица, сколько о коллективе и от его имени. Совместная деятельность – борьба, труд, отдых – становится содержанием такой общественно значимой поэзии. Общие ценности, интересы и принципы определяют единство людских помыслов: «На смену уставшим в борьбе за коммуны / Бесстрашно идем мы вперед. / Мы духом и телом могучи и юны, – / Никто нас с пути не свернет» *[Там же, I: 116]*. Это поэзия подбадривания, нужная для поддержания боевого духа, оптимистического видения происходящего, повышения результативности социально-производственной деятельности, направленной на создание нового общественного строя.

Мотив борьбы и напряжения сил все чаще претворятся в «трудовой» сценарий. Повсеместно по России и в том числе на Урале воцаряется идущая от Пролеткульта эстетизация и поэтизация борьбы с косной материей. На долгие годы центральной становится тема преобразования среды и жизненных обстоятельств. Эти модернизационные замыслы в условиях дефицита материальных возможностей требовали самоотречения и жертвенности: «Натянем жилы вместо ремней, / Кровь выльем в цилиндры для масла, / Не потушит завод огней, / Пока дышит рабочая масса» *[Ершова 1923: 15]*. Коллективный субъект и герой поэзии революционного деяния предстает сильным, мощным и могущественным: «Наш дух силен, и крепки руки», «Наши силы крепче стали» *[Юный пролетарий Урала 1920, № 2: 13]*. Это пролетарий, естественная среда которого – завод, кузница. Он плавит и кует металл, он сам словно сделан из железа и стали. Он трудится, созидая новую жизнь, в грохоте, сполохах огня, фонтанах искр: «Искры сыплются каскадом, / Пот с лица катится градом, / И веселым дружным ладом / Ударяем, / Выбиваем – / Стук!.. стук!.. стук!.. *[Там же, 2]*.

Отдельные авторы начинают специализироваться в амплуа поэтов-пролетариев, и атрибутика промышленного производства

становится конструктивной образующей атмосферы и смысла их творений. Тема труда оказывается притягательной для Н. Новикова *[1919: 1]*, А. Силина *[1922а: 5; б: 20; 1923: 5]*, И. Кузнецова *[1923: 4]*, Е. Ефремова *[1923: 7]*, А. Моррисона *[1923: 13]*.

Особенно показательно творчество челябинского поэта Н. Бутрова. Его привлекает работа с металлом, из которого изготавливаются полезные изделия, нужные в крестьянском хозяйстве (плуг, серп, обод колеса и др.), инструменты, необходимые в быту. В силу своей плавкости металл – чугун и сталь – оказывается символическим носителем примет и свойств развивающейся жизни. Поэт прослеживает весь ход производственного обращения с металлом – от добычи руды (цикл «Под землей») до выплавки («В литейном цехе») и ковки металла («В кузнице», «Ковка плуга»). Огненная стихия, сопровождающая жизнь металла, у многих авторов метафоризировалась. Огонь оказывался многообразным средством перемен. Он выступал уничтожителем старого, очищая место для строительства («Огнем предавая разгрому и тлену / наследье проклятых времен» *[Черныш 1920: 7]*), освещал путь борьбы за новую жизнь («Мы вышли в светлый и радостный бой» *[Гребнева 1920: 12]*). Огонь (свет) становился символом новой, счастливой жизни («…вспыхнет мир зарей Свободы» *[Рыдаев 1920а: 2]*). Его синонимы – «красное», «алое» – связаны с революционной атрибутикой – красным знаменем и красной звездой («…над воскресшим новым миром / Заблещет Красная Звезда» *[Рыдаев 1920б*: *3]*). В перспективе смысловых метаморфоз образ огня смыкался с космическим, солярным мифом и выступал символом грядущего коммунистического рая: «И в улье коммуны – орлиные гнезда, / Пришел ожидаемый солнечный рай» *[Муран 1920*: *5]*.

Таким образом, *производственная* поэзия, воспевающая станки, завод и метаморфозы металла, в конечном счете перетекала в жанр *утопий*, торопящих будущее, где люди будут жить беззаботно «в алом просторе», обретая бессмертье, как «боги времен» *[Там же]*. Утопические контуры будущего возникали в стихах многих поэтов 1920-х гг. Например, стихотворение А. Потапова «В грядущее» проектирует будущую счастливую жизнь «свободных» людей – «новых богов»: «Мы из стали, железа гранитные замки, / Мы дворцы возведем королей, / Будут снова фонтаны, аллеи и парки / В том неведомом царстве людей!» *[Студент-рабочий 1922, № 7: 15]*. Еще ранее, в 1920 г., в стихотворении Е. Обрех «В счастливую страну» развернута пространственная экспликация утопического социального рая: счастливая страна безоблачного счастья, где нет тревог, невзгод и болезней, где все живут в любви и согласии и мирно трудятся,

растят детей, расположена в отдалении, куда ведет «тяжелый, каменистый путь» – дорога, полная опасностей и смертей: «И все вперед, через бойцов убитых / Идут толпы трудящихся по ней, / Толпы измученных, усталых и забитых. / Вперед, в тот край, где ржавых нет цепей!» *[Голдин 2006, II: 82]*.

Оптимальным средством сюжетного воплощения утверждающегося комплекса идей и представлений стал мотив пути – движение коллективных масс к заветной цели через цепь препятствий (В. Соло «Наш путь» *[Там же, II: 84]*), а жанровой формой – *марш*: «Левой, правой! Левой, правой! / Весел, звонок дробный шаг» *[Там же, II: 23]*, «Кто там из пасти танцующей тьмы / Твердо шагает вперед? / Кто там идет? / – Это мы!» *[Молчанов 1923: 31]*[1].

Совместная жизнь, коллективное участие в общественных процессах стимулировали коммуникацию. Отсюда распространение *апеллятивных* жанров: *лозунгов, призывов, инвектив, похвал* и *славословий, обращений* и *воззваний, посланий* и т. п. Актуальными оставались *призывы* к бою, борьбе за торжество революции: «Вперед же, братья, смело в бой, / Вперед, за лозунг мировой. / Враг жив еще, враг не разбит…» *[Голдин 2006, II: 81]*. В адрес врага летели *угрозы* («Прочь! Дорогу красной лаве, / Титулованные гады. / Всех сметет она, раздавит / Без пощады» *[Там же, II: 80]*), *хула и брань* (о врагах: «жалкие бандиты», «черные своры», «Иуды», «разнузданные банды» и пр.). Защитникам же советской власти воздавалась *хвала*. Так, в стихотворении Г. Юрана «Красноармейцам» *[Там же, II: 88]* автор шлет воинам привет, венок и стих в качестве выражения признательности. Погибшим воздавались посмертные почести и звучали слова благодарности в *эпитафиях*: «Всех соратников память мы чтим, / Преклоняем знамена и лики. / Память вечную вам создадим, / Имена ваши будут велики» *[Там же, I: 227]*.

Свое (соратники, их дела, труд, борьба и дружба, общая земля проживания, страна) воспевалось в *панегирической* поэзии: *славословиях* в честь революции, *прославлениях* труда («Да здравствует двигатель стран и миров, / Сердца возвышающий труд!» *[Студент-рабочий 1923, № 2: 3]*), *похвале*, утверждающей

[1] Желание сориентировать стихи на марш как способ организации движения по революционному пути проявлялось уже в названиях произведений. Ср.: Петухов И. Марш революции *[Петухов1920: 33]*; Вольный Г. Марш-Динам *[Вольный 1923*: *4]*; Градобоев. Марш спортсмена *[Градобоев 1923: 15]*; [Без автора] Красным маршем в гору ходко *[Уральский рабочий 1924, № 68: 1]*; [Без автора] Марш «Легкой кавалерии» *[Уральский рабочий 1929, № 103: 3]*; И. Марш юных коммунаров *[Уральский рабочий 1920, № 231: 2]*; [Без автора] Экономический марш *[Рабочий 1926, № 51: 1]*.

революционные подвиги *[Орестов 1920: 30; Ильина 1923: 15]*. Часто такая лирика аттестовалась авторами как *гимн*[2]. Всем разновидностям хвалебных речей присущи приподнятость тона, торжественность, наличие высокой лексики.

Апеллятивным жанрам в большинстве случаев свойственна *лозунговая афористичность, императивность, приказной стиль*, что отражается в названиях произведений: «На борьбу!», «За труд!», «На заводы!», «На фронт труда!», «Сейте!». Широко распространены *послания-обращения* к представителям различных социальных слоев, субъектам исторического процесса с вопрошанием либо побуждением к действию (борьбе, труду, единению): «Брат, рабочий, / Брат, крестьянин, / За советы стой горой. / Помни – ты теперь хозяин над землей!» *[Голдин 2006, I: 215]*.

Чаще всего послания принимали форму *воззвания* – развернутого обращения к тем или иным лицам (чаще – группам): В. Попов «Коммунарам» *[Там же, I: 57]*, И. Смородинов «Работницам всего мира» *[Там же, I: 64]*, В. Буйницкий «Восставшему» *[Там же, I: 67]*, Ж-ва «К женщинам» *[Там же, II: 70]*, В. Кленов «Идущим» *[Там же, II: 72]*. Нередко встречаются послания-*приветствия* (Г. Амурский «Привет революционной молодежи» *[Там же, I: 40–41]*), *обращения* старшего поколения к молодым (Л. Гребнева «Уральской молодежи» *[Там же, I: 57]*), *напутствия* юным ([Без автора] «Юным поэтам» *[Там же, II: 67]*. Порой в форму послания облекались *раздумья* о поэте и поэзии (Г. Амурский «Предугадать грядущее свершенье» *[Там же, I: 42–43]*; С. Васильев «Уральским поэтам» *[Там же, I: 134–135]*; Вен. Горн «Лирическому поэту» *[Студент-рабочий 1923, № 3: 33]*).

Любопытно отметить, что среди стихотворной продукции 1920-х гг. попадаются и обращения не к живым людям, а к деревне, как в стихотворении Г. Амурского «Деревня»: «Ты развесисто, чинно, степенно / Строишь новую жизнь без тех, – / Кто забыл твои дымные стены, / Кто плетется у нови в хвосте» *[Голдин 2006, I: 44]*, или к «песням свободы»: «Вы среди слез и жестокой расправы, / Гнусного зверства, разврата и мук, / Песни свободы, звучали о славе – / Наших мозолистых рук» *[Там же, I: 232]*, или даже к неодушевленным предметам – паровозу (А. Каюрин «Декапод»; Н. Алексеев «Паровоз» *[Декапод 1920, № 3: 4; № 10: 52]*), цветку (В. Буйницкий «Подснежник» *[Голдин 2006, I: 68]*).

[2] См., например: Вадимов В. Наш гимн *[Вадимов 1922: 4]*; Сергеев А. Гимн детства *[Сергеев 1926: 4]*.

Предметы и вещи переставали быть деталями окружающего быта и обретали обобщенное смысловое наполнение. Паровоз становился символом революционных изменений, его движение – аллегорией прогресса. Плуг и молот образовывали аллегорическую пару, выражающую союз крестьянина и рабочего: «Плуг и молот – два брата родных, / И рабочий с крестьянином братья» (Н. Кузьмина «Плуг и молот» *[Там же, I: 73]*); «Плуг поет, разрыхляя воскресшую новь, / Молот звонко чеканит болванки» (М. Черныш «Новь пашем» *[Уральский рабочий 1921, № 105, 13 мая: 1]*). Звезда как новый политический символ помогала развернуть сюжет возрождения, движения к свету дня: «Звезда красноармейская / Несет нам вечность дня» (П. Кунгуров «Перед рассветом свершилось» *[Голдин 2006, I: 228]*). Костер в лесу, зажженный В.И. Лениным возле своего легендарного шалаша, становился метафорой мировой революции (Н. Васильчиков «Костер» *[Там же, II: 48]*). Буря оказывалась аллегорией революции и разбивала «буржуазии челнок» (И.С. «Буря» *[Там же, I, 233]*). Так возникали стихи *иносказательно-аллегорического* плана, выражающие новые исторические реалии и процессы.

Смысл и пафос многих стихов определялся прикрепленностью к какой-либо политической дате, революционному празднику, очередной правительственной кампании. Так появлялись *стихи на случай*. Художественное творчество в советской России, как известно, контролировалось партийно-правительственными инстанциями, которые стремились использовать потенциал искусства в целях перестройки сознания населения страны, мобилизации масс на строительство социализма. Как писала Н.К. Крупская, председатель созданного в конце 1920 г. Главного политико-просветительского комитета (Главполитпросвета) республики, «все области художественной работы должны быть использованы не как развлечение, а как агитация партийных задач» *[Культурное 1983: 310]*. Возникшие на Урале политпросветы, подотчетные агитационно-пропагандистским отделам партийных комитетов, развернули бурную культурно-просветительскую деятельность. Повсеместно создавались рабочие клубы, открывались избы-читальни, «красные уголки», курсировали агитационные поезда, снабженные специальной литературой, проводились вечера, лекции, беседы, культпоходы, выступления самодеятельных коллективов. Популярными стали массовые акции: по государственному займу, денежной реформе, весеннему севу, уборочной кампании, – проводимые в форме месячников, декад и недель («неделя профдвижения», «неделя красного пахаря» и т. п.).

Поэзия в этих условиях оказалась интегрированной в социально-политические процессы большевистской модернизации

общества, стала служить *агитационно-пропагандистским* целям. Соответственно направленности общественно-политического события стихи носили либо утвердительный, либо отрицающий характер. Стихи, посвященные Октябрьской революции 1917 г., революционным датам, Первому мая, исполнены пафоса прославления и ликования: «Грохочущим салютом / Встречаем праздник мая. / Исчезли в мраке лютом / Тоска и скорбь немая» *[Уральский рабочий 1921, № 96, 1 мая: 2]*. Убеждающую направленность имели стихи, призванные агитировать за социально-политические и экономические мероприятия советской власти. Например, стихи «На сбор продналога», призывающие к своевременной сдаче продовольственного налога, исполнены сусальной благостности. В них очевидны усилия представить действия властей как правильные и оправданные, а реакцию мужиков как позитивную: «Десять мер нагреб Данила, / Прет осьмину Фалалей! / На горе Ерема свищет: / Эй, ребята, поскорей!» *[Голдин 2006, II: 67]*.

Зато стихи и *частушки* антирелигиозного плана развенчивали церковь и религиозные ценности (Н. Шелехов «Пасхальное», Шибанов «Пасхальные частушки, П. Дедюшкин «Мы – ленинцы» *[Там же, I: 130–131, 132, 136]*).

Стихи, низвергающие и разоблачающие недостатки, образовывали зоны *сатирической* поэзии. Так, Д. Захолустный в стихотворении «Мимоходом» *[Там же, II: 89]* сатирически высмеивает развал жилищно-коммунального хозяйства («Коммунхоз сидит без бани, / Без воды водопровод», «в жилотделе нет квартиры») и бумажную волокиту канцелярий («Наш советский бюрократ / Над бумагой лопнуть рад»). Сгущение обвинений в адрес отрицательных явлений, гневная отповедь врагам влекли за собой появление такого жанра, как *инвектива*. Содержанием его становились обвинения и угрозы политическим противникам (Здешний «Колчаковским палачам» *[Там же, II: 71]*), выговоры нежелательным «социальным элементам» (Долия «Дезертиры труда» *[Там же, I: 217]*), обличение верующих и религии в целом (К. Кукин «К ликующим», Ржанников «Похоронный марш» *[Там же, I: 226, 237]*).

Распространение сатиры (прежде всего обращенной к быту и фактам повседневной жизни) свидетельствовало о постепенной перестройке общего хода развития поэзии, перегруппировке ценностных устремлений и интересов: многообразные жанры патетической лирики в середине 1920-х гг. оттесняются или, по крайней мере, дополняются жанрами описательной и рефлексивной лирики. Этому способствует наступившая эпоха НЭП, требующая внимания к конкретным сторонам человеческой жизни. Мировоззренческие реалии того времени формировались

стремлением к реконструкции окружающей действительности, суть культурного процесса связывалась с объяснением, направленным на поиск однозначно трактуемой истины. Отсюда поиск «простых» слов, которые представлялись наиболее адекватными для передачи важнейшей информации о жизни.

«Простое» слово плохо уживалось с патетикой и абстракциями революционной оды. «Простое» слово говорило о внятных вещах, стремилось поведать о человеке с конкретной биографией и характером. Оно опиралось на систему *номинативных* жанров, в частности жанр *портрета*. Первоначально (сразу после революции 1917 г.) портретное изображение было весьма приблизительным, в нем царили суммарные, обобщенные признаки. Черты индивидуальности проступали слабо и спорадически. В человеке ценились свойства, роднящие его с коллективом, группой, социумом, поэтому герой не нуждался в собственной индивидуализации, отрекался от личного и готов был заменить свое собственное имя безликим обозначением «рабочий», «коммунар» *[Студент-рабочий 1921, № 2: 12]* и т. п. Отказ от деталей облика приводил к укрупнению изображения. В стихотворении П. Сурожского «Металлист» рабочий представлен гигантом, властелином вселенной, метонимической заменой которой выведен завод: «Грохочет завод-исполин, / И в нем – металлист властелин. / Без устали молотом бьет – / Народу свободу кует» *[Голдин 2006, II: 209]*.

В таком же ключе преувеличений рисовался и портрет борца за дело революции. Например, в стихотворении «Красному бойцу» автор, скрывшийся под псевдонимом «М.К.», изображает воина непобедимым и могучим, наподобие былинного богатыря: «По полям равнинным, по ущельям горным / Шел ты, Красный воин, грозен и могуч, / И сознаньем твердым, и трудом упорным / Рвал и разогнал завесы гиблых туч» *[Там же, II: 93]*. Инерция подобной идеализации, выражающейся в опоре на внешние, физические параметры, сохраняется до середины десятилетия. Вот, например, автопортрет комсомольца: «Я роста, силы непомерной, / Я с детства закален в огне, / Стою под знаком Коминтерна / Под покрывалом ясных дней» *[Там же, I: 125]*.

Параллельно существовала тенденция к земной конкретизации облика человека хотя бы социально-классовыми атрибуциями. Таковы попытки создания типового портрета студента начала 1920-х гг. уральскими поэтами, публиковавшимися в молодежном журнале «Студент-рабочий». В стихотворении Ф. Чудинова «Студент-Рабочий» лирический герой рассказывает о себе: «Я правнук седого Урала, / Юный сын пролетарской семьи, / Жил в шахтах, науку не зная, – / Теперь студент из рабочей среды» *[Студент-рабочий 1921, № 3: 16*].

Здесь есть попытка установить «родословную» героя, указать на его пролетарское происхождение, но все эти характеристики предельно широкие и в конечном счете условные («жил в шахтах» – скорее, указание на место работы, нежели на место проживания). Чудинова поддерживает Н. Федотов, прочерчивая общий для многих путь – «из завода в рабфак». Обращаясь к студенту, поэт подчеркивает его связь с производством, заводом: «Гордись! Ты – кузнец, но и рабочий студент ты» *[Там же 1922, № 7: 15]*.

А вот в следующем, 1923 г., появляется стихотворение И. Келлера «Рабфаковец» *[Там же 1923, № 2: 12]*, в котором уже явственно проступают черты личной биографии героя. В стихотворении нарисован живой, запоминающийся портрет человека без малейшего намерения гиперболизировать черты его внешнего облика: «В полушубке, английской кепке, / Не сдержать ей разбег кудрей, / Загорелый, сухой и крепкий, / Обожженный дыханьем дней». Автору важно боевое прошлое героя, и оно предстает в многообразии своих проявлений: «Был: в степях, на Дону, Кубани, / Партизан, военрук, комбат…».

Часто характерология опирается на профессиональные приметы и особенности человека. Так возникают портреты рабочего (В. Роман «Рабочий» *[Голдин 2006, I: 208]*), кузнеца (С. Алтаев «Кузнец» *[Там же, II: 102]*, Н. Бутров «В кузнице» *[Там же, II: 203–204]*, Дм. Попов «Кузнец» *[Товарищ Терентий 1924, № 32: 5]*), пахаря (Крестьянин «Пахарь» *[Голдин 2006, II: 225]*), столяра (А. Макаров «Веселый столяр» *[Там же, I: 84]*), телеграфистки (П. Лютиков «Телеграфистка» *[Там же, I: 106–107]*), пилота (И. Свободный «Песня пилота» *[Там же, I: 239]*), солдата (И. Жемчугов «Красный воин» *[Там же, II: 41]*).

Встречаются среди стихотворных портретов и групповые – зарисовки социальных типажей, портреты отдельных общественных групп, слоев населения: женщин, получивших свободу (Т. Лесникова «Новая женщина» *[Там же, II: 90]*), беспризорников (О. Черняева «Ничьи» *[Там же, II: 19]*, И. Шламов «Дети улицы» *[Там же, II: 180]*), рабочих корреспондентов (Д. Субботин «Раньше были хулиганы…» *[Там же, II: 108]*).

Весьма нередки портреты в форме *самохарактеристики* персонажа, как в стихотворении А. Альпина «Стихи наборщика» *[Там же, I: 96–97]*). В нем и аналогичных стихах штрихами портретирования являются особенности речевой манеры говорящего, в которой присутствуют профессионально окрашенная лексика, просторечия, а также слова, указывающие на биографию, возраст, образ жизни и характер поведения, привычки, склонности и прочие особенности человека. Так, признание в любви наборщика выдает его причастность к типографской работе наличием слов «курсив», «нонпарельная», «рамки», «набор», которые он использует в переносном смысле, создавая – в данном случае – шутливую атмосферу высказывания. Порой такие *«ролевые»* стихи становились средством сатирического саморазоблачения отрицательных персонажей, возникал *сатирический портрет*, как в стихотворении А. Лобанова «Раскаяние Колчака» *[Там же, II: 76]*.

Пафос *возвеличивания* был свойствен портретам политических деятелей – Л. Троцкого (Н. Комаров «Троцкий» *[Там же, II: 12]*) и особенно В.И. Ленина (А. Климов «Кто?», Вен. Горн «В.И. Ленину» *[Декапод 1920, № 8: 37; Товарищ Терентий 1923, № 18: 7]*). Одной из разновидностей портрета был портрет *литературный*. В нем черты внешности, одежда, поза, поведение оказываются неважными, главное – схватить внутренние качества, смысл и особенности творчества того или иного литератора, поэта, прозаика: «Пролетарский поэт только тот, / Кто на фабрике в блузе рабочей, / За станком свои песни поет / И уйти от работы не хочет» *[Голдин 2006, I: 83]*. Здесь словосочетание «блуза рабочая» не столько обрисовывает рабочую спецовку в ее эмпирическом проявлении, сколько является метафорическим обозначением приверженности поэта к определенному кругу ценностей, представлений. Пролетарский поэт, по мысли создателя стихотворения, – «сын коллектива», создающий песни, годные и для праздника и для боя трудовых колонн. Его стихия – «мускульная сила», железо и электричество.

Совсем иным предстает поэт-символист К. Бальмонт в стихотворении В. Буйницкого «К.Д. Бальмонту» *[Декапод 1920, № 3: 27]*. Автор не жалеет словесных красок, живописуя талант своего кумира. Его панегирик разрастается до размеров довольно протяженного стихотворения, построенного на преувеличенно громких комплементах («О, великий Бальмонт! О, кудесник и маг!.. / О, волшебник слов ярких, изысканных, сказочных!..»). В. Буйницкому представляется, что поэзия Бальмонта находит отзвук в самых разнообразных вещах и явлениях: в ветре, трелях соловья, музыке, грозе, в сказках детства, в солнце и т. д. «Ты метель, солнца луч, дождь и гром!» – заключает поэт.

Рядом с портретом жила поэзия *описательная*, воспроизводящая картины окружающей жизни, интерьер, пейзаж. В поле зрения чаще всего попадали рабочее место («Марки, марки, ворох писем; / Начадил сургуч; / Дым табачный так и валит / Роем серых туч» – П. Лютиков «На почте» *[Голдин 2006, I: 106]*); комната или жилое помещенье («На кровати – ножик, кружка, / Брюки и мешок. / Циркуль, смятая подушка / И под ней сапог. / Под кроватью две корзины, / Книжка, молоток, / От калош кусок резины, / Стелька и чулок» – П. Козин «Комната студента»

[Там же, I: 77–78]); дорожные виды (А. Гнедин «Дорога» *[Там же, I: 230–231]*); красоты природы (С. Изместьев «На рассвете» *[Там же, II: 103–104]*; Н. «Лето» *[Там же, I: 240]*; А. Каюрин «На реке Тагил» *[Там же, I: 103]*).

В *лирике природы* описательное начало, как правило, дополняется мыслями и чувствами созерцающего пейзаж человека (А. Альпин «Осень» *[Там же, I: 97–98]*), нередко наблюдается антропоморфизация явлений окружающей природы, порой перерастающая в символико-аллегорическое обобщение: «Краснея, раздевалась роща. / Снег долго ждал, / И вот – красивее и проще / Ее нагую увидал – / И в миг, порывный и могучий, / Он в вихре страсти охмелел…(А. Альпин «Первый снег») *[Там же, I: 97]*). Довольно широко распространены *ландшафтные миниатюры*, подобные лаконичной, напоминающей акварельную картину *поэтической пейзажной зарисовке* в стихотворении А. Каюрина «Весна»: «На черемухе душистой / Белоснежная фата, / И покрылись дымкой мглистой / Дали горного хребта *[Там же, I: 102]*.

Усиление внимания к жизненным обстоятельствам и бытовым подробностям повлекло за собой «заземление» отдельных жанров. Так, распространенное в начале 1920-х гг. *послание* нередко трансформируется в *эпистолярный* жанр. Приметы *эпистолы* сохраняются и в названии (Ивась Бут «Письмо» *[Там же, II: 29–30]*; Г. Троицкий «Письмо» *[Там же, I: 199–200]*; Н. Лекомцев «Письмо» *[Там же, I: 206–207]*) и в форме произведений: встречаются принятые в письме приветствия («Здорово, мой отец, / Старик, здорово» *[Там же, II: 29]*), прощание в конце письма («Часы бьют семь. Гудок поет. / Ну, до свидания!» *[Там же, I: 199]*).

Распространены в поэзии того времени *зарисовки* нового производственного уклада, быта и повседневности, *житейские истории*. Лирика в них уступает место драматургии обстоятельств. Такие произведения часто оформлены как сценки, сопровождаемые варьируемыми объемами описания обстановки и ремарок. Стихотворение А. Шевелева «Перерыв» *[Там же, II: 123]* имеет характерный подзаголовок: набросок. Этот подзаголовок фиксирует как незаконченность, эскизность, подготовительный характер изображения, так и желание привязать текст к визуальным способам передачи информации: живописи и эпическим описаниям. Автор изображает рабочий полдень, обеденный перерыв на производстве. Вначале дается общий план: «Гудок разрезал день рабочий / На пару ровных половин». Далее ситуация конкретизируется: «В углу закашлял умывальник, / Притихли в говоре тиски, / И из карманов в раздевалке / Берутся хлебные куски». Центральной сценой оказывается ознакомление

с новым выпуском стенной газеты, высмеивающей недостатки. Рабочие с живым интересом обсуждают номер:

Ее ребята обступили.
– И… и! Ты это погляди,
Как зава хлестко прокатили!..
– А Федьку! Федьку!
Глянь-ка, Ленка,
Ведь тож пришпилил «Зубоскал»
За то, что Гришку фабзайчонка
За водкою он посылал…

Такие стихотворения с включением *разговоров* персонажей, *сценок-диалогов* распространены в поэзии 1920-х гг. Так, в пермском журнале «Звезда» за 1920 г. с подписью «Юноша» был напечатан стихотворный диалог деда и внука, собравшегося вместо церкви «на собрание в комитет». Дед пугает внука божьей карой, на что внук отвечает: «Богу больше веры нет: / Все дела теперь решают / Лишь Совет да Комитет» *[Там же, II: 87]*. В стихотворении В. Молчанова «Степан и Танька» *[Там же, I: 118]* перед нами разговор мужа и жены. Жена жалуется на нехватку и бедноту одежды, в ответ муж ссылается на обещания властей, что положение тружеников скоро улучшится, в результате чего появится возможность купить малиновый платок и сарафан. Все это бытовые разговоры, но воссозданы они, как правило, с прицелом на агитационно-пропагандистский эффект, с намерением утверждать ценности и преимущества социализма.

Еще один пример диалогической формы – стихотворение И. Петухова «Дезертиры» *[Там же, I: 55]*. Разговор ведут два дезертира: один сбежал с места военных действий, второй тоже с фронта, только, как тогда говорили, – трудового. Скрываясь, оба боятся наказания, их беседа полна страха:

– Ты еще не спишь? – Не сплю. А ты?
– Нет: мне жутко что-то…
Я боюсь и жду кого-то…
Чу!.. Трава зашелестела,
Иль ветвями зашумела…
– Чу! Идут они!? – Идут?!
– Ну, дружище, нам капут?!

Нагнетание атмосферы таинственности, страх преследования вызывает в памяти баллады Жуковского. *Балладно-новеллистический* жанр становится наиболее востребованным к середине 1920-х гг. В этих произведениях фабульного типа в основе сюжета – некая жизненная история, нередко биография героя, какое-нибудь происшествие либо цепь событий. Такие рассказы чаще всего ретроспективны, в них сообщается о прошлом – военно-

историческом, революционном. Так, в стихотворении Г. Голубева «Иван Поспелов» *[Товарищ Терентий 1924, № 28: 7]* рассказывается о том, как лирический герой в заснеженной тайге натыкается на могилу героя былых сражений штабс-капитана Ивана Поспелова. На деревянном кресте надпись с просьбой сообщить родным о его гибели. В другом стихотворении того же автора «Мой счет» содержится рассказ о брате, которого насильно мобилизовали «белые». В бою он повернул пулемет против окружающих врагов, однако был убит ротным командиром, опередившим его намерения: «Затвор не спустила рука. / Застыл… / Готовые к бою глаза пулемета / Злобно смотрели / В тыл…» *[Там же 1924, № 25: 5]*.

В *стихотворной новеллистике* распространены сюжеты о крушении семейно-родственных и личных отношений под ударами войны и революционных событий, о драматических коллизиях и трагических совпадениях, ведущих к гибели близких. Например, в стихотворении Б. Липатова «Война – другая штука» военком Янек (судя по имени – поляк, воевавший на стороне «красных») в условиях военного цейтнота приказал расстрелять без суда и следствия человека, подозреваемого в шпионаже: «Нельзя терять ни момента / На допрос – стрельба вокруг…». А когда вечером после боя стал изучать задним числом документы расстрелянного, к ужасу своему увидел «на бумажке польские штампы и имя отца» *[Там же 1924, № 27: 4]*.

Война, бурное революционное время врываются в сюжеты *историй любви*. В стихах И. Келлера «В эти дни…» и «Я под осень ушел на фронт…» *[Там же 1923, № 21: 6; 1923, № 22: 7]* представлены любовные отношения, сломанные социальными потрясениями.

Живущая в общественном сознании память о гражданской войне порождала стихи, повествующие о воинских подвигах, приключениях на фронте. В центре оказывалось остросюжетное происшествие (Б. Липатов «Погоня» *[Там же 1924, № 30: 12]*), выполнение боевого задания – взрыв моста, аэросъемка позиций противника и т. п. (Вен. Горн «Удачный полет», И. Келлер «Приказ» *[Там же 1923, № 17: 9, 10]*). Зачастую в такие *стихи о боевом подвиге* вклиниваются сведения биографического плана. Так, в стихотворении Вен. Горна «Женщине-авиатору» героиня – женщина-пилот, которой движет желание справедливого возмездия. Автор сообщает о том, что у летчицы двухлетний сын, маленькая дочка, что ее мужа убили деникинцы. Теперь она мстит за несчастья и поруганное достоинство: «брызжет высота струей горячей пулемета». Выполнив задание, летчица возвращается домой: «И закрываются глаза, / И пульс в висках под крышкой шлема, / И аэро летит назад – / Туда, где сын и дочка Эмма…» *[Там же 1923, № 18: 14]*.

Много среди стихотворных рассказов *биографий*, наподобие стихотворения М. Ершовой «Красноармеец Васильев» *[Там же 1923, № 23: 7]*, в котором прослежены этапы жизни героя от рождения до смерти на фронте. Подобные стихи легко перерастали в *поэмы-биографии*, рассказывавшие о подлинных или вымышленных героях революции. Так, Г. Голубев в поэме «Свердловск» воспроизвел биографию реально жившего политического деятеля Я. Свердлова *[Там же 1924, № 32: 7]*, а И. Келлер в поэме «Товарищ Аня» живописал путь некой женщины-революционерки *[Там же 1924, № 32: 8]*.

2

«Развернувшийся с начала пятилетки стремительный рост социалистического Урала побуждает к жизни уральскую поэзию. Поэты “объявляются” один за другим. Их рождают и растят стройки. Их воспитывает и вводит в литературу новая жизнь уральских заводов и сел» *[Бахтамов 1932б: 101]*, – констатировал в 1932 г. критик и литературный деятель. Уралапповский лозунг «За Магнитострой литературы» (такое же название получила литературная газета, выпускаемая в Свердловске) был в короткие сроки проведен в жизнь – поэзия на Урале в начале 1930-х стала решительно «производственной». Уральские поэты торжественно объявляли: «Строительных дней / нарастает грохот. / Жить хорошо / в такую эпоху!» *[Куштум 1933: 37]*.

Поэзия переместилась на стройки и заводы. Так, в Свердловске обосновались поэты В. Реут, Н. Быков, М. Просвирнов, Л. Носов, в частности на Уралмашзаводе – П. Аникьев, Н. Николаев, Н. Набоков, в Магнитогорске на Магнитострое – Б. Ручьев, П. Хорунжий, М. Люгарин, К. Мурзиди, в Челябинске на Челябтракторстрое – С. Уланов, М. Плотников, на предприятиях Златоуста – Н. Куштум, П. Зарубажев, в Перми – А. Каменский, А. Матросов, Б. Михайлов и т. д. Вслед за «мобилизованными» на производство или с производства поэтами в поэзию этого времени «с завода» пришел и новый герой, герой-ударник: «Я не могу отдохнуть, – / Тот, кто года на стройке, – / Не выдерживает / тишину!» *[Реут 1934: 9]*.

«Производственная» лирика становится доминантной. При этом если в заводской поэзии 1920-х гг. главенствовали такие жанровые формы, как *гимн, ода, песня* с их подчеркнутой экспрессивностью и неявленной сюжетностью, то в новой поэзии выделилась основательная *установка на фабульность*, которая нередко сближала стихотворные формы с *новеллистикой*. «Производственная» лирика 1930-х гг. не была, по большому счету, лирикой как таковой – ее ведущими жанрами стали

стихотворение производственной тематики, «*индустриальная поэма*» (термин Н. Мержанова), *очерк* в стихах. Назовем такие произведения, как «Наши ударники» П. Короткова, «На стройке» П. Алексеева, «Девушка из мартеновского» В. Губарева, «Тоска» С. Васильева, «Артель-бригада», «Вопрос о дружбе» Б. Ручьева, «Котельщики» Н. Куштума, «Прорыв в мартене», «Плавка» Л. Носова, «Уралмедьстрой» К. Реута, «Будет чугун», «Бои в забоях» П. Хорунжего, сборник В. Макарова «Огни соревнования» (1932) и др. Поэты 1930-х уже не просто восхищались мощью строителя коммунизма, гигантскими размахами производства, не просто упоенно воспевали энтузиазм труда, но, показывая производство и героев-ударников, пытались найти свой особый и близкий для читателя угол зрения, заинтересовать увлекательной интригой, активно использовали описательные и повествовательные конструкции.

В уральской «производственной» поэзии 1930-х гг. выделился корпус частотных сюжетов, который сопровождали определенные жанровые решения. Так, одним из востребованных сюжетов стал *сюжет преображения природы человеческими силами*. Например, В. Занадворов, используя описательность *пейзажной* лирики и динамизм речевого жанра *обращения*, показывал преображение Южного Урала: «Где степь в ковыльном инее, / Где был сухой бурьян, / Теперь ложатся линии / Фундаментов да ям» *[Занадворов 1932: 46–47]*.

Пейзажная лирика в таком контексте неизбежно урбанизировалась и зачастую приобретала черты заводской лирики. Красота природного или городского пейзажа затмевалась грандиозностью строек, живописностью заводских конструкций: цехов, домен, труб, станков, машин: «Рогатых крыш стекло сияло / Как самоцветы, что с Урала, / И серый цех за цехом в сосны / Как в спички шумные играл» *[Трощкий 1934: 64]*.

Преобразование уральской природы требовало от человека колоссальных усилий. В поэзии 1930-х гг. особое место занял *сюжет ударной коллективной работы*, венчающейся фееристической трудовой победой и, возможно, даже мировым рекордом. Показательны, например, такие стихотворные полотна, как «Ударная Сагадеева» В. Макарова, «Есть победа» Л. Носова, «Испытание», «Штурмовая ночь» С. Уланова. Поэты Магнитогорска утверждали: «На стальной земле Магнитостроя, / по делам, рекордам – навсегда, / каждый парень славится героем, / о котором слышат города» *[Ручьев 1978 (1932), I: 29]*.

Изображая ударников, их тяжелый, но полный энтузиазма труд, уральские авторы, как и в 1920-е гг., часто прибегали к жанру *портрета*. «Кто же он, герой эпохи?» – словно бы спрашивал Б. Ручьев и тут же отвечал стихотворением «Товарищ»: «Каждый день / напористо и твердо, / по лицу размазывая пот, / он идет дорогою рекордов, / фронтом самых боевых работ *[Там же: 20]*.

Героям эпохи, молодым строителям коммунизма, посвятил свое стихотворение С. Новин, выбрав некий синтетический жанр, совместивший *послание* и стихотворение от первого лица множественного числа: «И вот теперь, / Отправившись в землянки, / Уйдя в бараки, / Взявшись за топор, / Мы отдадим / Завьюженным делянкам / Свою любовь, / Мятежность и задор!» *[Новин 1930: 72]*.

В поэзии 1930-х гг., внимательной ко всему, что происходило на стройках, заводах, в трудовых коллективах, особо важны были *сюжеты, касающиеся отношений рабочих, затрагивающие психологию, объясняющие логику поступков* («Вопрос о дружбе» Б. Ручьева, «Иван Лопатин. Вступление в поэму» Л. Носова, «В бою» Н. Быкова, «Обида» Н. Куштума и др.). Нередко поэты эксплуатировали соцреалистический *сюжет перерождения человека*, бывшего до включения в общее дело труда асоциальным элементом. Как пример приведем *поэму* «Ночные контуры» Н. Куштума, интересную также своей внутренней конструкцией: поэма содержит четыре звена (состоящих, в свою очередь, из небольших главок), в которых последовательно прочерчивается путь героев из социальных низов до почетных мест в рядах ударников: «Шпана», «Крушение», «Вторая родина моя», «На стройке». Начинаясь с *городского романса* и его *песенной интонации* («Почему я себя сгубил / Почему я тебя полюбил? / Ты молчишь. За рукав берешь. / Никуда от тебя не уйдешь!» *[Куштум 1933: 97]*) и прямых включений *песенных фрагментов* («Да э-эх, / пропащая жи-и-знь моя, / и заче-ем ты такая / сдала-а-ся!» *[Там же: 98]*), поэма представляет конгломерат жанровых форм: здесь есть *портреты* («Странно! Парень больше не сутулится, / весел и оживлен необычно…» *[Там же: 108]*), *городская лирика* («Эх, луна! Любимица влюбленщиков, / не тебя ль из-за угла из шпалера – / если б мог, отчаянный из взломщиков / застрелил бы, чтобы не фискалила!» *[Там же: 106]*), *камерная любовная лирика* («Когда трамвай последний тинькал, / и ночь проулки занавесила, / вошла ты. / Шаркнула ботинками. / Пальто на вешалку повесила. / Сказала: – Здравствуй, милый друг!» *[Там же: 111]*), *элегические* отрывки («Прощай, родная слобода, / веселых шалостей года…» *[Там же: 113]*) и т. д. Завершается поэма знаково: *письмом* отрекшегося от старой жизни героя («Выбрал я дорогу трудовую, / что ведет утрами на завод» *[Там же: 116]*).

Жанр *послания* и конкретная *форма письма* в уральской поэзии 1930-х были очень популярны. «Очень уж много стихов у начинающих поэтов (да и не только у начинающих) подается за последнее время в форме писем. Это говорит лишь о

недостаточной учебе» *[Трибуна 1930: 70]*, – сетовала критика. Популярность *эпистолярного жанра* была связана не с уровнем литературного образования поэтов, а с общей установкой «производственной» поэзии на *психологизм* и с использованием приемов *психологической прозы*. Письмо позволяло герою предельно раскрыться, предстать перед адресатом и публикой таким, каков он есть на самом деле («Письмо инженера Ланге девушке с завода “Огнеупор”» К. Реута, «Письмо» А. Каменского, «Письмо с лесоразделочного участка Разбойного бора» С. Уланова, «Письмо Звериноголовской молодежи» Б. Ручьева). Например, инженер, некий «флагман производства», мог предстать в письме к любимой, простой девушке Ане, нежным, сентиментальным, раскаявшимся в своей прошлой мещанской жизни: «Ты ушла…/ Я остался один на руинах / Враз разбитой / и брошенной сразу любви. / На губах обжигалась / волос твоих глина. / И последнее слово в ушах: / – Мещанин!» *[Реут 1934: 29]*.

Близка письмам была *лирика исповедального характера*. Позитивные герои «производственной» поэзии строили отношения с людьми на основе полного доверия, ничего не скрывая из своей биографии, у многих, несмотря на молодость, – непростой:

Когда зачитают анкету до края,
я встану спокойно у всех на виду,
ничем не хвалясь, ничего не скрывая,
по-честному речь о себе поведу. <…>
Я знаю завод с котлована, с палатки,
с чуть видимой дымки над каждой трубой,
здесь каждый участок рабочей площадки
сроднился с моей невеликой судьбой

[Ручьев 1978 (1932), I: 64]

Еще одна частая жанровая форма, сопровождающая сюжеты, касающиеся отношений в рабочем коллективе, – *разговор* («Есть победа» Л. Носова, «Разговор бригадира бетонщика Козлова с другом Василием Щукиным» Б. Ручьева и др.). Психологические типы, собранные в «производственных» стихах и поэмах, проявляли себя не только в поступках, но и через слово. Поэты смело вводили речевые конструкции в стихотворную ткань, тем самым придавая драматическую напряженность повествованию: «– Про ударника Фролова / вы наверно слышали – / вышибли из комсомола, / из бригады вышибли. / Головой Степан мотнул, / (с радости ли, с горя ли): / – За один лишь / за прогул / парня опозорили! *[Носов 1931: 50]*.

Наконец, последний сюжет, который мы отметим, – *сюжет вредительства и саботажа на производстве и борьбы с их последствиями*. С ним связаны такие жанровые формы, как

портрет, инвектива и *назидание*: «Утройте удары! / Внимательней взор / В походном напористом строе! / Дадим мы врагу / Любовный отпор / Заказами Магнитостроя!» *[Васильев 1932: 44]*.

Враги имели разный вид («Мусор» – так назвал свое стихотворение, рассказывающее об иностранце-буржуе, К. Реут), но опаснее всего тот враг, который действует тайно и вредит существенно – «Враг» В. Горного, «Вредители» Л. Носова, «Мускулы» Н. Куштума и т. д. Есть и враги, не совсем потерянные для советской действительности:

Почему, дорогой ты мой,
вечерами бываешь в пивной,
и в бокал опустив усы,
пропиваешь свои часы?
<…>
А на стройке родимой страны,
там, где крепкие руки нужны,
там, где помощь ценна втройне,
почему ты стоишь в стороне?

[Куштум 1933: 27]

Дидактические обращения имели целью перевоспитание тех, кто сбился с пути или не сумел найти себя в радости коллективного труда.

Пафос коллективности и труда, наиболее ярко проявивший себя в «производственной» лирике, постепенно захватил и смежные направления поэзии. Это касается в первую очередь *деревенской лирики*, которая под влиянием литературы нового времени вполне естественно трансформировалась в *лирику колхозную* и пользовалась фактически теми же сюжетными решениями и жанровыми формами, что и «производственная» поэзия. В уральской поэзии колхозная тема дала такие произведения, как «Ночь в правлении колхоза» А. Матусевича, «Наш колхозный фронт» Е. Великанова, «Урожай» Б. Ковынева, «Колхозная весна» П. Рейцина, «Колхозная осень» А. Холдобина, «Колхозы» Н. Алексеева, поэма «Краснополье» П. Хорунжего и др.

Вовлеченность поэтов в процесс производства, их нежелание творить в отрыве от актуальных событий современности, ее строек и трудовых подвигов по-своему обусловили *документализм* поэзии этого времени. Документализм четко проявлял себя в жанрообразующем плане, смещая лирику в *очерковые и близкие очерку формы*. Именно в конце 1920 – начале 1930-х гг. на авансцену литературного процесса на Урале вышел такой жанр, как *очерк в стихах*. Наблюдать его можно было большей частью в крупных поэтических полотнах, а также в *полижанровом* материале, представленном в свердловской «Живой театрализованной газете» (в дальнейшем – ЖТГ). Журнал, существуя в

двух вариантах – взрослом (клубном) и детском, целиком был посвящен агиттеатру и обеспечивал художественную базу для активной работы *живгазет* (кружков театральной самодеятельности) вначале Перми и Уральской области, затем и всего Союза: от Петрозаводска до Днепропетровска, от Иркутска до Ленинграда. Уральские поэты, поставившие свою лиру на службу государству, чувствовали себя ответственными за происходящее в стране: в ЖТГ мы встретим тот же набор имен, что и на страницах специальных литературных изданий, прославляющих производство и стройки. Материал, публикующийся в ЖТГ, отличался злободневностью и особой агит-ударностью.

Авторы ЖТГ активно использовали особые жанровые обозначения – на страницах журнала можно встретить *«каркас», «литмонтаж», «сцену», инсценировку, «ораторий-заставку», «раек», «статью-каркас», «петрушку», очерк, «каркассированный фельетон», шарж, частушку, песню* и т. д. Перечисленные жанры, все, кроме песни, по сути, были одним жанром – *живгазетным очерком*, который представлял собой нарочито грубо скомпилированные куски прозы, поэзии, драматургии:

«**Колхозник.** Мы отдельные вицы, слились в колхоз. Мы образовали из себя тот веник, о котором говорил сказочный отец.

1-й колхозник. Этим веником мы метем:

2-й. Нищету.

3-й. Рабский труд.

4-й. Старые способы обработки земли.

5-й. Расчищаем дорогу товарищу.

Колхозники. Трактору *(Изображают из себя трактор. Поют – мотив «Вечор поздно по лесочку». Сопровождается жестикуляцией).*

Едет, едет, едет по дороге,
По дороге конь стальной.
На коне, с осанкой очень строгой,
Тракторист наш дорогой…»

[Пермяк 1930: 1]

В название такого очерка нередко был вынесен *злободневный лозунг* или *тезис*: «Пятилетка в четыре», «Готовьтесь к весеннему севу», «Красная армия – школа кадров», «Женщины – в ударные бригады», «Ни одного прогула в пасхальные дни», «Все – в Осавиахим», «Всеобуч – важнейшая политическая задача!», «Как работать не надо, но как работают иногда», «Пионеры – шефы электрификации», «Бейтесь за металл!». Название могло быть подано также в форме *каламбура, внутренне зарифмованной фразы*: «Кулаком по кулаку», «Капиталистическое окружение и болтовня о разоружении», «Обывательские слухи про производство слона из мухи», «О Саше и Аркаше, или о политехнизации школы нашей», «Военизация – не игра, помни это, детвора». Названия произведений говорят сами за себя: в них нашли выражение и пафос большого строительства, и болевые точки эпохи, и ее стилистическое своеобразие. Живгазетный очерк, сменивший в литературном процессе *фельетон* 1910–1920-х гг., взял на себя функцию общественного контролера и пропагандиста в деле строительства новой жизни.

Из песенных жанров в ЖТГ доминировали *марши* («Весенний марш» Е. Великанова, «Траурный марш» А. Арбенина), *частушки* («Колхозные частушки» А. Далина, «Красноармейско-колхозные» М. Артамонова, «Посевные» П. Токмакова) и собственно *песни* («Песня ударника» И. Щеглова, «Колхозный сев» А. Резапкина, «Лжеударницы» А. Увальского, «Большой Урал» Я. Шварцмана).

Злободневная и производственная риторика, характерная для поэзии 1930-х гг. в целом, была актуальна и для поэзии исторической тематики, также представленной на страницах региональных изданий. В уральской поэзии оказалась востребована, кроме уже традиционной темы революции и гражданской войны, *тема коренного преобразования, преображения рабочего города*, например Челябинска, который прошел путь от «степной ямы» до гиганта тракторостроения («Биография города» С. Уланова, «Челябинская небыль» Г. Троицкого), или Свердловска, превратившегося из горнозаводского уездного города в крупный индустриальный центр («Свердловск» К. Тюляпина). Конечно, уральские поэты не были оригинальны в предложенной теме и ее разработке, они ориентировались на стихотворение В. Маяковского «Екатеринбург – Свердловск» и логично использовали предложенный сюжетный ход, дополняя его региональной спецификой и собственно историей края. «Свердловск придет Нью-Йорком гордым / К вокзалу социалистических побед» *[Тюляпин 1930: 50]*, – восторженно утверждал поэт, видя перед собой стройки и леса. *Историческая* поэзия использовала достаточно привычные для советской поэзии жанровые формы. Это могли быть *эпические* и *лиро-эпические поэмы* («Емельян Пугачев», «Иван Болотников» В. Каменского, «Свердловск», «Расстрел Романовых» К. Тюляпина), *лирические стихотворения* («Челябинская небыль» Г. Троицкого), *сказки* («Сказка о старом Кизеле» В. Занадворова).

***

Вторая половина 1932 г. положила начало лирическому взрыву. Романтически настроенная молодежь, пришедшая в поэзию после упразднения УралАПП, была достаточно свободна в

выборе художественных решений. В это время, с одной стороны, по-прежнему была актуальна производственная поэзия, ее сюжеты и жанры (о чем свидетельствуют такие произведения, как «Линия исправлена» П. Зарубажева, «Лучшей ударнице цеха питания» Г. Пагирева, «Стихи о лесосплаве» В. Кутьина и др.). С другой стороны, начиная с 1932 г. в поэзии все более проявляла себя «частная» жанровая тематика: *любовная, пейзажная, городская*. «Частная» тематика, т. е. традиционный для поэзии круг тем, в 1930-е гг. могла непосредственно коррелировать с производственной лирикой, что давало *гибридные поэтические формы с размытой жанровой семантикой*. Нередко подобная лирика принимала форму *послания*, но, как правило, выступала без каких-либо определенных жанровых маркеров. Так, *пейзажная лирика* в 1930-е гг. могла наполняться *производственной метафорикой*, а присущая этой лирике *медитативность* вытеснялась *агитационным производственным* пафосом, что значительно изменяло жанровую природу.

Наиболее показательно корреляция «частной» и производственной тематики происходила в *любовной лирике*. Среди ее расхожих тем и образов можно выделить, например, *тему разлуки* и *образы влюбленных*. Любовь и разлука в советскую эпоху строго подчинялись известной модели «дан приказ ему на Запад, ей – в другую сторону» – разлука мотивировалась производственной необходимостью, общественным долгом, который воспринимался однозначно – как надындивидуальная ценность. Женская эмансипация, в 1920–1930-е гг. осмысленная позитивно (женщина как трудовая сила), приводила к тому, что в литературе стали актуальны образы женщин-ударниц, женщин-трактористок, женщин-летчиц, выполняющих свой долг перед Родиной и вынужденных забыть о личном счастье. Поэзия Урала представила яркие образы таких женщин: «Письма» В. Губарева, «Девушка-пилот» А. Филипчука, «Песня о девушке-партизанке» Ф. Канатова, «Девушка-летчица» П. Собенина, «Девушке-пилоту» М. Шлыкова и т. д. «Но любовь была недолгой, / Вышло все наоборот – / полюбила комсомолка / не меня, а самолет» *[Губарев 1934: 101]*, – делился переживаниями лирический герой В. Губарева.

Любовная лирика 1930-х граничила и с *лирикой патриотической*. Любовь поэта часто оказывалась направлена не на возлюбленную, а на Родину. Подобные интенции, расхожие в творчестве молодых советских поэтов, неизменно сопровождались картинами светлого трудового настоящего и ожидаемого светлого будущего:

Родина!
Каких поэм ты стоишь
И чего познаешь впереди?

Самое прекрасное, большое
Мы тебе единой отдадим:

Песнь свою, любовь свою и чувства,
Яркое, стоцветное житье,
Лучшие изделья Златоуста,
Каслинское ценное литье,

Груз хлебов, куски руды и мела,
Славу нашу, счастие и смех,
Мужество, не знавшее предела,
Молодость, не знавшую помех!

[Бычков 1935а: 30]

Лиризм и молодость поэзии 1930-х гг. проявляли себя во всех жанрах, даже в *красноармейских* стихах, посвященных будням бойцов, и обусловили еще одну особенность данной поэзии. Поэты Урала, творчество которых было представлено в региональной критике как местная «комсомольская поэзия», активно возрождали *романтические традиции* (К. Мурзиди, П. Хорунжий, В. Занадворов), а вместе тем, подспудно, и «идею личности», внося в коллективный голос времени индивидуальные черты.

Так, особой популярностью пользовался жанр *баллады* («Баллада о наркоме», «Баллада о солнце, женщине и ребенке» К. Мурзиди, «Баллада о шлеме» В. Занадворова, «Баллада» Г. Троицкого, «Баллада о летчике и архитекторе» Л. Вилкомира, «Баллада о юном герое» Р. Потеряева). Порой жанр испытывал несвойственные ему прежде метаморфозы. Например, «Баллада о паровозе» В. Дудорова, чей сюжет – строительство паровоза для нужд Урало-Кузбасса, – типичный пример производственной лирики, полностью лишенной романтической составляющей и сложной балладной конструкции. Но часто выбор жанра баллады (а также песни и поэмы) был связан с типичной для романтической поэзии потребностью показать сильного героя: наркома, комиссара, летчика, юного бойца и т. д.: «В битвах и бурях / Крепнет душа, / Сильным и новым, / Чувством дыша» *[Мурзиди 1939]*.

Нетрудно догадаться, что уральцы в своих романтических устремлениях шли за «комсомольскими поэтами» М. Светловым, Н. Тихоновым и др., кумирами которых, в свою очередь, были Гумилев, Киплинг, Байрон. «Череп. Подражание Байрону» В. Головина – одно из показательных стихотворений уральской романтической поэзии.

Подражания, пусть не всегда осознанные, характерны и для творчества такого поэта, как Г. Троицкий, наиболее яркого и самобытного среди романтически настроенных поэтов 1930-х.

Зачастую забывая о современности и свободно обращаясь с историческими реалиями Запада и Востока, Троицкий вел интенсивный диалог с мировой культурой:

Кусты щебечут и шипят.
Дымится готика часовен.
Он входит (словно Данте в ад), –
В горящий вечер, – Ван-Бетховен!

На всем безвременья печать…
Он понимает как развязку,
Что время – только до плеча,
А люди – только по подвязки…

[Троицкий 1933: 3]

Основной характеристикой стихов Троицкого можно назвать акмеистическую точность. Образы, предлагаемые поэтом, отличали визуализированность и продуманная стилистическая аранжировка (см., напр., «Бетховен», «Занаира», «Лермонтов», «Слово о Западе и Востоке», «Тяжела разубранная лодка…», «Типперери», «А небо было голубое...», «1825 г.»).

Дымится выгнутый чубук,
Печаль его – горька…
Как долог день, как тесен круг
Тенгинского полка!

Вчера сверкала пляска свеч,
Звенел зеленый стол,
А завтра лечь велит картечь
На этот страшный стол!

Кавказ дымит в колючей мгле,
На подступах к войне.
Скрестились тени на стене
И руки на столе…

[Троицкий 1934: 39–40]

Романтизм «комсомольских поэтов» проявлял себя и в другом. «Частная» тематика в поэзии заметно *интимизировалась*: поэты не стеснялись много писать о чувствах, о переживаниях, о своем внутреннем мире. Со второй половины 1930-х гг. перестали быть в диковинку такие формы, как, например, *элегии, лирические зарисовки, лирические воспоминания*: «…Год разлуки. И снова надежда / на весеннюю встречу в тиши. / Кама плещется, как и прежде, / Заливные луга хороши» *[Бычков 1935б: 36]*. В элегиях «комсомольских поэтов» царила некая «светлая печаль», связанная с необратимым ходом времени: «…Пролетели годы, протрубили / Для меня весеннюю побудку. / Нет отца. Но

на его могиле / Тихо расцветают незабудки» *[Люгарин 1983 (1934): 53]*. Лирика такого рода нередко приобретала медитативные черты (активно использовался потенциал трехсложников, пятистопного ямба и других «длинных» размеров).

Наступление молодой лирики несло с собой и позитивные стилистические тенденции. Тот унифицированный стиль, который позже, в эпоху господства соцреализма, предстал некоей «метафорой власти» (Е. Добренко), в 1930-е гг. еще осознавался уральской критикой и самими авторами как антипоэтический. В советской поэзии Урала пробивались голоса индивидуальностей.

«Несколько лет назад на Урале не было литературы. Сейчас стихи Мурзиди можно отличить от Куштума» *[Ладейщиков 1939б]*, – замечал критик и поэт А. Ладейщиков в статье, опубликованной в газете «Тагильский рабочий», чья литературная страница была полностью отдана романтической лирике молодежи. Индивидуализация поэзии молодежи 1930-х гг. отмечалась в критике и ранее. Анализируя достижения уральской литературы за конкретный период или творчество определенного поэта, критики выявляли наличие «своей тематики» и «своих приемов», которые делали поэта узнаваемым. Например, визитной карточкой Б. Ручьева стали тема ухода «парня из родной деревни в социалистический город» и «песенно-лирическая интонация стиха» *[Ладейщиков 1933]*, «песенный лад» *[Бахтамов 1933: 106]*, С. Уланова – белые стихи, Л. Носова – «полнота ощущений», В. Губарева – «взволнованная речь о самых простых вещах» *[Там же]*, Н. Куштума – «острая политическая направленность» *[Астахов 1933]*, П. Хорунжего – «энергичный, сжатый стиль» *[Бахтамов 1932а]*. Особенно точен в определениях-формулировках творческой индивидуальности уральских поэтов был А. Ладейщиков. В ряде статей (в том числе уже цитированной) он говорил о «героическом романтизме» В. Занадворова, «чувстве природы, мягкости лирики» Б. Михайлова, «прочувствованной мысли» Е. Хоринской, об освоении «высокой формы старой романтической поэзии» К. Мурзиди и т. д. *[Ладейщиков 1939а,б]*. Критик не перехваливал поэтов Урала, он вполне реалистично заключал, что поэзии «не хватает очень и очень многого. Но у нее есть главное – молодость ее создателей, их желание работать, развиваться, двигаться вперед» *[Там же 1939б]*.

***

Общий подъем лирики в 1930-е гг. включал ее интерес к «частной» жизни, но не отменял политизированности советской литературы: стихотворное творчество зачастую становилось сферой проявления гражданской активности поэтов. Так, *гражданская*

составляющая прочно вошла в такой лирический жанр, как *песня*. С середины 1930-х гг. песня – именно песня с куплетами и припевами, с нотами – все увереннее чувствовала себя на страницах изданий – она обслуживала сферу советской риторики и была активным носителем официальной мифологии. «Через музыку мы должны вести борьбу с буржуазным влиянием на трудящихся, – писала А. Зайкова в журнале "Штурм". – Музыка должна давать бодрую зарядку, поднимать энтузиазм масс, призывать их на дальнейшую борьбу за большие темпы» *[Зайкова 1932: 132]*. И такие песни на Урале появились: «Физкультурный марш» В. Медведева, «Колхозная песня» А. Матусевича, «Марш ударниц» Е. Чернышевой, «Комсомольская ударная» Л. Носова, «Боевая пионерская» К. Тюляпина, «Песня детколхоза» Е. Великанова и др. Основными объектами *массовой песни* 1930-х гг. стали Советская страна и советский человек. Уральские поэты, в начале десятилетия только осваивавшие законы этого жанра, а затем твердо знающие их, ориентировались в первую очередь на тематику, предложенную всесоюзно известными В. Лебедевым-Кумачом, М. Исаковским, С. Островым, В. Гусевым, А. Сурковым. Желая прославить свою малую родину, уральские авторы внесли в песню ощутимый региональный компонент: «Уральцы никогда не подкачают» Н. Куштума, «Тагил» П. Ялышева, «Песня о Большом Тагиле» В. Новина и др. Песня 1930-х гг. поддерживала самосознание уральца и вдохновляла его на подвиги во имя большой Родины.

Популярна среди советских авторов, в том числе и уральских, была также *военная тематика*: в 1934 г. УралОГИЗом был выпущен сборник «Песни Красной армии», куда вошли песни «оборонной тематики». Основной темой военной песни явился героизм советского воина, ради спокойствия страны нередко жертвующего своей жизнью. Недаром уральских авторов вдохновила личность советского воина, пермяка Василия Баранова, пограничника, погибшего на боевом посту при нападении японо-маньчжуров в 1936 г. («Песня о Василии Баранове» К. Мурзиди и «Песня о Василии Баранове» М. Просвирнова и т. д.).

Массовая песня как наиболее гибкий жанр обслуживала в 1930-е гг. и сферу большой политики. Уральцы вслед за знаменитыми песенниками необъятной родины посвящали куплеты мудрости Сталина («Песня о вожде» В. Тарбеева) или отзывались на события в Испании («Испанский народ» Ф. Коростелевой): «Грудью мощною воспрянет / Наш рабочий класс. / Для Испании настанет / Новый светлый час» *[Коростелева 1937: 10]*.

Политическая ангажированность лирики 1930-х гг. была закономерна: любое внешне- и внутриполитическое событие тот же час получало живейший поэтический отклик на страницах

советской печати. 1930-е – годы расцвета собственно *гражданской лирики*. Так, лирическому осмыслению в эти годы на равных правах подверглись смерть Кирова, смерть Орджоникидзе, смерть Горького, подвиг и смерть Чкалова, подвиги стахановцев, советских летчиков, пограничников, полярников, спортсменов, война в Испании, германский фашизм, Пушкинский юбилей, проект сталинской конституции, «дела» врагов народа и т. д. Гражданская лирика с ее широчайшей тематикой сталинской эпохи совмещала в себе черты жанров *эпитафии, инвективы, оды, гимна, панегирика, послания*. Поэты-уральцы неизменно следовали за общими настроениями эпохи: клеймили врагов народа («Расстрелять!» Е. Великанова, «К расстрелу!» Я. Замятина, «Расстрел изменникам!» Ф. Коростелевой) и восхваляли героев эпохи. Как пример можно привести ряд произведений поэтов Среднего Урала, посвященных личности тагильчанина, летчика и в 1937 г. кандидата в депутаты Верховного Совета С.А. Черных: «Сталинский сокол С.А. Черных» И. Березкина, «С.А. Черных», «Мой голос» В. Горского, «Нашему кандидату – майору Черных» П. Коробкина. «Ты сталинский летчик, / Готовый к рекордам, / Взлетаешь, как сокол, / Над самым Кремлем», – писал Я. Замятин *[Замятин 1937]*.

С середины 1930-х гг. в поэзии Урала, как и в общесоюзной в целом, все более проявлял себя культ личности Сталина. Даже умирая от штыковых ударов в сердце, Василий Баранов, в трактовке М. Просвирнова, видел Сталина. Сталин-кормчий, Сталин-направляющий, Сталин-мудрец – таковы расхожие образы сталинианы этого времени: «Гнев и ненависть» Н. Куштума, «Молодость» Г. Манернова, «Сталин» Б. Ручьева, «Сталин» Л. Тартаковской, «Сталину» Л. Ивановой, «Сталину» Л. Буториной, «Песня Сталину» М. Лихачева, «Я видел Сталина» В. Кутьина, «Я слушал Сталина» К. Чиркова, «Вперед нас поведет великий Сталин!» Р. Логинова.

Особо значимым событием для страны стал проект конституции, представленный в 1936 г., конституции, получившей определения «сталинской» и «мудрой». С проектом связан поэтический эпизод в литературе Урала 1930-х гг. Мы имеем в виду *стихотворное полотно* коми-пермяцких авторов, которое получило название «Письмо Коми-Пермяцкого народа вождю народов товарищу Сталину». Изначально «Письмо» было выполнено на коми-пермяцком языке «уполномоченными» поэтами М. Лихачевым, Н. Поповым и С. Караваевым, при этом текст подписали 81 тысяча 473 человека, т. е. почти весь коми-пермяцкий народ. В переводе членов Свердловского отделения СП Н. Куштума, В. Занадворова и К. Мурзиди в октябре 1936 г. данный текст появился во всех ведущих газетах Свердловска. Пермь, Пермская область, Коми-

Пермяцкий автономный округ в 1930-е гг. входили в Свердловскую область, и данная публикация, несомненно, была публикацией столичного характера: авторы, по всей видимости, рассчитывали, что Сталин и официальные власти прочитают и примут к сведению их *послание*. Соединившее художественную стратегию со стратегиями официального документа (отклика на проект конституции), «Письмо» стало одним из показательных для эпохи текстов уральской поэзии 1930-х гг. и ключевых текстов коми-культуры. Оно запечатлело коренные изменения в менталитете коми-народа в 1930-е гг. – выход из национального замкнутого пространства на уровень широкой общественности Союза. Кляня темное строгановско-демидовское прошлое, с церквами и кабаками, и воспевая «сталинские зори», со школами и техникумами, а также героев края, среди которых названы лесоруб Анфалов, стахановец Чугайнов, орденоносец Павел Кашин, ударницы Можаева и Катя Петухова, учитель Фирсов, летчики Вилесов и Коркин, коми-авторы совершали акт культурной экспансии, манифестировали политически заданное намерение объединить традиционную для Урала культуру и культуру сталинскую в одну: «Ты – наше солнце в центре небосвода, / Ты – мудрый вождь стальных большевиков! / Прими спасибо от всего народа, / Прими привет от коми-пермяков!» *[Лихачев и др. 1936]* – заключали свое послание авторы.

Как никакой другой уральский текст, «письмо» отражало общие стратегии массовой художественной продукции своего времени, которые имели политически заданную функцию формирования гражданской активности населения страны.

ЛИТЕРАТУРА

Астахов И. Жизнерадостный стих // Штурм, 1933. № 7–8.

Бахтамов И. Поэты Урала // За Магнитострой литературы, 1932а. № 15. 28 окт.

Бахтамов И. Уральские поэты // Штурм, 1932б. № 11.

Бахтамов И. Литературный год. По материалам «Штурма» // Штурм, 1933. № 11–12.

Бычков А. Возвращение на родину // Штурм, 1935а. № 9.

Бычков А. Ожидание // Штурм, 1935б. № 7–8.

Вадимов В. Наш гимн // Уральская новь. Екатеринбург, 1922. № 96.

Васильев С. Поезд ушел за семь дней до срока // Штурм, 1932. № 12.

Великанов Е. Весенний марш // ЖТГ, 1930. № 51.

Вольный Г. Марш-Динам // Сдвиг. Челябинск, 1923. № 1.

Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974.

Голдин В.Н. Поэзия периода военного коммунизма, НЭП и первой пятилетки в периодической печати Урала. В 2 кн. Екатеринбург, 2006.

Градобоев. Марш спортсмена // Семафор. Екатеринбург, 1923. № 5–6.

Гребнева Л. Уральской молодежи // Юный пролетарий Урала, 1920. № 4.

Григорьева Н. Anima laborans. Писатель и труд в России 1920–30-х годов. СПб., 2005.

Грозин Н. Походная Уральская // Песни Красной армии. Свердловск, 1934.

Губарев В. Письма // Штурм, 1934. № 3.

Ершова М. Песня рабочих // Товарищ Терентий. Екатеринбург, 1923. № 24.

Ефремов Е. Шахтеры // Товарищ Терентий, 1923. № 1–2.

Жирмунский В.М. Композиция лирических произведений. Петроград, 1921.

Зайкова А.М. Страна должна петь о своих героях // Штурм, 1932. № 2–3.

Замятин Я. С.А. Черных // Тагильский рабочий, 1937. № 265 (3550). 20 нояб.

Занадворов В. Путь инженера. Поэма // Штурм, 1932. № 10.

Ильина В. Красноармейцам // Товарищ Терентий, 1923. № 16.

Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1986.

Коростелева Ф. Испанский народ // Тагильский рабочий, 1937. № 221 (3506). 26 сент.

Кузнецов И. В кузне // Уральский рабочий, 1923. № 271. 29 нояб.

Культурное строительство в РСФСР. 1917–1920: Доклады и материалы. М., 1983. Т. 1. Ч. 1.

Куштум Н. Бой. Свердловск, 1933.

Ладейщиков А. Поэт «Второй родины». О кн. стихов Б. Ручьева // Штурм, 1933. № 9–10.

Ладейщиков А. Литературная молодежь Урала // На смену!, 1939а. № 135 (3773). 12 окт.

Ладейщиков А. Поэты нового Урала // Тагильский рабочий, 1939б. № 215 (4102). 18 сент.

Лихачев М., Попов Н., Караваев С. Письмо Коми-Пермяцкого народа вождю народов товарищу Сталину / Пер. Н. Куштума, В. Занадворова, К. Мурзиди // Уральский рабочий, 1936. № 231 (6367). 6 окт.

Люгарин М. М. Возвращение к незабудкам // Русская советская поэзия Урала. Антология. Свердловск, 1983.

Матусевич А. Опустилась на дома… // Штурм, 1933. № 3.

Молчанов В. Новые силы // Студент-рабочий, 1923. № 3.

Моррисон А. Песни молота // Сдвиг. Челябинск, 1923.

Муран К. Гимн грядущей молодежи // Юный пролетарий Урала, 1920. № 4.

Мурзиди К. Развитие. Из поэмы «Слепая девушка» // Тагильский рабочий, 1939. № 215 (4102). 18 сент.

Новиков Н. Поэзия труда // Уральский рабочий. Екатеринбург, 1919. № 124. 28 дек.

Новин С. Комсомольцам, идущим на лесозаготовки // Рост, 1930. Кн. 1.

Носов Л. Есть победа // Рост, 1931. № 4.

Орестов И. Парижской Коммуне // Декапод, 1920. № 3.

Пермяк Е. Великая вспашка // ЖТГ, 1930. № 51.

Петухов И. Марш революции // Декапод. Екатеринбург, 1920. № 12–13.

Реут В. Убеждение. Свердловск, 1934.

Ручьев Б. Собр. соч. В 2 т. Челябинск, 1978.

Рыдаев И. Песнь рабочей молодежи // Юный пролетарий Урала, 1920а. № 2.

Рыдаев И. Последний бой // Юный пролетарий Урала, 1920б. № 4.

Сергеев А. Гимн детства // Уральский рабочий, 1926. № 21.

Силин А. Песнь труда // Работник связи Урала. Екатеринбург, 1922а. № 1.

Силин А. В забое // Рабочий журнал. Екатеринбург, 1922б. № 1.

Силин А. Рабочее утро // Товарищ Терентий. Екатеринбург, 1923. № 22.

Трибуна читателя // Рост, 1930. № 2.

Троицкий Г. Бетховен // Штурм, 1933. № 2.

Троицкий Г. Лермонтов // Троицкий Г. Стихотворения. Свердловск, 1934.

Тюляпин К. Свердловск // Рост, 1930. № 9–10.

Чердынцев Н. Писатели-красноармейцы // Штурм, 1935. № 9.

Черныш М. Творцы грядущего – молодежи // Юный пролетарий Урала, 1920. № 4.

2.3. Жанровая эволюция прозы Урала 1917–1930-х гг. *(Ю.С. Подлубнова)*

Жанры эпохи революции и гражданской войны. Революция и гражданская война, сама нестабильность общественно-политической жизни в стране и на Урале 1917–1920 гг. напрямую сказались на литературно-художественном творчестве. В эти годы в литературе, как и в политике, шли достаточно резкие перемены от старого к новому, от традиционного к авангардному, и наоборот. Как пример можно привести такую ситуацию. В 1919 г. в литературе Урала актуализировался жанр святочного, или рождественского, рассказа. В начале января екатеринбургские газеты напечатали «Кусочки сахара» В. Плотникова («Уральская жизнь»), «Дома» Л. Мурашевой («Уральская жизнь»), «Рождественский рассказ» П. Мурашева («Горный край»). Не отстала от них и шадринская «Народная газета», поместившая рассказ «Недотепа», подписанный буквенным псевдонимом «В-в». Кроме произведения П. Мурашева, имеющего говорящее в жанровом отношении заглавие, остальные были снабжены аналогичным или синонимичным подзаголовком, так что жанр представленных рассказов был прозрачен. Святочный рассказ оказался востребован в 1919 г. в связи с тем, что Урал находился во власти Колчака. Идеология белого движения с ее устойчивой религиозной доминантой и установкой на сохранение дореволюционной культуры определяла формат художественных произведений, печатавшихся в газетах и журналах региона. Несложно догадаться, что в уральских изданиях красных за январь того же года подобный жанр не был представлен вообще.

В то же время влияние гражданской войны, борьба за власть отражались в литературе обеих сторон в плане ее общей политизированности. Литература выступала как носитель идеологии и средство агитации, в связи с чем в центр литературного процесса эпохи выходили агитационные жанры (агитстихи, агитпьесы, лозунги и т. д.), а также жанры документальные (очерки, дневники, записки, воспоминания).

Документальная литература Урала 1920-х гг. Среди документальных сборников, посвященных гражданской войне, важно назвать следующие: «Рабочая революция на Урале», «Колчаковщина», «Колчаковщина на Урале», уфимский «Пройденный путь»; среди книг – «Мои воспоминания из гр. войны на Урале» И. Онуфриева, «Год в колчаковском застенке» А. Герасимова, «За советскую правду» П. Бажова, «Уральские партизаны» М. Голубых, «Последние дни Романовых» П. Быкова, «Октябрьские дни в Екатеринбурге» В. Воробьева, «Октябрь и начало

гражданской войны на Урале» А. Баранова, «Уральский комсомол в борьбе за Октябрь» К. Просветова и др.

Большая часть литературы подобного рода не была сколь-нибудь значимой для развития собственно художественной литературы в регионе, и тем не менее именно в очерках, воспоминаниях, документальных зарисовках участников недавних событий создавалась советская историография гражданской войны на Урале, складывалась система образов, вырабатывалась манера говорения о борьбе белых и красных. Именно в этих документах наиболее ощутимо проявлялся драматизм эпохи: «Красноармеец Никита встретился в атаке с родным отцом, с тем самым стариком, который недавно переманивал его в белогвардейские ряды. Казак-старик качнул своей правой ногой, к которой была прикреплена длинная пика, и приготовился быстрым движением нанести удар своему сыну, но молодой Никита уже промчался на своем рыжке за круп отцовской лошади, с другого бока подъехал к своему отцу, быстро набросил ему на шею ременную нагайку и начал быстро вертеть черенок своей нагайки. Старик выпустил из рук свою длинную пику, бросил повод и начал закатывать глаза. Но Никита продолжал крутить свою нагайку вокруг шеи отца. Наконец, старик промычал что-то нескладное, брызнул слюной и мертвый упал с лошади…» *[Голубых 1924: 43]*. Документализм данного отрывка весьма сомнителен: это, скорее, попытка художественного осмысления одного из типичных конфликтов времени, конфликта поколений, который нашел убедительное отражение и в общероссийской литературе – от «Донских рассказов» М. Шолохова до «Конармии» И. Бабеля.

В рамках документальной и документализированной литературы вырабатывались стратегии мифологизации гражданской войны на Урале. В документальной литературе, предназначенной для самого широкого читателя, сформировался «пантеон героев» (Е. Добренко) Советской страны. На Урале, как и всюду, во главе «пантеона» оказались революционные деятели, красные командиры и партизаны. Это Антон Валек, Серафима Дерябина, Нина Аргентовская, братья Каширины, Блюхер. Их портретные зарисовки представляли читателю идеальный образ коммуниста, бескомпромиссного бойца, пользовавшегося безоговорочным авторитетом в народных массах. Например, о Блюхере писалось: «Тов. Блюхер быстро умел ориентироваться в окружающей обстановке, обладал необычайными организаторскими способностями, а вместе с тем отличался необычайной простотой и спокойствием» *[Там же: 10]*. Менее известными, но также легендарными героями эпохи оказывались бойцы Красной армии, ставшие героями очерков уральских авторов. Таков, например, Ванька Шостин из Кына, Кунгурского уезда, с 12 лет

работавший в сапожной мастерской, затем на Надеждинском заводе, а в 1918 г. ушедший в Красную армию. Шостин не раз был в белогвардейском плену, его пытали, он бежал, неделями блуждал по тайге, затем находил «своих». Был членом Пермского губкома, работал в Тюмени, дважды, не имея каких-либо медицинских знаний, с помощью ножа и ниток проводил сложнейшие операции на кишечнике. Смерть Шостина от инфлюэнцы в 1922 г. оказалась в центре внимания М. Сулковского *[Сулковский 1922]*, представившего в своем очерке героя и его биографию.

На протяжении всего десятилетия «пантеон» героев постоянно ширился и пополнялся новыми идеализированными фигурами. Современность, уже не столь героическая, как недавнее прошлое, тем более нэпманская, не могла удовлетворять требованиям прежде всего идеологического порядка, потому авторы в поисках героя обращались к отдаленным временам. Так, с середины 1920-х гг. окреп интерес к историческому прошлому Урала: пугачевскому движению, бунтам в Строгановских и Демидовских вотчинах, 1905 году. Появились и получили распространение книги полубеллетристических очерков соответствующей тематики: «Возмутители. Бунты в Ревдинском заводе в 1826 и 1841 годах» В. Быкова, «Пугачевщина на Урале», «Златоуст в 1905 году» А. Берса, «К расчету. 1905 год в Сысертском заводе» П. Бажова, «Мотовилиха. Историческая повесть о 1905 г.» Н. Лещинского, «Алапаиха» Н. Краснова, «Надеждинск. 1905 г. в Надеждинском заводе» П. Мурашева и др. Герои исторического прошлого, уральцы, известные, а чаще всего неизвестные широкой общественности, в этих книгах думали, говорили, действовали, совершали подвиги во имя трудового народа.

Еще одним актуальным жанром литературы 1920-х гг. стал дневник, занимающий некое смежное положение между документальной и художественной словесностью. В жанровом плане дневниковая проза Урала также не была чем-то особым и оригинальным – ее актуализация была обусловлена общим развитием русской литературы в данную эпоху. Вспомним, что именно в годы гражданской войны к дневнику независимо друг от друга обратились такие мастера художественного слова, как И. Бунин, М. Цветаева, И. Шмелев и др. Дневники в это время, в том числе и на Урале, вело множество образованных людей – сама «смутная» эпоха писала себя через них. Центральной темой среди «белых» и среди «красных» – была гражданская война и изменения политического, экономического, социального и даже антропологического характера, которые она несла. Если дневники и воспоминания «белых», участников колчаковского движения, увидели свет в конце 1920-х гг., то «красные» публиковали свои произведения уже с окончанием гражданской войны. Пожалуй,

наиболее примечательным явлением среди дневниковой прозы Урала стала книга Анатолия Герасимова «Год в колчаковском застенке» (1923). Автор, бывший редактор екатеринбургской газеты «Вольный Урал», в 1918 г., т. е. при большевиках, заведующий театральным отделом наробраза, с приходом «белых» был арестован и помещен сначала в арестантский дом, а затем в екатеринбургскую тюрьму № 1. С 27 июля 1918 г. по 14 июля 1919 г. А. Герасимов тщательно фиксировал в дневниках все происходящее в колчаковском застенке. Главными причинами недовольства колчаковской тюрьмой стали для него отвратительные условия содержания: некачественная пища (суп с червями), соседи-уголовники, шпионаж в камерах, грубое обращение персонала с заключенными, паразиты, тиф, отсутствие медицинской помощи, скудный подбор книг в библиотеках. Все эти явления, в сущности, типичные для любой тюрьмы «смутного времени», автор объясняет колчаковщиной как таковой, чуждостью ее народу и делу правды. А. Герасимов подобно И. Бунину, который в своих «Окаянных днях» горько иронически фиксировал и комментировал абсурдные поступки новой власти (правда, большевиков), с особой тщательностью собирал дискредитирующие колчаковщину факты: «Арестована и сидит в тюрьме 60-летняя старуха, собиравшая в подгородном лесу грибы. За что: за подслушанную добровольцем-шпионом (их развелось тоже, как грибов) фразу: “В старые времена, до освобождения крестьян, лучше было”» *[Герасимов 1923: 21]*. Гнев автора в немалой степени был направлен и на коллег по газетному цеху: «Проституирующие екатеринбургские газеты – “Отечественные Ведомости”, возглавляемые литератором Белорусовым, “Ур. Жизнь” с г. Чекиным, да и кооперативно-демократический “Урал” то и дело живописуют зверства красных» *[Там же: 49]*.

Дневники «белых», участников колчаковского движения, опубликованные в Советской России в конце 1920-х гг., имели несколько иной жанровый вид, своей обстоятельностью и приемами напоминая, скорее, очерки или мемуары. Особенно отчетлив очерковый дискурс в дневниках интервентов[1]. Иная культурная принадлежность авторов и иные идеологические оценки сделали тексты отличными от многих изданий советской литературы о гражданской войне. Так, в 1927 г. журнал «Сибирские огни» опубликовал отрывки из дневника французского генерала

[1] Эта литература, во многом прошедшая мимо российских историков, исследователей гражданской войны на Урале и в Сибири, явилась основополагающей для историографии, созданной за рубежом. См. об этом: [*Сахаровская 2006]*.

М. Жанена, одного из сподвижников Колчака. Текст этот был интересен, например, живописными зарисовками: «Отъезд ночью в Екатеринбург. Движение медленное. Холмистая местность, слегка лесистая, в жанре Вогезских предгорий, но не особенно живописная» *[Жанен 1930: 110]*. Кроме своеобразной живописи, обусловленной свежестью взгляда иностранцев на происходящее в России, в прозе подобного рода можно было встретить замечания по поводу геополитической роли Урала в русском и – шире – мировом пространстве. «Урал и Приуральский район, при их неисчерпаемых богатствах, при центральном положении, при выполненных за время войны огромных технических улучшениях, при наличии собственного, поколениями связанного с заводами и промыслами населения, имеют перед собой ослепительное будущее. Нужно твердо, талантливо, даже вдохновенно наметить новые, нешаблонные пути реставрации, перерождения и новой жизни» *[Будберг 1929: 22]*, – писал другой сподвижник Колчака барон А. Будберг.

Документальная и документализированная литература при всей ее значимости в начале 1920-х гг. к середине десятилетия заняла подобающее ей место – ближе к периферии литературного процесса; в центр же все более выходила художественная литература в ее советском варианте, которая развивалась по иным законам и имела иные приоритеты.

Уральская беллетристика 1920-х гг. и ее жанры. «Урал – пасынок беллетристики <…> Новый уральский беллетрист лишь оформляется. Идет по стенке – в книгу и журнал» *[Шубин 1926: 20]*, – писал один из участников литературного процесса на Урале. При этом многие участники литературной жизни Урала того времени оставались недовольны региональной словесностью: «Большинство теперешних уральских беллетристов проходят мимо жизни. А она растет не по дням, а по часам. Ее рост, ее оформляющиеся этапы слабо отражаются на произведениях уральских беллетристов» *[Там же]*. Критиком были выявлены жанровые приоритеты уральской беллетристики: ставка на малые формы, которая объясняется уже не столько отсутствием в регионе профессиональных писателей и «пробами пера» беллетристов «из низов», сколько самой динамикой новой жизни, необходимостью отражать ее в гибких, а потому и малых, формах. Очерк, рассказ, новелла, этюд, картинка стали основными жанрами уральской литературы, и лишь к середине 1920-х гг. актуализировался жанр повести. Ставка на малые жанры в начале десятилетия объясняется также и уровнем образованности читательской аудитории, среди которой была большая доля малограмотных людей – малая проза читалась быстрее и усваивалась лучше, чем большие произведения. В цитируемой статье

А. Шубина четко обозначена тематика современной ему уральской литературы: гражданская война и новая жизнь. Обилие произведений, посвященных героическому прошлому, вызвало у автора вполне объяснимое недовольство: бурное развитие политической, экономической, социальной, бытовой жизни в 1920-е гг. отражалось в литературе недостаточно широко. Писатели, посвящавшие свои страницы революции и гражданской войне, не успевали за современностью. Только к концу 1920-х гг. изображение новой жизни в литературе Урала стало доминировать над изображением героической истории. А. Шубин заметил некую трафаретность становящейся уральской советской литературы. Трафаретность, или, как тогда обозначалось, «схематизм», была общей проблемой советской литературы, в которой ставка на реализм и понятность массам, официально закрепленная в резолюции ЦК ВКП(б)[2] и поддержанная пролетарскими писателями, зачастую, особенно в случае малого литературного таланта, вела к преобладанию усредненного стиля. Литературная «схема» за редким исключением была актуальна и в уральской беллетристике – вплоть до официального перехода основной массы писателей к большому стилю соцреализма. Художественные решения, предлагаемые писателями, были вполне стандартными для эпохи и шли в двух направлениях: романтическом и реалистическом. Романтический взгляд подразумевал осмысление конкретных исторических событий в глобальных, общемировых и даже космических масштабах, в то время как реалистический видел за теми же самыми событиями «прозу жизни», конкретного человека и его судьбу.

Так, в уральской революционной литературе романтического толка был востребован жанр аллегории. Например, в рассказе «Круговая порука» С. Гехта *[Гехт 1924]* в одну камеру в царском застенке, условно называемую «Интернационал», были помещены Пермяк, Вотяк, Чухонец, Мордвин и Еврей. Анекдотическая поначалу ситуация имела отчетливый драматизм: камера не охранялась, и каждый из узников мог из нее бежать, но в таком случае оставшиеся должны были, по условию коменданта, отсидеть не данные им полгода, а два полных. Круговая порука, связавшая арестантов, нарушила все человеческие связи: никто из сокамерников не спал ночами, подстерегая побег товарищей и обдумывая план своего собственного. Трагическая развязка была закономерна: каждый из арестантов донес коменданту на

[2] Как писалось в резолюции ЦК, советской литературе необходимо, «...используя все достижения старого мастерства, вырабатывать соответствующую форму, понятную миллионам» [см.: *О политике партии 2001 (1925): 169*].

другого или других, и в результате все они были расстреляны. Смысл представленной аллегории вполне ясен: пока народы разобщены и нет единства между ними, они будут побеждены властью царизма, и лишь Интернационал может сплотить их и уберечь от верной гибели.

Романтический пафос литературы особо очевиден в тех случаях, когда героем произведений становился не конкретный человек или группа лиц, но город. Таковы, например, описания Екатеринбурга в рассказах Н. Никитина: «Город – золотой пыльный котел. Песок садится в горло. С непривычки оно болит. В зное плавает ветер, плавает тихо – как шмель над прудом. А пруд – что идет от плотины и зовется Исетским, сверкает кусками – рыбы полощутся в нем, перевертываясь от радости животами кверху, к солнцу». На фоне живописных пейзажей изображено отступление «красных» 25 июля 1918 г. – над отступающими мечется и кричит черная птица: «Птица мечется в небе – и небо уставшее, полукрепкой закалки с серым налетом – как остывший наружный пепел, не может скрыть птицу. Но и птице не сжечь, не разрезать неба. И в этом вся тоска и тревога» *[Никитин 1923: 9]*. Символистская живопись Н. Никитина дополнила полную горечи картину разгрома и отступления Красной армии.

Город как персонаж был представлен также в рассказе «Над Камой» Н. Уральской. «Маленький и тихий», стоящий над Камой, он был вынужден пережить все коллизии гражданской войны: «Белые в городе пробыли 6 месяцев – уходили в июле. Уходили – на Каме жгли пароходы, горели склады у берега – надрывалась тревожным звоном городская каланча. На третий день стихли пожары. Приехали верховые – молодые красноармейцы с загорелыми лицами – были у всех звезды на шлемах, красные ленточки в лошадиных гривах, и под шлемами были у всех усталые и радостные глаза» *[Уральская 1926: 10]*. Пермская действительность, вписанная автором в эпическую картину борьбы «двух миров», приобретала характер аллегории: Пермь представала не собственно Пермью, а любым провинциальным русским городом, поверженным и по-своему обновленным войной.

Но романтико-эпический метажанр, актуальный в советской прозе, на Урале находился ближе к периферии литературного процесса. В 1920-е гг. в уральской литературе доминировали реалистическая картина мира и реалистическое письмо.

Как известно, в советской реалистической прозе в начале 1920-х актуализировалась проблема перерождения, «перековки» человека в ходе революции и гражданской войны. «Нам нужен герой нашего времени. Героический роман. Мы не должны бояться широких жестов и больших слов» *[Толстой 1984: 90]*, – писал в 1924 г. тонко чувствовавший заказ эпохи А. Толстой.

Региональная беллетристика, равно как и центральная, начала с показа героического индивидуума. Таков, например, революционер Антон Черняк в рассказах Н. Никитина *[Никитин 1923]*. В рассказе «25-го июля 1918 года» Черняк не уходит из Екатеринбурга вместе с отступающими «красными», но, спрятавшись у китайца Лю И Сана, остается в городе вести подпольную борьбу. В рассказе «Трава-пышма» узнаем биографические факты: Черняк – кунгурец по рождению, двадцати семи лет от роду. В рассказе «Шесть дней» разворачивается история пребывания Черняка в колчаковском Екатеринбурге. Возглавив организацию большевиков, он ведет напряженную работу, подготавливает почву для переворота, но подпольщики оказываются раскрыты белой контрразведкой. Автору важно показать героизм большевика: Черняк не сдается под пытками – у него лишь «упорнее сдвигаются брови».

Одним из важнейших сюжетов уральской прозы 1920-х гг. стал сюжет о пути простого человека в революцию, перерождение его в большевика, сюжет «метаморфозы отдельных личностей и целых коллективов»[3]. В революцию приходили и дети и взрослые. Это мог быть мальчик Митька, успевший предупредить стачечников надеждинского завода об опасности *[Фурин 1922]*, мальчик Васька, воспринявший завет зарубленного казаками отца *[Бездомный 1923: 13–15]*, вполне взрослый человек, как, например, пастух Игнат, спасший поезд от крушения, подготовленного белобандитами *[Яровой 1922]*. Сюжет перерождения, как правило, предварялся рассказом о необычности, исключительности героя. Пастух Игнат, например, пятнадцать лет пас коров, любил природу и был глубоко разочарован в людях. Мальчик Митька не знал ничего о революционной борьбе, но уже с малых лет самостоятельно пытался понять, «отчего одни люди богатые, а другие бедные. Мастеров сын нигде не работает, а сапоги у него новые, тужурка суконная и в гимназии он учится» *[Фурин 1922: 18]*. «Перерожденные» впоследствии становятся лучшими представителями когорты «железных» людей советской литературы.

Со второй половины 1920-х гг. в уральской прозе стал важным показ уже не только героического человека, но и коллектива. Своеобразным аналогом «Железного потока» выступает рассказ А. Гусева «Шестеро» *[1925]*. Шестерка сплоченных дружбой, общими интересами, а потому лучших красноармейцев в пермском отряде отправляется в разведку. Численность врага

[3] Этот сюжет, как отмечает А. Синявский, стал центральным для литературы соцреализма. *[*см.: *Терц 1988: 93]*.

удается узнать, инсценируя нападение на деревню, – батальон белых, приняв шестерых за отряд, вступает в бой. Лишь чудом, которое напрямую связано с дисциплинированностью и сплоченностью разведчиков, герои спасаются. Именно эти качества: дисциплина, включенность в коллектив и отказ от стихийной индивидуальности – делают коммуниста идеальным, таким, каков, например, командир шестерки, «железный человек» Ваня Фимыч.

Героическим и нравоописательным началом отмечены жанровые тенденции, связанные с «потребностью прозы освоить общее состояние действительности» *[Скороспелова 1985: 6]*. Это касается, например, произведений, посвященных классовой борьбе в деревне. Главным героем произведений такого рода стал новый человек деревни, крестьянин, обретший смысл жизни в революционной борьбе. Так, герой повести П. Дорохова «Житье-бытье» (1924) крестьянин Кузьма из села Каменка, честно проработавший всю жизнь и не наживший добра, попадает в беду: сначала оказывается в долгу у лавочника Митрия Егоровича, затем теряет маленького сына под копытами тройки барина, а затем узнает, что дочь, отданная в услужение лавочнику, беременна. В отместку он поджигает амбар Митрия Егоровича. Только революционные перемены вызволяют Кузьму из тюрьмы и заставляют почувствовать себя по-настоящему свободным человеком. Перерождается и его дочь Дуняшка, спасшая красноармейцев от гибели. Со спасенным ею Иваном, как говорится в финале повести, они будут строить новую жизнь на деревне.

Революционная борьба в деревне и обновленный быт стали тематикой многих произведений уральцев – от пьесы «Враги» А. Бондина до рассказов В. Ветрова, Я. Кряжа, К. Смирнова, Н. Шушканова и др.

Жанрово-тематический диапазон уральской сатиры 1920-х гг. Наряду с изображением героической истории литература 1920-х гг. вплотную подошла к освоению проблем современности, жизни советского общества, быта его граждан. Актуальными стали жанры, социально ориентированные и зачастую сатирически направленные. Пользуясь инструментарием художественного слова, писатели вскрывали «язвы и гнойники» общества в надежде, что в дальнейшем изъяны, вынесенные на суд читателя, будут исправлены, проблемы решены. При этом они были достаточно свободны в выборе тем и художественных решений – в 1920-е каждый сам определял социальный заказ, «отзываясь на голоса времени» *[Чудакова 1988: 25]*.

Так, в рассказе «Нуль земли» В. Ветрова действие разворачивается на фоне грандиозной работы по созданию котлована, необходимого для строительства советской жизни в регионе, но,

как показывает автор, частные интересы строителей и мелких чиновников оказываются для них нередко важнее общего дела, и потому работа сопровождается конфликтами *[Ветров 1926а]*. В другом рассказе этого автора «Ответственный» на суд публики выведен типаж человека, одержимого мелкобуржуазными интересами, скрытого врага. Банщик Сморчков из Сарапула (входящего тогда в Уральскую область) обижен новой властью, при которой он не может беспрепятственно выносить с работы уголь, и вынужден подчиняться охраннику-татарину. Сморчков панически боится попасть под сокращение штата и гордится тем, что однажды привез из Омска важные для бани чертежи. Его чувства не так мелки и невинны, как изначально кажется, – этот обыватель, не понимающий, в какой стране и в какое время он живет, и преследующий исключительно индивидуальные интересы, однажды устраивает диверсию – рвет банные котлы, и только ЧК удается «рассекретить» Сморчкова *[Ветров 1924]*.

Несовпадение эпохи и частных интересов граждан, клеймящихся в риторике времени как мещанские, явилось темой для полных юмора рассказов Я. Кряжа, камышловского писателя[4]. Так, рассказ Я. Кряжа «Чемоданчик» своей проблематикой и художественными решениями напоминает рассказы М. Зощенко. В «Чемоданчике» затрагиваются отношения новых классов, оформившихся после революции в эпоху нэпа. Действие происходит на пароходе, идущем по Каме. Изящная дамочка с желтым чемоданчиком становится объектом ухаживаний красноармейца Суркова. Дамочка совсем не против – она, в духе времени, «любит народ». Однако один из представителей народа, обуреваемый классовой ненавистью, тайно выбрасывает ее чемоданчик за борт. Дамочка, не найдя чемоданчика, расстраивается и тут же, разлюбив народ и забыв про Суркова, сходит с парохода со «спецом». Сказовая форма повествования дополняет создаваемый автором рассказа комический эффект *[Кряж 1924]*.

Халатность и нерадивость госслужащих составили еще одну актуальную тему уральской социально направленной прозы. Показателен рассказ «Скребонебы» И. Чилима (1926). На Чусовой в связи с острой нехваткой жилья для трудящихся решили строить небоскребы. В ходе работы небоскребы были укорочены на 22 этажа и построены как обычные 4-этажные дома. Вскоре выяснилось, что и эти дома мало подходят для нормального жилья – в них нет ни отопления, ни выводов для печных труб. Ирония автора направлена в адрес проектировщиков подобных строений и бюрократов, оторванных от народа.

---

[4] О нем см. очерк П. Бажова *[1926: 9]*.

Сатирический рассказ, юмореска, фельетон, памфлет – наиболее популярные жанры в прессе этого времени. В газетах – свердловских «Уральском рабочем», «На смену!», «Крестьянской газете», пермской «Звезде», челябинской «Советской правде», тюменском «Трудовом набате», оренбургской «Красной молодежи» и др. – сатирические тексты вкупе с карикатурами в стихах и в прозе занимали неизменно почетное место. Естественно, фельетон становится ведущим жанром в газетной литературе. «Советский фельетон является своего рода пропагандистским текстом со всеми чертами характерного пропагандистского дискурса», – пишет М. Литовская *[Литовская 2007: 140]*, представляя жанр фельетона в творчестве А. Гайдара, работавшего в 1920-х гг. сначала в «Звезде», затем и в «Уральском рабочем». Формированием общественного мнения на Урале занимался в 1920-е гг. не один А. Гайдар, более того, молодой писатель никогда и не был ведущим фельетонистом области – здесь царили иные, большей частью вымышленные, имена: Блик, Бывалый, Гайка, Горец, Грамен, Гусляр, Зуда Новый, Никто, Рашпиль, Старый Юс и т. д. Злободневную тематику фельетона представляют названия: «Гримасы Нэпо», «Трестовская спецодежда», «Отчет о редком заседании», «Как обдирают фабзайцев», «Комсомольские колючки», «Культработа в кавычках», «Растратиада», «Бегом по Свердловску» и др. Специфической особенностью фельетонистики 1920-х гг. стал предмет изображения – человек эпохи новой экономической политики. Обличению нэпа посвящены фельетоны «Коммунист в кольце» М. Чарного, «Муть» Ю. Ямпольского, «Генерал НЭП» С. Лобаева и др. нэп и возродившаяся буржуазная культура, как подчеркивают уральские сатирики, чужды культуре горнозаводского края и советскому обществу в целом. Выгнанные из Москвы и Ленинграда тунеядцы и асоциальные типы бегут на Урал, где продолжают свою богемную жизнь, которая может показаться привлекательной и для коммуниста: «В моей голове теснились и нелепо нагромождались осколки мыслей о “ленинском наборе”, о новой шляпке, о накладной лошадке кооператива, о семейной разрухе, о московской чистке» *[Чарный 1924]*. Ресторан «Неаполь» на улице Карла Маркса, театр Луначарского, Комклуб (Клуб Коммунистов) полны «новых людей». Чтобы вырваться из их «кольца», коммунист идет домой и пытается читать книги «Госиздата», но и здесь его подстерегают соблазны, поскольку в руки ему попадают «Тяжелая лира» В. Ходасевича и «Последние стихи» П. Соловьевой. Буржуазной культуре, полагали фельетонисты, не должно быть места в советском обществе.

Очерковая проза 1920–1930-х гг. В конце 1920-х гг. в СССР наступила эпоха «наших достижений», которая укоренялась

официальной риторикой социального позитивизма, когда общественные недостатки ретушировались, а достоинства становились предметом всесоюзной гордости. Урал в это время приобретает имидж «кузницы страны», или, как позже назовет А. Твардовский, «опорного края державы», при этом «советское определение как будто явилось лишь выражением подлинной исторической логики его развития в качестве промышленного края, стало продолжением линии его судьбы» *[Мурзин 2004: 5]*. Достижения трудового Урала, все более очевидные с развертыванием индустриализации в стране, требовали художественного отражения, что и обусловило развитие уральской очерковой литературы.

Очерк на Урале был актуален и ранее. Приведем в качестве примера заметки о природе и богатствах края А. Шубина («Дивное диво. Богатство Урала», «Голубой простор. На Уральских озерах», «Сокровища водных равнин» и др.), путевые впечатления от Южного Урала В. Ветрова («Златоуст – город днем», «По Южному Уралу»), злободневные зарисовки Л. Авербаха («Партийная Чусовая», «Большевистская весна»), очерки П. Бажова («Старинные жители Урала», «Передовая деревня», «У мраморных кустарей», «Из поездки в Каслинский завод», «Уральские были. Из недавнего быта Сысертских заводов») и т. д. Уральская составляющая данных очерков сводилась большей частью к изображению богатств края, особенностей горнозаводского труда и быта, а также перемен, которые произошли здесь благодаря советской власти.

Очерковая проза 1930-х в целом продолжила тенденции очерка 1920-х гг. Строительство и модернизация предприятий Урала представали, как было принято в данном жанре, в исторической, политической, экономической, социально-бытовой панораме жизни региона («Тридцатая лава» М. Ашихмина, «Медь» П. Замятина, «Магнитогорск», «Новый материк. Письма с Вишеры» А. Маленького и др.). Однако 1930-е гг. предложили читателю нового героя – героя советской эпохи, человека стройки и завода, ударника, энтузиаста труда («Котельщик Ермоленко» П. Алексеева, «Мастер Мурашев» М. Кучеренко, «Наташа Зубкова» А. Синюшкиной, «История начинается» И. Панова и др.). «В целом очерковая литература довольно удачно воспроизводит многие стороны жизни таких уральских строек, как Магнитострой, Уралмашстрой, Челябтракторстрой, Никельстрой, Березники, Кизел и проч.» *[Бахтамов 1933]*, – справедливо констатировал уральский критик.

Особое место в ряду этого направления уральской прозы заняла «История фабрик и заводов». Замыслив в конце 1920-х проект «История фабрик и заводов», М. Горький предполагал, что

«своеобразие работы по истории заводов заключается в самой задаче: писать историю не только вчерашнего дня, но к материалу сегодняшнего дня подойти как к творимой истории, оценивая все значение происходящего, раскрывая законы его движения, показывая направление развития, обучая и массовых авторов и читателей политике большевистской партии» *[Горький 1960: 28]*

Урал как центр «горнозаводской цивилизации» играл большую роль в горьковском проекте. Заводы и предприятия, которые здесь находились, имели богатую историю, зачастую связанную с революционным движением. В местной прессе, на многочисленных совещаниях писатели активно обсуждали как необходимость создания истории заводов Урала, так и сам материал, накапливающийся в этой области[5]. Итогом работы стали написанные уже к середине десятилетия главы и целые полотна из истории уральских предприятий. Их публиковали журналы «Штурм», «Уральский следопыт», газеты «За Магнитострой литературы», «Уральский рабочий», «Трансформаторная сталь» и др. В 1932 г. свердловский писатель А. Маленький написал ряд глав из истории Надеждинского завода, вслед за ним приступили к истории Уралмашзавода Г. Набоков и К. Гальперн, а в 1934 г. описали историю ВИЗа Ю. Бессонов и В. Вогау, Первоуральского завода – Г. Емлин, Мотовилихи (завод им. Молотова) – С. Дзюбинский и т. д.

«История фабрик и заводов» в ее уральском варианте, несмотря на широкий географический разброс в рамках региона, имела достаточно однообразную схему представления и осмысления существующей фактографии: история каждого из представленных заводов являла собой некую миниатюрную модель общероссийской истории в ее советской интерпретации. Схема такова: темное царское прошлое, эпоха Строгановых и Демидовых, бунты, в том числе и пугачевский, 1905 г., наступивший за ним период реакции, революция 1917 г., гражданская война, наконец, период реконструкции на Урале и «светлое» настоящее, за которым предполагалось еще более «светлое» будущее. Наиболее показательную архитектонику в этом плане имела книга «Были горы Высокой», чьи части и главы последовательно иллюстрировали положения советской историографии Урала: «Демидовщина» («Предания стариков», «Первая стачка», «Кержаки», «Порядки на Железном», «Революция 1905 года», «Империалистическая бойня»), «Октябрь и гражданская война», «Восстановление», «Реконструкция» («Главный разрез», «Бурение и паление», «Экскаваторы», «Обогащение», «Нарком» (о приезде С. Орджоникидзе на рудник), «Большевики Высокой», «Счастливая жизнь» и др.) *[Были 1960]*.

[5] Публикации, свидетельствующие о включенности Урала в горьковский проект, см.: *Горький М.* Ускорить создание «Истории заводов» // За Магнитострой литературы, 1932. № 4. 19 июня; *Харитонов Н.* Создать историю заводов Урала // За Магнитострой литературы, 1932. № 9. 28 авг.; *Шушканов.* Напишем большую историю заводов. Из доклада // За Магнитострой литературы, 1933. № 1 (20). 1 янв.

«Были горы Высокой» оказались также показательны в рамках горьковского проекта и соцреалистической эстетики тем, что автором книги выступил не отдельный индивид или группа соавторов, а целый коллектив, «сто действующих лиц, работавших на горе Высокой в различные эпохи начиная от демидовщины и кончая нашими днями» *[Уральский следопыт 1935, № 4: 32]*. Сюда вошли и известный на Урале писатель А.П. Бондин, и журналист Г.С. Быков, и нижнетагильские рабочие и пенсионеры И.Г. Баранов, А.М. Андрейцева, Е.Е. Горбунов, Т.З. Чернышева, и даже группы родственников И.М. и М.Е. Пылаева, А.И. и С.И. Стаканчиковы[6] и т. д. Все рассказы были записаны и обработаны Ю.П. Злыгостевым[7] и изданы под редакцией самого М. Горького, который совершенно точно назвал книгу «документом растущего массового героического эпоса» *[Горький 1960: 26]*. Впервые народные массы вполне осознанно заговорили о своей истории: за преданиями и легендами, воспоминаниями и конкретными случаями из жизни угадывалась попытка представить свое место, место рудника и даже региона в ней. Каждый из рассказов за частным приоткрывал общее, за индивидуальным – коллективное: «Горное дело мы от отцов и дедов переняли. Двести с лишком годов у горы Высокой копаемся. Сноровка подходящая накопилась. И на Медном, и на Железном, и в шахтах, и в выработках поробили. Научились, поди, с рудой справляться. И теперь эта наука шибко рабочему классу идет на пользу» (Прохоров Иван Алексеевич) *[Были 1960: 289]*.

Ставка на жанр «живого» рассказа сделала материал доходчивым и простым для понимания: «…в книге самое замечательное: никакой нарочитости, отсутствие деланности, простая передача будничной конкретности героической борьбы масс», – писал М. Горький *[1960: 26]* «Были горы Высокой» по праву можно назвать одним из достижений горьковского проекта на Урале.

[6] О «коллективном авторе» см.: *[Добренко 1993]*.

[7] С историей создания книги можно ознакомиться в статье Ю. Злыгостева: *[1935]*.

Жанр автобиографии в литературе 1930-х гг. Коллективный эпос с его вниманием к героической истории и героической современности, актуализировавшийся на Урале в 1930-е гг., дал литературе и иные, чем названная книга былей, результаты: к середине десятилетия в центр литературного процесса на Урале вышли автобиографические полотна.

Сам процесс обретения голоса пролетариатом и создание автобиографических произведений не были прерогативой исключительно уральской литературы. «Автобиографический роман являлся эмбриональной формой пролетарской прозы. Через нее неизбежно проходит рабочий писатель в начале своего творческого развития…» *[Анисимов, Динамов 2001: 211]*, – писали критики, анализируя автобиографии рабочих, представленные в западной литературе 1920-х гг.

Нельзя не заметить, что массовый характер автобиографизма в нашей стране преобразовывал само представление о литературном творчестве. Многие из новоявленных автобиографов вполне предсказуемо ориентировались на классическую для данного жанра трилогию М. Горького «Детство», «В людях», «Мои университеты», однако большинство желающих поделиться своим биографическим опытом писало непосредственно «с жизни», имея дело с голой фактографией и весьма смутно представляя особенности литературного мастерства. «Я писал исключительно о фактах – это меня связывало. Иногда я попадал в плен к фактам. Написать иначе – значит фантазировать, перестать рассказывать то, что было» *[Островский 1974: 208]*, – признавался писатель. «Островский выше литературы!» – считали современники *[Там же: 316]*, тем самым признавая право автобиографа писать «правду без всяких отклонений».

Автобиографические произведения сделали всесоюзно известными таких региональных писателей, как А. Кореванова («Моя жизнь»), А. Авдеенко («Я люблю»), Б. Горбатов («Мое поколение»), а также упрочили литературную славу А. Бондина («Моя школа»). Еще один автобиографический роман этого времени «Так начиналась жизнь» А. Савчука, хотя и не получил большой известности по всей стране, но вошел в золотой фонд советской литературы Урала, о чем свидетельствуют переиздания книги в регионе большими тиражами и присуждение автору в 1969 г. первой премии комсомола Среднего Урала (посмертно).

Автобиографии уральцев, равно как и книги «Истории фабрик и заводов», при внешнем своем зримом различии имели глубинную связь, что выражалось и в отношении к действительности и в наличии общих художественных параметров. Разнообразила произведения жизненная участь героев-пролетариев: история крестьянки (А. Кореванова), судьба потомственного рабочего

(А. Бондин), путь беспризорника в жизнь (А. Авдеенко), первые шаги «детей Революции» (Б. Горбатов). Разным оказывалось отношение к Уралу, которое во многом зависело от того, насколько крепко связана судьба автора с регионом. Например, Кореванова и Бондин родились на Урале (в Ревде и Нижнем Тагиле) и воспринимали край как свою родину. Авдеенко и Савчук попали на Урал волей судьбы: Авдеенко прибыл в Магнитогорск с Украины после скитаний по России, Савчук родился в Варшаве и прошел путь от Польши, через Украину, Сибирь, Дальний Восток и Кубань до Свердловска. Авдеенко был склонен считать Урал своей второй родиной, Савчук относился к нему как к очередному месту обитания (уральский период жизни писателя не вошел в его автобиографическое произведение), хотя именно в Свердловске его писательский труд получил признание.

Типологически общим было следующее. Поэтика названий произведений, которая впрямую связана с понятиями жизни и судьбы человека: «Так начиналась жизнь», «Моя жизнь», «Моя школа», «Мое поколение», «Я люблю». Несмотря на номинативные отголоски «Моих университетов» М. Горького (Кореванова и Бондин открыто называли его своим учителем[8]), названия книг уральских авторов указывали на индивидуальность представляемого биографического материала. Неудивительно, что пролетарские автобиографы после выхода в свет книг становились такими же героями эпохи, как, например, стахановцы, папанинцы, герои-летчики, герои-пограничники, герои-пионеры и т. д. Авдеенко так и остался в восприятии читателей беспризорником, перевоспитанным советской властью, Кореванова – крестьянкой, в новой жизни преодолевшей классовую ограниченность и выдвинувшейся в ряды ударниц женотдела. Савчук воспринимался, как и его автобиографический герой, красноармейцем по призванию, что подтвердилось в дальнейшем: 13 апреля 1943 г. он погиб на 2-м Белорусском фронте. За Бондиным закрепилось звание писателя-рабочего. «У него был свой путь в литературу, выстраданный путь рабочего самородка. <…> Кровно связанный с интересами рабочей массы, Алексей Петрович стал выразителем ее дум и настроений, первым советским писателем Урала» *[Боголюбов 1948: 30]*.

Объединяла пролетарские автобиографии установка на «правду жизни». Лишь Бондин был профессиональным писателем, знал роль вымысла в моделировании художественной

[8] См. письма названных писателей М. Горькому в свердловской газете «За Магнитострой литературы»: Кореванова А. Учусь у вас // За Магнитострой литературы, 1932. № 12; Бондин А. Моему учителю // Там же.

действительности, ориентировался при создании книги на трилогию Горького: остальные писали, ведомые самим динамизмом своих биографий. В какой-то степени Авдеенко и Кореванову сделали писателями критики, подошедшие к их автобиографиям как к явлениям сугубо литературным. «Авдеенко не боится сюжетной динамичности, роман почти все время движется на высоких точках, действие идет бурно и напряженно» *[Динамов 1933]*, – отмечал критик, словно забывая, что «Я люблю» писал не профессиональный литератор, а машинист (многочисленная критика – московская и уральская – демонстрировала аналогичное отношение к данному роману *[Гроссман 1933; Мамаева 1934; и др.]*).

Общим в пролетарских автобиографиях оказывался также путь героя, словно бы иллюстрирующий советскую историографию. Каждый проходил одну школу жизни, которая начиналась с сиротства и нищеты при царском режиме и завершалась перерождением человека после революции, вхождением его в ряды ударников. Таков, например, путь героя Авдеенко – Санники: от «гиблого» детства до новой жизни на Магнитке *[Авдеенко 1935]*.

Каждая из представленных автобиографий имела аналогичную схему развертывания судьбы героя. Только Бондин завершил действие «Моей школы» до наступления революции. Однако главный герой романа в финале произнес следующие слова: «Я еду к моим уральским братьям, где родился и рос. И чувствую сейчас в себе силу сознания, подготовленного жизнью, укрепленного встречами с людьми. Что-то настойчиво зовет меня идти дальше по пути непрерывной борьбы с ненавистным царским самодержавием» *[Бондин 1948, III: 265]*.

Наконец, последнее, что объединяло пролетарские автобиографии, – уверенность авторов в поучительности своего жизненного опыта. О необходимости донести свой опыт до молодежи открыто говорила Кореванова в финале своего романа; «пионерам – верной смене комсомола» *[Там же, III: 5]* посвятил «Мою школу» Бондин. Писателей во многом поддержал и Горький, обозначивший читательский адрес – молодежь Страны Советов – в «Предисловии» к «Моей жизни» *[Горький 1938: 7–9]* и выдвинувший роман Бондина в серию книг о детстве наряду с произведениями Толстого и Аксакова[9].

Историческая и производственная беллетристика Урала 1930-х гг. Коллективный эпос сталинского времени, породивший «Историю фабрик и заводов» и актуализировавший пролетарскую автобиографию, выдвинул в центр литературного процесса еще два жанра, которые во многом определили лицо советской литературы и литературы Урала в частности. Речь идет об обновленном жанре исторического романа и жанре производственного романа.

[9] В газете «Правда» от 16 января 1936 г.

Историческая проза 1930-х гг., востребованная эпохой, оказалась феноменом комплексным, в том числе и в жанровом смысле: в ее состав вошли мемуары, автобиографии, очерки, документальные повести, записи рассказов участников революции и гражданской войны, рассказы, повести, романы и т. д. При этом тематика исторической прозы этого времени была самая широкая и вполне предсказуемая: история Урала в представлении писателей простиралась от времен Строгановых и Демидовых («В Далматовской вотчине» Н. Поповой, «Уральские рудознатцы», «Механикус Ползунов» А. Бармина, «Первый старатель» В. Яркова, «Беглые» Н. Шушканова) до революции и гражданской войны, которые в 1930-е стали восприниматься как единый исторический период, ознаменовавший героическое рождение Советской России и Советского Урала («Голубеночек» М. Никитина, «Первый бой» С. Морозова-Уральского, «Второе наступление», «Босоножка» Н. Добычина, «Голос партизана», «Зеленый остров» М. Зуева-Ордынца, «Сумасшедший старик» И. Новокшонова, «Война без мира» А. Исетского).

Темное прошлое и светлое настоящее, неразрывно связанные в советской историографии, прочно соединили историческую прозу с производственной. Сюжет «метаморфозы отдельных личностей и целых коллективов», о котором мы говорили, анализируя прозу 1920-х гг., в целом свойственный советской литературе, по-прежнему был центральным в региональной беллетристике. Прошлое, «уходящее» (так называлась повесть А. Бондина о темной мещанской жизни) всегда связывалось писателями с новым, преображающим: «Наши горячие дни самый тугоплавкий металл превращают в жидкие огненные потоки» *[Панов 1931: 17]*.

Преображению эпохи, человека и целого коллектива в литературе Урала 1930-х гг. были посвящены цикл повестей «Соседи» А. Маленького, повести «Город» С. Балина, «Дружки с рабочей окраины» В. Савина, «Кукушка» И. Панова, «Связчики», «Матвей Коренистов» А. Бондина, романы «Судьба» А. Авдеенко, «Лога» и «Ольга Ермолаева» А. Бондина и многие другие произведения. Например, роман Бондина «Лога», как определила критика, – «роман о старом золотоискательском Урале» *[Панферов, Исбах 1933]*, в нем писатель «…сумел показать, как при существующей системе капиталистических отношений из единоличника-старателя вырастает капиталист-золотопромышленник» *[Там же]*. История семьи Скоробогатовых, живущих за счет хищнической добычи золота и платины, использования

чужого труда, доведена Бондиным до 1917 г. Писатель намеренно оставил финал романа открытым: читатель так и не узнает, что произошло с семьей далее, но, исходя из исторической ситуации, может составить о том общее представление. Иная судьба была у других героев Бондина. Так, переродиться, отказаться от воровского прошлого и стать политически грамотным советским воином смог один из «связчиков» Яшка Бурков: «Работал с наслаждением, забывал сон, отдых. А вечером, после трудового дня, когда все собирались в просторной комнате, он ходил от одной кучки людей к другой, прислушивался, но в разговор не вязывался. Речи товарищей раскрывали ему глаза» *[Бондин 1948, I: 112]*. Принять советские порядки в семье и вступить в новую жизнь удалось уже немолодому сторожу железнодорожных путей Матвею Коренистову; преодолеть судьбу сироты и нелюбимой жены, выйти в ударники, получить должность мастера на заводе и, наконец, завести новую семью смогла Ольга Ермолаева из одноименного романа, чей сюжет был подсказан Бондину самим Горьким.

Сюжет преодоления косности «маленького человека» и его выхода в героическую трудовую жизнь – непременный элемент исторической и производственной прозы деревенской тематики. Жизнь деревенского пролетария, преобразованная трудом и востребованная в социалистической жизни, предстала читательскому вниманию в рассказе «Гусиный командир» И. Иванисова и повести «Стручок» Б. Гранина; тяжелая судьба русской женщины, крестьянки, доведенной при царизме до последней степени нищеты, и ее выход в ударницы колхоза составили сюжет романа «Варвара Потехина» О. Марковой. Колхозам и совхозам на Урале были посвящены цикл рассказов «Соломонея» Е. Федорова, рассказы «Беркутиная гора», «На покосе» Г. Коновалова, роман «Весна» С. Шмакова и др.

Особое внимание историческая литература Урала 1930-х гг. уделила жизни коренных народностей региона. Изображение мира и образа жизни вогулов и остяков (ханты и манси), где немалую роль играло почитание шаманов и родовых старшин, соединялось с попыткой показа согласия с новыми правилами жизни. Сложным процессам изменения менталитета коренных народностей в уральской литературе 1930-х гг. были посвящены романы «Урман» И. Панова, рассказы «Волчьи ноги» А. Смирнова-Сибирского, «Алмазоискатель Кунда» С. Будинова и др.

Производственный роман 1930-х гг. на Урале. «Строительство гигантов социалистической промышленности резко изменяет экономическую географию нашей страны, рождает героев труда, ударников социалистического производства и одновременно выдвигает из их среды поэтов и писателей» *[Астахов 1933б: 115]*, – писал критик. Производственная проза Урала 1930-х гг. активно осваивала тематику строительства и реконструкции предприятий.

В начале 1930-х гг. в рамках уральского производственного романа (шире – прозы) формировался и отрабатывался классический сюжет соцреалистической литературы, востребованный на протяжении всего ее существования, – героическая борьба светлых и темных сил *[Кларк 2002]*. Светлые силы в литературе были представлены идеологически состоятельными персонажами, ударниками, чей вклад в строительство социализма ознаменовывался перевыполнением производственных планов, изменением способов производства в сторону максимальной его эффективности. Так, 23 опоки против прежних 16 на человека смог установить в качестве плана герой рассказа «Смекалка» Г. Василевского; рабочие Костя Гаврилов и Ольга Ермолаева разработали и осуществили при поддержке коллектива план реконструкции производства («Кривая линия» С. Балина и «Ольга Ермолаева» А. Бондина); бригадиры-плотники, отец и сын Брасовы, значительно продвинули строительство, вызвав друг друга на соревнование («Соревнование» В. Сержантова); мировым рекордсменом по количеству земли, вынутой из котлована за смену, стал Максим Недоля на строительстве Магнитостроя («Судьба» А. Авдеенко) и т. д.

Ударникам в советской литературе противостояли силы хаоса. Беллетристика 1930-х гг. создала целую галерею вредителей. Так, халатность инженера Быстрицкого, думавшего о прекрасной Женечке, привела к пожару на вверенном объекте строительства и крупному государственному ущербу («Ласковые драконы» Н. Добычина); личная драма лучшего в отряде летчика Василия оказалась роковой и для коллектива, потерявшего и летчика, и самолет («Воздушный хулиган» С. Балина); легкомыслие секретаря комсомольской ячейки студента Мити, не вышедшего на субботник из-за назначенного свидания, также расценивалось как тревожный сигнал, свидетельствующий об индивидуализме героя («Ася» Н. Добычина). Вредителями нередко становились рабочие предприятий, бывшие крестьяне, чье существование зависело от частной собственности: земли, дома, огорода. Таков, например, хозяйственный Степан, который брал с завода железо и готовые детали для обустройства нового дома («Кукушка» И. Панова), или вышедший на покос в ущерб рабочему времени Пашка Клыков («Декада» С. Балина). Вредители часто занимали видное положение в советской иерархии и действовали в масштабах всего предприятия (руководство Главметалла в рассказе «Дядя Костя» Н. Добычина или инженер Ганин на платиновых приисках в романе «Зимгоры» М. Камского). Вредители более мелкие, из среды рабочих и крестьян, портили

оборудование и на какое-то время осложняли или останавливали работу предприятия (Роман и Трофим Щука в «Судьбе» А. Авдеенко и др.). В финале «производственных» произведений, согласно соцреалистическому канону, светлые силы побеждали, вредители обезвреживались, а герои-ударники торжествовали. Халатные работники, которые были вредителями несознательными, вполне могли быть перевоспитаны коллективом (как, например, Тимофей Клонин в рассказе «Бойкот» С. Колосницына или мастер Кашин в повести «Золотые руки» В. Ряховского). Сознательные же вредители уничтожались, поскольку их деятельность, всегда тайная, но неизменно становящаяся явной, обусловливалась коренным расхождением с самой советской системой, неприятием ее общих правил жизни.

Сложно переоценить вклад местных беллетристов в создание образа индустриального Урала (А. Авдеенко, А. Бондина, А. Коревановой, С. Балина, Н. Добычина – их чаще всего упоминали в региональной и центральной прессе *[Астахов 1933а]*). Однако нельзя отрицать, что данный образ в литературе 1930-х гг. складывался во многом и за счет внерегиональных творческих инвестиций. Да, СССР читал «Я люблю» А. Авдеенко, «Канал» Н. Ловцова, «Зимгоров» М. Камского или «Ольгу Ермолаеву» А. Бондина, но читал и романы о Свердловске и Магнитогорске «Сталь» П. Низового, «Пропавшую тишину» В. Болотина, а роман «Время, вперед!» В. Катаева, ставший одним из важнейших литературных событий времени, представил грандиозную уральскую стройку всему миру.

Краеведческая проза 1930-х гг. «Урал – область богатой, своеобразной природы, область капризного, в одно время сурового, в другое время приветливого климата, область гор, лесов, причудливых ландшафтов, ценнейших ископаемых и пр.» *[Новинский 1935: 189]*, – писал критик, сетуя на то, что в региональной беллетристике практически нет показа богатств края. Горный Урал в начале 1930-х гг., возможно, не имел своих достойных художников (что, впрочем, требует специальных разысканий и подтверждений), зато Урал степной к этому времени получил немало живописных описаний, особенно в произведениях, посвященных строительству южноуральских предприятий: «Степь распласталась вокруг шершавым, рыжим войлоком. Кое-где желтели свежим тесом бараки да незнакомые строения. Ночью река Урал отражала в себе крупные зеленоватые звезды, и волны перебирали их, вызванивая причудливые башкирские легенды» *[Ворошилов 1932: 118]*.

В 1935 г. в Свердловске при поддержке регионального Бюро краеведения начал работу краеведческий и литературно-художественный журнал «Уральский следопыт». «Широкое развертывание следопыто-краеведческого движения на Урале может дать большие практические результаты для строительства социализма <…>, – обращалась редакция журнала к читателям. – Уральская тематика так же богата, как богаты природные ресурсы края. Эти благоприятные условия не могут не вызвать к литературному творчеству ряд новых авторов, ряд новых писателей-краеведов» *[Уральский следопыт 1935, № 1: 2]*. «Уральский следопыт» и местные издательства поддержали уральскую очеркистику, которая на протяжении 1920 – начала 1930-х уделяла внимание природной тематике и коренным промыслам («Новый материк. Письма с Вишеры» А. Маленького, «Изумрудные истории» Ф. Тарханеева, «По быстрой воде» М. Зуева-Ордынца, «Сквозь тайгу» Н. Харитонова, «Новые сокровища Урала», «Край, делающий свою историю», «Сокровища Каменного пояса» А. Бармина, сборники «По Уралу», «Горы и люди», «Самоцветы Урала» и др.).

Реки и природные богатства Урала привлекли внимание писателей и из других регионов: стоит отметить книгу очерков «Чусова» Я. Крюковского, путеводитель «Река Уфа» В. Попова и Б. Удинцева. Природе и богатствам Урала были посвящены также очерки «В подземном городе», «“Глаза” Урала» В. Бианки. В 1935 г. «Главная редакция научно-популярной и юношеской литературы» переиздала книгу проф. Н. Федоровского «Охотники за камнями», которую можно назвать научно-популярной поэмой о сокровищах Каменного пояса. «Средний ли Урал, Северный, Южный, горные его хребты, предгорья, переходящие в Башкирские степи, в Сибирскую равнину – весь, весь Урал прекрасен!» *[Федоровский 1935: 66]* – эти слова одного из героев книги передали общее отношение минералогов к уникальному по своему природному богатству региону.

Художественная литература Урала 1930-х гг. так же, как и очеркистика, дала множество описаний красот края, его подземных и наземных сокровищ: «Горы. Кругом горы. То похожие на хмурые надгробные памятники, то заломленные, всклокоченные, словно казацкие папахи, то напоминающие гигантские купола древних соборов. Между гор ярятся потоки, белым кипением обдают скалы. Гремучие ручьи скачут с камня на камень, на сотни отдельных потоков разбиваются в падунах и струями сплошного гремящего серебра низвергаются на дно ущелий» *[Занадворов 1953 (1936): 149]*. Описания подобного рода в прозе 1930-х зачастую сопровождались и научными гипотезами, объясняющими описываемое явление, его рождение, существование и особенности. Например, о североуральском озере Амнеш В. Занадворов, геолог по образованию, писал: «Было ясно, что это затерявшееся в горах озеро было рождено катастрофой. Возможно, что еще в далекие времена горообразовательного процесса здесь прошла

линия разлома, расколовшая, словно кусок сахара, горный массив. Бурные потоки размывали ослабевшую породу. Потом могучий ледник выпахал широкие долины, а на месте будущего озера вырыл глубокую котловину» *[Там же: 138–139]*.

При этом природа Урала в литературе индустриальных 1930-х гг. хотя и ценилась сама по себе, но большей частью рассматривалась как источник полезных ископаемых, их хранитель и даритель. Уральская проза 1930-х гг. была полна рассказами о старателях, рудознатцах, горных мастерах и чернорабочих на шахтах. Неожиданные подарки природы, секреты горного дела становились предметом изображения в рассказах и романах «Первый уральский старатель» В. Яркова, «В лабиринте» П. Огаркова, «Платиновые шаромыжники» П. Сахарова, повести «Уральские рудознатцы» А. Бармина и др. Именно эта линия региональной литературы 1930-х гг. дала такое художественное явление, как сказы П. Бажова.

Однако образ природы-дарительницы не был доминирующим в литературе 1930-х гг. – умами советских людей в эпоху индустриализации владела мечта о героическом преобразовании природы и географического ландшафта региона (например, провести Чусовую в Свердловск и построить судоходный канал, который бы связал Волгу и Обь, предлагали герои романа «Канал» Н. Ловцова). С этой установкой был связан и тот факт, что в центр литературного процесса региона в середине десятилетия вышла такая специфическая тематическая разновидность производственной прозы, как проза геологоразведочная. Герои геологоразведочной прозы, комсомольцы и коммунисты, охваченные идеями поиска полезных ископаемых, необходимых для советской промышленности, или мест для строительства предприятий-гигантов, бесстрашно шли в горы и тайгу, чтобы преодолеть их сопротивление, подчинить человеческой воле, наполнить цивилизацией («Разведчики гор» Ф. Тарханеева, «Медная гора», «Аномалия» В. Занадворова).

Геологоразведочная проза конца 1930-х, по нашему мнению, стала не просто явлением, завершающим определенный период развития уральской литературы, но первым вестником нового периода, который наступит даже не в 1940-е гг., а в эпоху «оттепели», с ее романтизацией дороги, борьбы человека с природой и труда геолога, первооткрывателя, покорителя гор, целины и т. д.

ЛИТЕРАТУРА

Авдеенко А. Я люблю. Свердловск, 1935.

Анисимов И., Динамов С. Проблемы пролетарской литературы на Западе, (Проблемы автобиографического романа) // Опыт неосознанного поражения: Модели революционной культуры 1920-х годов. М., 2001.

Астахов И. Литературный Урал // Литературная газета, 1933а. № 36. 5 авг.

Астахов И. Писатели Челябтракторстроя // Штурм, 1933б. № 9–10. С. 115–116.

Бажов П. Чернявый солдат. Памяти крестьянского писателя // Колос, 1926. № 6. С. 9.

Бахтамов И. Журнал «Штурм» в 1932–1933 гг. // За Магнитострой литературы, 1933. № 9 (28). 5 марта.

Бездомный А. Будь большевиком. Завещание отца // Юный пролетарий Урала, 1923. № 3. С. 13–15.

Боголюбов К. В. Писатель-рабочий. Биографический очерк // Бондин А. П. Собр. соч. В 3 т. Свердловск, 1948. Т. 1. С. 5–52.

Бондин А. П. Собр. соч. В 3 т. Свердловск, 1948.

Будберг А. Дневник белогвардейца. Колчаковская эпопея. Л., 1929.

Были горы Высокой. Свердловск, 1960.

Ветров В. Ответственный // Товарищ Терентий, 1924. № 22. С. 2–5, 8.

Ветров В. Нуль земли // Уральская новь, 1926а. № 2. С. 18–21.

Ветров В. О языке литературном // Уральская новь, 1926б. № 5. С. 10–11.

Власова Е.Г. Уральская фельетонистика конца XIX – начала XX века: Дис. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2001.

Ворошилов А. Сенька // Рождение чугуна. Магнитострой, 1932. С. 116–130.

Герасимов А. Год в колчаковском застенке. Дневник заключенного. Екатеринбург, 1923.

Гехт С. Круговая порука. Тюремная запись // Товарищ Терентий, 1924. № 6. С. 3–5.

Голубых М. Уральские партизаны. Поход отрядов Блюхера – Каширина в 1918 г. Екатеринбург, 1924.

Горький М. Предисловие // А. Кореванова. Моя жизнь. М., 1938. С. 7–9.

Горький М. О книге // Были горы Высокой. Свердловск, 1960. С. 25–30.

Гроссман Б. Писатели Урала // Литературная газета, 1933. № 36. 5 авг.

Гусев А. Шестеро // Колос. 1925, № 1. С. 7–11.

Динамов С. Рождение нового художника. «Я люблю» А. Авдеенко // Литературная газета, 1933. № 44.

Добренко Е. Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. MЯnchen, 1993.

Дорохов П. Житье-бытье. Екатеринбург, 1924.

Жанен М. Отрывки из моего сибирского дневника // Колчаковщина. Из белых мемуаров. Л., 1930.

Занадворов В. Медная гора // Занадворов В. Стихи. Рассказы. Повесть. Свердловск, 1953. С. 112–238.

Злыгостев Ю. Как писались «Были горы Высокой» // Уральский следопыт, 1935. № 9. С. 115–119.

Кларк К. Советский роман: история как ритуал: Пер. с англ. Екатеринбург, 2002.

Клочкова Ю. В. Образ Екатеринбурга / Свердловска в русской литературе (XVIII – середина XX вв.): Дис. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006.

Кряж Яков. Чемоданчик // Товарищ Терентий, 1924. № 30. С. 11.

Литовская М.А. Жанр фельетона в творчестве А. Гайдара // Дергачевские чтения – 2006: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. В 2 т. Екатеринбург, 2007. Т. 2. С. 137–143.

Мамаева М.Л. «Я люблю» Авдеенко // Штурм, 1934. № 8–9. С. 113–125.

Мурзин А.Э. Советский миф в судьбе Урала. Екатеринбург, 2004.

Никитин Н.Н. Бунт: Рассказы. М.; Пг., 1923.

*Новинский В.*О молодых писателях Урала (Штурм, 1934) // Октябрь, 1935. № 5.

О политике партии в области художественной литературы (резолюция ЦК ВКП(б) от 18 июня 1925 г.) // Опыт неосознанного поражения: Модели революционной культуры 1920-х годов. М., 2001.

Островский Н.А. Статьи. Речи. Беседы // Н. А. Островский. Собр. соч. В 3 т. Т. 2. М., 1974.

Панов И. Кукушка. Свердловск, 1931.

Панферов Ф., Исбах А. «Лога» А. Бондина // Литературная газета, 1933. № 43 (2). 17 сент.

Сахаровская Л.В. Книгоиздание в Сибири в воспоминаниях, документах, исторических хрониках и библиографических указателях // Проблемы полиграфии и издательского дела, 2006. № 2. С. 126–134.

Скороспелова Е. Русская советская проза 20–30-х годов: судьбы романа. М., 1985.

Сулковский М. Ванька Шостин // Юный пролетарий Урала 1922. № 2. С. 36–38.

Терц А. Что такое соцреализм? // Литературное обозрение 1988. № 8. С. 89–100.

Толстой А.Н. Задачи литературы (Литературные заметки) // А.Н. Толстой о литературе и искусстве: Сборник. М., 1984. С. 84–90.

Уральская Н. Над Камой // Уральская новь, 1926. № 7. С. 9–13.

Федоровский Н.М. Охотники за камнями. Из прошлого и настоящего горного Урала. М., 1935.

Фурин И. Митька // Наковальня. Общественно-литературный сборник. Надеждинск, 1922. С. 15–20.

Чарный М. Коммунист в кольце // Товарищ Терентий, 1924. № 15. С. 13.

Чилим И. Скребонёбы. Юмористический рассказ // Уральская новь, 1926. № 4. С. 19.

Чудакова М. Без гнева и пристрастия. Формы и деформации в литературе 20–30-х годов // Новый мир, 1988. № 9. С. 25.

Шубин А. Проба пера. Об уральских беллетристах // Уральская новь, 1926. № 8. С. 20–21.

Яровой П. Пастух Игнат. Этюд // Юный пролетарий Урала, 1922. № 1. С. 5–7.

2.4. Жанровая система творчества П.П. Бажова *(М.А. Литовская)*

Немалую роль в том, что П.П. Бажов занимает особое место в литературе Урала, являясь на сегодняшний день ее главным представителем в мировой культуре, сыграла созданная им художественная система, в том числе и жанровая[1]. Исследователями произведена жанровая инвентаризация всех текстов П.П. Бажова *[Батин 1983; Блажес 1982; Васильев 2007; Плотников 2004; Скорино 1947; Слобожанинова 1998; и др.]*, накоплены многочисленные наблюдения над формой и содержанием конкретных жанров, в первую очередь сказов, их взаимоотношениями с аналогичными жанрами в мировых литературе и фольклоре. В то же время описание жанрообразующих факторов бажовского творчества, порождающих создание специфической жанровой системы, нельзя считать завершенным[2].

Практически все исследователи Бажова отмечают цельность его *художественного* творчества. На наш взгляд, можно говорить о внутренней цельности *всего* творческого наследия П.П. Бажова, в основе которого лежит выношенная мировоззренческая установка зрелого человека, вполне определившего к моменту начала систематического литературного творчества свои этические и эстетические приоритеты.

Бажов обратился к профессиональным литературным занятиям, когда ему было уже за сорок. Написано им не так уж много, жанровый репертуар его творчества, как несложно увидеть в ретроспективе, неширок. В первый – дореволюционный – период он, видимо, преимущественно работал в жанре фольклорных записей и заметок. Эти неопубликованные тексты, как неоднократно отмечал писатель, пропали в гражданскую войну, до нас дошли единичные письменные высказывания П. Бажова, связанные с уральской литературой и историей. С конца 1910-х гг. Бажов-журналист, участвующий в политической деятельности, пишет публицистические статьи и очерки. Уже в советское время он публикует очерковые книги на исторические темы «Уральские были. Из недавнего быта Уральских заводов» (1924); «За советскую правду» (1925); «К расчету!» (1925); «Пять ступеней коллективизации» (1930); «Бойцы первого призыва» (1934); «Формирование на ходу. К истории Камышловского 254-го 29-й дивизии полка» (1936). С середины 1930-х гг. писатель создает серию прославивших его уральских сказов. В конце 1930-х в свет выходит автобиографическая повесть «Зеленая кобылка».

[1] Мы пользуемся предложенной А.С. Субботиным концепцией изучения творчества писателя через совокупность отдельных произведений, относящихся к конкретным жанрам, когда «каждый жанр явится содержательной научной мерой, элементом цельного художественного мира и системным представлением о конкретных художественных явлениях, а “система жанров” аналогом поэтического творчества, данного в общих тенденциях и конкретном многообразии», «мысленной моделью творчества, сконструированной в жанровых категориях» *[Субботин 1984: 113]*.

[2] Бажовское творчество побуждает исследователей к описанию его в рамках оппозиций. Вначале решался вопрос о том, является его творчество самостоятельным или авторизованной записью фольклора, затем на первый план вышло противопоставление документального творчества начального и конечного этапов художественным текстам периода расцвета. Обсуждается проблема степени самостоятельности эстетических и исторических концепций Бажова, проблемы его правомочности говорить от лица народа и т. п. Все эти проблемы, видимо, будут рассматриваться и дальше, так как судьба классического наследия неизменна в том, что оно испытывается все новыми и новыми теоретическими «рамками», но нас интересуют именно основания цельности жанровой системы Бажова, которая, на наш взгляд, является самой сильной стороной бажовского творчества.

В последнее пятилетие жизни, продолжая писать сказы и очерки, но чувствуя уже возрастной упадок сил, Бажов обращается к «легкому», по его словам, жанру – мемуарам: «Видимо, по состоянию своего здоровья мне придется заниматься, если еще придется, самым простеньким, то есть мемуарной литературой» *[Бажов 1955: 183]*. В этот период, благодаря известности сказов став в глазах общественности «главным» специалистом по уральской истории, Бажов много выступает также с докладами.

Промежутки между текстами «для публики» заполняются писателем текстами для себя (дневниковыми заметками) и для одного адресата (письмами). Эпистолярное наследие Бажова велико; как показывает даже поверхностный анализ, писатель относился к переписке серьезно, для каждого из основных адресатов у него есть свои интонация и манера, по-своему он решает и форму письма-ответа на депутатский запрос, так что письма вполне могут быть включены в общую систему бажовских жанров[3].

Очевидно, что все жанры, к которым обращается Бажов, объединены общностью материала, точки зрения и пафосом. Материалом практически всех текстов писателя является история, понимаемая как актуальное прошлое[4]. Действие неизменно происходит на Урале. Создание уже первых очерков из уральской истории связано с осознанием своего времени как исторически значимого, опыта каждого человека – как уникального, а места своего жительства – как заслуживающего особого осмысления. Собственно, именно эти установки и лежат в основе всего творчества Бажова.

Свои первые книги сам Бажов аттестовал просто: «Все это в простейшем мемуарном роде, – “чему свидетель я в жизни был”. Претендовать с такого рода продукцией летописного порядка на звание члена или даже кандидата в члены ССП я считал себя не вправе…» *[Батин 1983: 48]*. В этом заявлении можно увидеть

[3] Хотя публикациям писем и разного рода заметок Бажова далеко до полноты, они выступают ярким обрамлением художественных текстов писателя 1930–1940-х гг., отличаются не только проблемно-тематическим единством (скорее всего, оно связано с волей публикаторов), но и стилистической выверенностью.

[4] Бажов неизменно подчеркивал современность своих исторических текстов: «К моей манере письма в какой-то мере привыкли, но не менее привыкли и к мысли, что этот всегда о прошлом пишет. Современного в ней многие не видят, и, думаю, долго не увидят. <…> Поставлена на вещи, написанной на самую острую тему современности, – дата прошлого – старина, история. <…> За старой рамой люди не видят не совсем старого содержания, которое, однако, нельзя дать в виде фотографии, чтобы человек мог точно сказать – это я» *[Бажов 1955: 174]*.

элементы самоуничижения или нежелания Бажова входить в официальные советские творческие организации, а можно – трезвость оценки преподавателем словесности, получившим систематическое гуманитарное образование, незатейливых воспоминаний, лишенных претензий на художественность, а значит – на эстетическое обобщение или филигранную обработку материала.

«Уральские были», имеющие подзаголовок «Из недавнего быта Сысертских заводов», включали описание событий собственного детства, а также отдельных эпизодов из истории Сысертского горного округа. Книга начинается с диалога матери и отца автобиографического героя, что с самого начала задает установку на рассказ о лично виденном. Одновременно Бажов опирается на собственные впечатления, а также на бытовавшие в округе рассказы о прошлом. Последующие очерки «Сысертские заводы», «Бары» и т. п. представляют собой описание разных аспектов жизни заводов, где живет семья автобиографического героя. Исследователь-историк пишет, что при таком подходе, где личное становится толчком для объективизированного исторического повествования, трудно отделить собственную точку зрения очеркиста от установок раннесоветского времени на воспроизводство жесткой классово-коммунистической позиции, отмечая, что таким образом искажается фиксация коллективной памяти *[Плотников 2004: 18]*. Не решаясь определять степень соответствия позиции писателя и «классово-коммунистической позиции», отметим лишь зафиксированную им опору на личную и коллективную память как принципиально важный источник информации уже в первом большом тексте.

Бажов отказывается от внесения в текст указаний на исторические справки, т. е. на придание ему вида научного повествования. Он начинает очерки, которые содержат богатейший исторический материал, с бытовой зарисовки, ее тема – очередное временное увольнение отца с завода – отвечает всем условиям были, создаваемой для советского издательства, где в воспоминаниях человека из рабочей среды важно было показать тяготы жизни пролетариев в дореволюционной России. Хотя в «Уральских былях» нет прямого противопоставления ужасного прошлого и прекрасного настоящего, автор последовательно придерживается «коллективной» рабочей точки зрения, жестко противопоставляющей интересы рабочих и «бар».

Таким образом, автор скрывает свою точку зрения, в том числе и на острые идеологические проблемы, за авторитетной позицией народа. Рабочим предоставляется в диалогах право голоса, но большая часть текста написана от лица наблюдателя,

передающего народную точку зрения и хотя выделяющего себя из народа как некую индивидуальность, но говорящего на языке этого народа[5].

Поскольку книга «Уральские были» была воспринята как удачная, Уральский обком ВКП(б) предложил Бажову написать об истории революционного движения на тех же заводах. Он должен был дописать к первой книге недостающие с точки зрения государственно-партийных органов фрагменты: показать не просто тяжелую жизнь рабочих, их спонтанное недовольство происходящим, но также их политическую борьбу за свои интересы. Бажов задание выполняет, книгу с вынесенным в заголовок ключевым для классовой борьбы на уральских заводах понятием «К расчету!» выпускает, но самой организацией текста подчеркивает ее заказной характер, т. е. установку не столько на коллективную память, сколько на архивный документ и его официальную интерпретацию. Продолжая начатое в «Уральских былях» описание специфики организации Уральского горнозаводского округа, он соблюдает традиционную для марксистско-ленинского объяснения истории жесткую связь между экономическим положением рабочих и степенью их протестной активности, политическими умонастроениями.

По принципу «заказа» выстраиваются и последующие очерковые книги, в частности очерки о деятельности красноармейских полков. «Заказные» тексты включают исторические справки со статистическими данными, социально-экономические характеристики общественно-политической ситуации, однозначные публицистические оценки как исторических событий, так и современности. Формально Бажов имеет возможность высказать свою точку зрения, так как лично участвовал в описываемых им событиях. Но скорее всего от него ждали выстраивания истории формирования и жизни воинской части в соответствии с фабульной конструкцией превращения стихийного в сознательное под благотворным влиянием партии. Новые книги должны были вписываться в создаваемую в то время общими силами ученых и литераторов историю гражданской войны (30 июля 1931 г. выходит постановление ЦК ВКП(б) о создании «Истории гражданской войны») и стать частью пропагандистского механизма, окончательно формирующегося в 1930-е гг.

[5] «Над словом не думал. Запас был. Писал так, как у нас говорят. Когда пишешь на материнском и отцовском языке, да о том, что сам видел – легко. Встает картина. Календарных дат не надо. Сблизить понятия, сопоставить» *[Бажов 1952, 2: 353]*.

Подобное включение в общую работу по выполнению госзаказа предусматривает невозможность нарушить предлагаемое заранее объяснение событий, когда коллективная память подминается и подменяется партийной интерпретацией. При этом неизбежно возникает внутренний зазор между позицией свидетеля, который видел всю сложность и пестроту происходящих событий, мнениями очевидцев и необходимостью выявления в этих свидетельствах требуемой тенденции. Достичь этого можно было единственным путем, насильственно-публицистически выравнивая бывшее (то, что вспомнили повествователь и его информанты) и должное. Бажов-повествователь наблюдателен и достаточно честен, поэтому картина, созданная им, в любом случае многограннее им же проведенного ее толкования. Даже тогда, когда очерки написаны практически без личных впечатлений («Формирование на ходу»), Бажов старается соблюсти полноту в описании социальной реальности прошлого (военно-исторические факты, экспроприации, действия карательных отрядов с обеих сторон и т. п.), одновременно пропагандистски-сухо оправдывая все действия красных в соответствии с политической конъюнктурой середины 1930-х гг.[6]

В нашем контексте важно самоопределение жанровой природы создаваемых Бажовым текстов первых книг как исторических очерков. «Род литературы, в котором я работаю, это исторический очерк. Писать документальную историю полка я не берусь» *[цит. по: Бажовская энциклопедия 2007: 529]*. На первый взгляд, разница между жанрами «истории» в бажовском понимании и «очерком» кажется не слишком заметной. Тем не менее она существует, и Бажов своим противопоставлением подчеркивает специфичность той жанровой формы, которая казалась ему наиболее адекватной его возможностям литератора в первый период творчества.

Для «истории» характерны в первую очередь установка на объективность и последовательность описываемых событий в их непрерывности, выявление скрытых от невнимательного ума закономерностей. Очерк в этом смысле – жанр более свободный: он предполагает и субъективность, и прерывистость видения, и

[6] Опасность следования быстро меняющейся конъюнктуре Бажов чуть позже ощутит на собственной судьбе: 25 января 1937 г. на бюро Свердловского обкома ВКП(б) книга была охарактеризована как «популяризирующая врагов народа и партии», «троцкистская контрреволюционная книга», а сам Бажов исключен из партии *[Бажовская энциклопедия 2007: 531]*.

неполноту предлагаемого читателю знания[7]. Кроме того, история предполагает цельную концепцию, которая не столько определяется видимой автором «объективностью», сколько задается «сверху». Документальные факты должны подчиняться этой концепции, автору приходится непротиворечиво вписывать их в нее. Этой обязывающей жесткости Бажов стремился избегать, предпочитая жанры с заложенной в них установкой на факт, а не на его однозначное концептуальное осмысление.

Период 1930-х гг., в который П. Бажов работал наиболее активно, был периодом открытого и энергичного создания новых общественных стереотипов, обусловливающих формирование в коллективном сознании схематизированных, аффективно окрашенных образов разнородных явлений. Обществу различными способами задавались жесткие интерпретационные модели, позволяющие любое новое неизвестное приводить к известному, создавая образ бытия, доступный соответствующим образом подготовленному читателю. Создание и поддержание непротиворечивой целостной «картины прошлого» обеспечивалось посредством стереотипных символических скреп с включением в них знаков коллективного исторического знания, делающих незаметными отбор и иерархизацию значимых фактов, конструирование цепи непрерывной истории. В итоге создавались совокупные образно-вербальные представления о прошлом, которые на определенном этапе начали восприниматься значительной частью общества как естественные.

Будучи человеком много пережившим, масштабно мыслящим, общающимся с достаточно широким кругом людей из разных социальных слоев, Бажов, как мы можем предположить, осознавал, что на его глазах пишется новый советский вариант истории. Своеобразие Урала его чрезвычайно интересовало, прошлое Урала, вне сомнения, нуждалось в описании и переосмыслении, но принимать участие в выполнении заказа на

[7] Характерны объяснения Бажова в «Уральских былях»: «…мне за детские годы пришлось пожить – и не по одному разу – во всех заводах Сысертского округа. Не порывал связи с заводами и потом, хотя надо сказать, что эта связь была случайной. Знал лишь о выдающихся фактах заводской жизни: о смене начальства, о крупном недоразумении с рабочими, о каком-нибудь заводском “казусе”. С такой внешней стороны жизнь Сысертского округа была мне известна приблизительно на протяжении тридцати лет… Многое из этой жизни, как я убедился, было типичным для всего горнозаводского Урала, поэтому я и решаюсь воспроизвести сохранившиеся в памяти обрывки картин заводского быта за последние три десятка лет перед революцией. Должен оговориться, что постоянного касательства к заводскому делу я никогда не имел, поэтому многое, может быть, очень важное, ускользнуло от моего внимания» *[Бажов: 1952, 3: 10]*.

создание истории борьбы классов он по каким-то причинам не хотел. Очевидно также, что заказной характер создаваемых Бажовым текстов был ему в тягость, и он предпринимает редкую по тем временам попытку пойти вразрез с официально навязываемой интерпретацией, создав свой вариант истории Урала, опираясь на иные, чем в государственном заказе, основания.

Таким основанием оказывается у Бажова не историко-материалистическое толкование истории, а коллективная память[8]. В первой книге в заглавие уже входило жанровое определение – «были». Содержательность этого жанра предполагает среди ряда условий (исторической дистанции между временем действия и временем создания текста, ориентации на материал, локально ограниченный, известный немногим, неразличения реально бывшего и вымышленного вплоть до фантастического) еще и установку на коллективную культурную память.

Несовпадение коллективной памяти с историей в периоды переформирования истории оказывается очевидным из-за того, что события прошлого отбираются, сопоставляются и классифицируются исходя из потребностей, которые не были актуальными для кругов, долгое время хранивших живую память о них. Историю начинают обычно формировать в тот момент, когда затухает или распадается социальная память. Пока воспоминание продолжает существовать, нет необходимости фиксировать его письменно. Когда память о некой череде событий перестает поддерживаться группой, которая в них участвовала или испытала на себе их последствия, была их свидетелем или слышала живой рассказ о них от первых участников или наблюдателей, когда эта память распыляется по индивидуальным сознаниям, затерянным в новых обществах, которые уже не интересуются этими событиями, потому что они для них определенно являются внешними, тогда спасти эти воспоминания можно, только письменно зафиксировав их в форме связного рассказа: слова и мысли умирают, а тексты остаются (подробнее см.: *Хальбвакс 2005)*. Дискурс памяти возникает, когда социальная общность в определенный момент переживает состояние «разрыва» с прошлым. Таким образом, текст превращается в своего рода «институт» памяти, в рамках которого разворачивается борьба за «право» памяти.

[8] В европейском обществе интерес к памяти возник, когда сформировался облик современной цивилизации и одновременно возникли симптомы «недовольства» этой цивилизацией и ее проявлением в человеке. Это становление сопровождалось утратой традиций, разрушением относительно устойчивого, привычного уклада. Проблематичность модерна, рост психологической напряженности, появление все большего числа случаев отклонения от нормы в поведении людей – фон, на котором вырастала тема памяти.

Воссоздание образа Урала, запечатленного коллективной и индивидуальной памятью, и становится сверхзадачей писателя. Знаток истории Урала, именно ее он делает предметом своих дальнейших творческих изысканий, найдя для этого оправдание в собственном интересе и знании. Всю творческую жизнь у Бажова было уважение к «интересному» историческому материалу. Новый материал он азартно и последовательно собирал, рекомендовал другим, с радостью отмечал в чужих и подчеркивал в своих текстах[9]. При этом писатель очевидно тяготеет не к зарисовкам на исторические темы, но к обобщению, основой которого всегда являются тщательно подобранные и определенным образом оцененные факты. Бажов даже именует эту свою особенность «публицистикой»: «Я уже говорил вам, что был бы рад служить музе детской улыбки, но она, как видно, не очень хочет дружить со мной. Может быть, ей не совсем по нраву публицистические подошвы, на которых я всегда хожу и облегчить их не умею» *[Бажов 1955: 167]*[10].

Естественная историческая память социальных групп в XX в. серьезно трансформировалась. Большую роль в этом процессе играла профессиональная историография, достижения которой в эпоху всеобщего образования, предварительно подвергаясь известному упрощению, транслировались в широкие народные массы. Бажов стремится актуализировать в регионе свой вариант исторических событий, основанный на его собственных воспоминаниях и рассказах, бытовавших в уральских заводах. Для этого ему надо было собрать необходимый исторический материал, пока он не исчез совсем, зафиксировать его и сделать общедоступной, т. е. авторитетной, его интерпретацию.

Удача писателя во многом зависит от того, сумеет ли он выразить ожидания аудитории, иными словами, выполнить социальный заказ. В 1930-е гг. актуальной была и проблема прохождения через цензурные препоны. Тексты Бажова, создаваемые в

[9]См., напр.: «Материал здесь может быть очень интересным и в колонизационном отношении (Строгановские поселья и зарницы), и в отношении политссылки» *[Бажов 1955: 135]*. Отсутствие нового материала лежит в основе его неприятия жанра легенды, которую Бажов определял как жанр «слащавый», «вроде дамского рукоделья – аппликация на шелку из литературных трафаретов» *[Бажов 1955: 188]*.

[10]Так понимаемая публицистика подчеркивает значимость обобщений, которые делает автор. В то же время создание исторической повести, которая в подцензурной литературе неизменно должна была соотноситься с государственной исторической концепцией, оказывается для него неприемлемым. Бажов не только упорно отказывался писать «истории» деревни, воинских формирований, но так и не довел до конца историческую повесть об атамане Золотом, фрагменты которой опубликованы после смерти писателя *[Бажов 1979]*.

формате популярной литературы «для народа», не вызвавшие недовольства официальной критики, стали в отечественной литературе таким «местом памяти», предлагая ясные и доступные сознанию широкого читателя исторические образы, которые возбуждали национальную гордость и способствовали формированию региональной идентичности[11].

В середине 1930-х гг. Бажов возвращается к материалу «Уральских былей» под двумя существенно отличными друг от друга и от всего ранее написанного углами зрения.

Первый был вполне традиционным. Бажов пишет автобиографическую повесть «Зеленая кобылка» (1939). Позже в рамках того же автобиографического нарратива будет создана книга «Дальнее – близкое». Опираясь на воспоминания о детстве, выводя главного героя под фамилией Колдунков, Бажов одновременно стремится расширить границы своего опыта. Но специфика жанра не позволяет ему достичь желаемого. Автобиографическое повествование оказывается слишком локализованным и недостаточно авторитетным для создания фактографической базы потенциальной истории. «Наш город я знаю с 1889 года, то есть в течение 56 лет… В силу этого мне кажется правильным просто дать свои воспоминания о городе на разных этапах жизни, которую приходилось наблюдать. Трудность здесь, на мой взгляд, в так называемых габаритах биографии. Ведь каждый из нас в зависимости от того положения, в котором находился, одно знает больше, другое меньше, третье совсем поверхностно, четвертое вовсе никак, а между тем читателю иногда важнее узнать то, что лично тебе не так известно и может быть дано лишь по литературным источникам. Ввиду этого решил свои

[11] Главным в существовании региона Бажов сделал то, что неизменно отмечалось приезжими как самое сильное туристическое впечатление, но к чему как к привычному относились сами обитатели Среднего Урала. Речь идет о редком разнообразии пород камня, целом сословии гранильщиков и ювелиров, сувенирных «каменных лавках» с дешевыми, красиво обработанными полудрагоценными и поделочными камнями, а также изделиями из них. Центр металлургии, золотодобычи, раскольничьей жизни Бажов превращает в край камнерезов. Воспринимавшееся местными жителями как нелегкое, хотя и прибыльное, ремесло преподносится в сказах как значительнейшее явление, гордость отечественной культуры, воплощенные мастерство и красота. Люди, населяющие Урал, при всей их внешней сдержанности и даже суровости не просто наделены поэтичными душами, но в состоянии претворить скрытую в них поэзию в обращенное к людям искусство «каменного дела», в мастерство. Бажову удалось создать образ региона и его жителей, который устроил самих жителей. Он эстетизировал то, что воспринималось как экзотика, как аномалия с точки зрения цивилизованного мира, было предметом недоумения приезжих: молчаливые уральские люди в его сказах заговорили, и оказалось, что язык их странен, но по-своему красив и выразителен. Подробнее см.: *[Литовская 2006]*.

воспоминания вести как продолжение записок Егора Колдункова, который связан с городом тоже с конца восьмидесятых годов и поставлен в несколько отличные условия, что позволит остановиться иногда на таких точках, которые в личной биографии были не так заметны. При таком положении, мне кажется, легче освободиться от основного недостатка мемуарной литературы, от ее узкой односторонности, но возникает опасность впасть в поверхностность» *[Там же: 56]*.

Стремясь к передаче субъективности видения, Бажов в то же время хочет преодолеть ограниченность этой субъективности. «Хотелось бы заменить свою биографию биографией той заводской среды, фольклор и говор которой привлекли внимание читателей к вещам за моей подписью… Это гораздо важней, чем привлекать внимание к географическим пунктам и хронологическим датам своей жизни, которая ничем не примечательна», – писал П.П. Бажов в письме Л.И. Апарникову 30 октября 1946 г. *[цит по: Бажовская энциклопедия 2007: 551]*.

Второй путь в направлении создания новой истории оказался куда более продуктивным. Бажов кардинально меняет жанр и начинает работать с формой сказа. Если первый сказ «Про водолазов» (1935) еще является переходным между сказом и очерком, в нем «разминаются» возможности новой повествовательной формы, то в последующих сказах Бажов отходит от очеркистики. Не случайно он создает сказы буквально один за другим, за 1936 год написав «Дорогое имячко», «Медной горы Хозяйку», «Про Великого Полоза», «Приказчиковы подошвы», в 1937 – «Сочневы камешки», «Надпись на камне», «Демидовские кафтаны», «Малахитовая шкатулка», «Марков камень», «Каменный цветок». В дальнейшем Бажов также пользуется преимущественно сказовой формой[12].

Появление сказа как формы связано в литературе с определенными социальными условиями. Сказовая картина мира, специфическая сказовая художественная условность активизируются при актуализации в структуре общества новых социальных сил. В советской литературе это происходит в начале 1920-х гг. и связано с послереволюционными социально-политическими изменениями. Демократизация общества, выход на историческую арену героев принципиально нового типа требовали

[12] В 1939 г. Бажов создает специфический жанр книги сказов «Малахитовая шкатулка». Кроме собственно сказов она включает авторский очерк «У караулки на Думной горе», статьи Бажова «О речевых особенностях округа и сказителя», «Объяснения отдельных слов, понятий, выражений, встречающихся в сказах».

обновления языка повествования. Одной из форм такого обновления стало использование сказа как фиксации нового типа речи: «Речь народная… бралась порою целиком, так что реплики героев походили скорее на фонетическую запись» *[Мущенко и др. 1978: 185]*. Сказ позволял исследовать новую социальную структуру, одновременно оправдывая ее выведение в качестве главного героя. Наконец, он давал возможность обновить литературный язык, ввести в него новые, не востребованные ранее языковые ресурсы: «Слово человека из народа обладало особой притягательной силой уже из-за самой своей нестертости, часто неожиданности смысла, новизны звучания, интонации» *[Белая 1977: 21]*. К середине 1930-х гг. сказ практически полностью отошел на периферию литературы, и Бажов очевидно «запаздывал» по отношению ко всему литературному процессу. В то же время появление подобной формы на фоне нарастающего доминирования авторитетного слова делало бажовские тексты более заметными.

Художественный потенциал сказа Бажову как нельзя более подходил, так как позволял решить принципиально важную задачу: включить свое понимание исторических событий в границы «чужого» видения происходящего. Главной особенностью художественной структуры сказа является, как известно, его специфическая субъективность. Рассказ, выдержанный в устном речевом стиле повествующего лица – рассказчика, удаленного от автора, позволяет не только запечатлевать на бумаге интонационно-лексическое своеобразие рассказывающего, но и создавать его своеобразный портрет через воспроизведение устной речи. Поскольку, по известному наблюдению М. Бахтина, «сказ есть прежде всего установка на чужую речь, а уж отсюда, как следствие, – на устную речь» *[Бахтин 1929: 115]*, а чужая речь соотносится с выражением чужой точки зрения, то в «чужом слове» заключается комплекс идей и представлений среды, которую представляет рассказчик, как ее представляет автор. «Слово в таком случае оказывается не просто сюжетообразущим, но концептообразующим» *[Васильев 2007: 376]*.

Жанр сказа возводит субъективность рассказчика в основной формообразующий принцип. Он базируется на противопоставлении истории как сознательно сформированной в определенных интересах системы объяснения и группировки определенных фактов и памяти как спонтанно возникающей формы сохранения неких актуальных для индивида или группы фактов и их оценок. Идеологические требования к памяти как к явлению сознания, в соответствии с советскими установками легко подвергающемуся перестройке, не были столь жесткими, как к истории. Следовательно, было возможно, зафиксировав тексты как

тексты памяти, предложить если не альтернативный, то существенно отличный от официального вариант описания прошлого.

Бажов добивается результата, вводя в качестве рассказчика старого рабочего-мастера. Воссоздавая чужое видение, он передает его тому, кто – по крайней мере на словах – официально был носителем безупречно правильной точки зрения, ради кого, согласно официальной пропаганде, и происходили все изменения в России, – рабочему. Известно замечание Ф. Панферова, который, рекомендуя к печати сказы «Горный мастер», «Две ящерки» и др., заметил: «Это – явление! Рабочий человек заговорил».

Показательно, что Бажов предоставил право голоса социальному типу рабочего, создающего материальные и духовные ценности непреходящего значения, но пребывающего вне поля сознательной революционной борьбы. Мастер, по собственной инициативе и воле осваивающий тонкости профессии, внутренне свободный «подковыра», проходящий все этапы социализации и личностной реализации, до этого героем литературы не был (подробнее см.: *[Лукьянин 1985; Литовская 2004]*). Этот социальный тип, воплощенный не в одном десятке характеров героев сказов, получает в сказах не просто возможность «высказаться», но и «передать» более молодому человеку из другого – социалистического – времени приобретенное им важное знание.

В сказах Бажова рассказчик не один, но во всех случаях это пожилой человек, умудренный опытом, наделенный выношенной житейской и жизненной философией. У него существуют устойчивые представления о счастье, труде, мастерстве, оригинальное видение истории места, где он живет, знание образа жизни населяющих край людей. Жизненный опыт рассказчика заведомо делает стоящим в глазах читателя то, что он рассказывает. Рассказчик является носителем уникального цельного образа прошлого, выработанного в определенных исторических условиях людьми определенных взглядов[13]. В своих рассказах он опирается на коллективный опыт, является «голосом» своей семьи, своего сословия: «Наше семейство из коренных невьянских будет. На этом самом заводе начало получило <...>. Тоже, поди, за эти годы наши семейные что-нибудь видели. И глухонемых в роду не бывало. Одни, значит, рассказывали, другие слушали, а потом сами рассказывали. Если такое собрать, много занятного окажется» *[Бажов 1952: 2, 97]*. Сказ, таким образом, становится

[13] Фигура слушателя, имплицитно присутствующая в тексте сказа, предполагает определенный уровень знания, которым он обладает и на который ориентируется рассказчик. В зависимости от ориентации на определенного слушателя выбирается соответствующий тон повествования: детский или взрослый.

формой выражения коллективного знания, которым обладали рабочие и которое поэтому – в контексте времени и идеологических установок эпохи – не может подвергаться пересмотру[14]. Выбирая форму для исторического нарратива, Бажов ориентируется на авторитет идеологически значимой фигуры рабочего, воспроизводя его модель сознания[15].

Заложенное в тексте «народное» знание узаконивает и специфическую расстановку коммуникантов: старый рабочий говорит – более молодой, чей социальный статус не определен, слушает. Внешне они общаются почти на равных, но молодой слушатель воплощает только не-знание и готовность узнать. Позиция автора сказов близка позиции рассказчика, их нравственные и социальные оценки обычно совпадают. В то же время автор дистанцирован от рассказчика временем, уровнем образования, существованием в мире с иным качеством социального устройства – и этим приближен к слушателю. Сказы оказываются тем самым не только местом памяти, но и своеобразным местом встречи старого и нового, «большой» и «малой» культур. Автор выступает своего рода медиатором между миром настоящего и навсегда ушедшего прошлого: дед Слышко умер, изменился социальный порядок, рационализм нового времени позволил снисходительно отнестись к старым сказкам. Бережно, голосом рассказчика донося образы старой культуры до нового читателя, автор претендует на привлечение внимания к их красоте и неожиданности.

Рассказчик сказов «Малахитовой шкатулки», чье видение, особенности сознания становятся конструктивными основами организации текста, квалифицирует себя как передатчика знания. Рассказчик сказов 1940-х гг. куда более авторитарен, склонен к поучениям. Его образ фактически сливается с образом автора-повествователя, что символически позволяет показать не только внутреннее слияние позиции автора и народа, но и

[14] «Защитные» функции сказа для Бажова подчеркивались еще и тем, что первоначально он выдавал свои тексты за фольклорные, подтверждая опору на народную коллективную память. В этом контексте вся сказочная символика, разработанная Бажовым, отчасти сконтаминированная, отчасти изобретенная им самим, легитимизируется как порождение народной фантазии.

[15] Эти ментальные модели оказывали влияние на отбор исторического материала и нарративные стратегии их изложения. Практически не изученным на сегодняшний день оказывается ряд связанных с этой тематикой проблем: как стратегии культурного воздействия влияли на актуальную историческую память; какова была связь предлагаемых образов и стратегий с политическими позициями конструктора нового исторического знания; какова была ответная реакция жителей Урала на попытки переформатировать их историческую память и культуру.

представить современность как воплощение рабочей мечты о справедливом мироустройстве, где уважение к мастерству, внимание к семейно-родственным связям, внутренняя ценность свободы, независимости будут цениться (и ценятся) на государственном уровне. Для бажовского сказа такая позиция оказывается губительной, так как разрушает сложную конструкцию, в которой именно идея передачи коллективной памяти специфического социального слоя занимает центральное место (подробнее см.: *[Жердев 1997]*).

Бажов всегда ответственно подходил к проблеме выбора адекватной содержательной формы письма; она становится предметом его рефлексии на разных уровнях создания текстов вплоть до анализа интерпретации текста критиками. Уже в первой книге очерков «Уральские были» писатель демонстрирует сформировавшееся понимание целей своего литературного высказывания, которые в конечном счете определяли соответствующую им форму. С самого начала Бажов считал необходимым рассказать о своеобразии того мира, в котором он вырос и жил. Поскольку этот мир ушел в прошлое, материалом, обеспечивающим проблемно-тематическое единство всех текстов П.П. Бажова, является история[16].

Но события прошлого и настоящего постоянно подвергаются переосмыслению, по мнению писателя, искажающему и принижающему прошлое. Не случайно в письме к Л. Скорино он пеняет ей, что хорошо бы при анализе его биографии «сконцентрировать внимание на малоизвестном материале и среде, которая в прошлом освещалась неправильно» *[Бажов 1955, 3: 358]*. Бажов собирал данные по истории Урала, многое помнил сам, сопоставление своего знания с известным по литературе, судя по всему, вызывало у него глубокое раздражение. Открытие неизвестного, превращение его в общественное достояние, преодоление поверхностности, пренебрежения и небрежения – один из важнейших посылов бажовского творчества.

Бажов отдает себе отчет в том, что правда легко исчезает под интерпретациями, пересказами, что любая схема есть одновременно упрощение живого опыта и непосредственных реакций. Он позволяет себе даже заниматься саморазоблачениями, объясняя, что в его текстах пришло от внутренней потребности, а что от необходимости сделать «проходимый» текст. Так, по поводу «Зеленой кобылки» он пишет: «Приключения мальчуганов, помощь революционеру – все это лишь фабульные крючочки и петельки. Главным ставилось другое и совсем не маленькое. Хотелось по-другому показать воспитание ребят в средней рабочей семье, в противовес тому, что у нас нередко изображалось. Да. Была темнота, но не такая беспросветная, как в "Растеряевой улице", в подъячевских рассказах или даже в чеховских "Мужиках". Была и нужда и материальная ограниченность, но ребята не дистрофиками росли: из них ведь выходили те мастера и подмастерья, которые играючи ворочали клещами шестипудовые крицы и подбрасывали в валок тяжелые полосы раскаленного железа» *[Там же: 164]*.

Стремление рассказать читателям о своем мире и восстановить правду взаимосвязаны, в такой постановке вопроса заложен мощный протестный потенциал. Бажову надо доказать свою правоту, сделать свою трактовку событий убедительной, а значит (Бажов недаром долгое время был журналистом, занимался политической деятельностью), найти максимально доступную и яркую форму для выражения своей позиции. Ему необходимо было создавать тексты, опирающиеся на его собственное, живое мнение, а не на готовые интерпретации, с которыми он вел деликатную, но неуступчивую борьбу[17]. Поиски формы велись в области жанров, способных формировать исторический материал.

Поскольку неизвестным, которое Бажов хотел раскрыть, сохранить, сделать видимым, была история Урала, то неудивительны те три ипостаси, в которых писатель представал перед обществом. Историк – фольклорист – автор художественных текстов с исторической тематикой оказались объединенными в едином образе писателя. Все три авторские ипостаси «не вполне правоверные». По справедливому замечанию И. Плотникова, не претендуя на то, чтобы считаться профессиональным историком, Бажов «не следует общепринятым нормам ссылок на архивы, их фонды, единицы хранения и соответствующие листы. Тем не менее и сейчас многие историки и журналисты используют данные его работ» *[Бажовская энциклопедия 2007: 188]*. Фольклористы

[16] «Малахитовая шкатулка» имела подзаголовок «Сказы старого Урала. Из жизни и быта горнорабочих», в очерке «У старого рудника» тема сказов определялась тоже через материал «про старинное житье да про земельные дела» *[Бажов 1952, 2: 304]*.

[17] Этим стремлением восстановить правду он наделяет своего рассказчика: «Про наших Златоустовских сдавна сплетка пущена, будто они мастерству у немцев учились. <…> И в книжках будто бы так записано. Только этот разговор в половинку уха слушать надо, а в другую половинку то лови, что наши старики сказывают. Вот тогда и поймешь – как дело было, – кто у кого учился» *[Бажов 1952, 2: 33]*. Комментируя путевые заметки Вердеревского, иронизировавшего по поводу «ограниченности» провинциалов, Бажов замечает: «Дело вовсе не в ограниченности вкуса к комфорту, а в другом понимании этого комфорта» *[Бажов 1955: 176–177]*.

до сих пор спорят, какова степень самостоятельности созданных писателем сюжетов. Фольклорные записи, на которые опирался Бажов, утеряны. Исторические тексты либо не написаны, либо написаны по заказу, что существенно снижает их самостоятельность. Художественные тексты вызывали подозрение как не вполне самостоятельные, и этому подозрению сам Бажов немало способствовал. И тогда, когда в начале своей деятельности как автор художественных текстов называл их фольклорными записями. И тогда, когда ближе к концу неоднократно говорил, что может писать только на основании готового «чужого» материала[18].

Выбрав себе роли-функции историка-фольклориста-писателя, писатель проделывает жанровый путь от фольклорных записей к очеркам и статьям, затем к сказам – и снова возвращается к очеркам, статьям, докладам. Созданные Бажовым тексты прочно сцеплены содержательностью внутренних межжанровых связей. В совокупности избранные им жанры представляют собой своеобразную форму художественного исследования, позволяя соединить в рамках творчества одного автора исследовательские стратегии историков-профессионалов, позиции обитателей места, писателей и журналистов, конструирующих исторические нарративы в профессиональной и художественной литературе. Кроме того, эти жанры позволяют демонстрировать соотнесение дискурсивных практик и образов, которые свойственны обыденному и профессиональному знанию, научному тексту, художественной литературе и исторической публицистике.

Отдавая себе отчет о системно-культурных свойствах текстов профессиональной историографии и исторической публицистики, Бажов демонстрирует намеренную нестрогость, внепарадигмальность обыденного исторического знания (коллективной памяти). Выбрав роль посредника-транслятора элементов представлений, свойственных коллективной памяти и «высокой» исторической науке, он создает эффект медиации – письма от имени народа и/или от имени исторической профессии (в исторической публицистике).

Жанровая система П. Бажова со сказом в качестве «старшего» жанра, жанровый образ мира и мироперeживания, в котором наиболее адекватно отражается бажовское мироощущение, обусловлена профессиональными интересами, культурно-историческими посылами, осознанием своей миссии, наконец. Сказ становится во главе жанровой иерархии бажовской жанровой системы, организуя вокруг себя очерки, статьи и письма[19]. Неудовлетворенность настоящим породила потребность в мифологическом обосновании общего прошлого. Не случайно в периоды кризиса идентичности в качестве своеобразного лекарства немцы, латыши, эстонцы, литовцы и другие народы создавали так называемые авторские эпосы – тексты, основанные на общих для народа или региона сказаниях, представляющие приемлемую для всех, понятную интерпретацию исторического развития, где исторически-конкретному придавались черты естественного. Воспринимающие подобные эпосы выступают в качестве не только потребителей, но и создателей: их дополнения к уже рассказанному, в свою очередь, имеют шанс стать преданиями и прибавиться к общей истории. Другими словами, люди творят истории, которые затем остаются в обществе в качестве признаков идентичности, а автор эпоса выступает в качестве того, кто эти истории собирает и проговаривает.

Опираясь на дописьменные жанры коллективного творчества, историческую науку, собственный житейский опыт, Бажов создал своего рода авторский эпос горного Урала, воспроизведя единственный по-настоящему востребованный, не навязанный, а «естественно» сформированный, а значит, легко воспринятый образ региона. Он был благосклонно встречен советской властью *[см.: Круглова 2004; Лукьянин 1985]*, естественно вписался в историю развития отечественной словесности *[см.: Литовская 2006; Слобожанинова 1998]*, оказался созвучен представлению людей региона о себе и своем месте в мире *[Никулина 2002; Славникова 2000]*.

---

[18] Характерны в этом смысле опасения Бажова оказаться непонятым в случае его полного отказа от фольклорной (коллективной) основы. В письме к своему биографу Л. Скорино, анализируя отклики на московское издание «Зеленой кобылки», он не без раздражения пишет, что «о главном никто даже не упоминает». И высказывает предположение, почему так произошло: «О чем это говорит? Только о том, что изучаемый Вами объект, как осенний листок, совершенно беспомощен, оторвавшись от дерева – фольклора. Беспомощен настолько, что даже редактирующие его люди не очень отчетливо понимают, что же он хотел сказать» *[Бажов 1955: 164]*. После поездки в 1941 г. в г. Березовский он говорит, что «осталась от этой поездки заноза. Это старейший уральский золотой рудник. А кладоискательские фантастические рассказы не собраны. Надо бы тут посидеть поговорить с дедушкой Слышко, в штанах или юбке – все равно. Доворошить до настоящего материала» *[Павел Бажов: Воспоминания 1961: 199]*.

[19] Бажов предпринимал попытки выйти за пределы сказового жанра, но они так и не получили окончательного оформления. В последние годы он постоянно говорил о примате материала над уже найденной формой, о возможности обращения к новым жанрам. Бажов работает над сборником «Горные сказки»: «Район сказов будет значительно расширен. Кроме Полевского будут даны сказы, связанные с Мурзинкой, путем Ермака». Он подбирает материал для книги «Мастера» о представителях уральских рабочих профессий. «Но это дело для меня не вполне определившееся» *[Бажов 1961: 137]*.

Бажов П.П. Сочинения: В 3 т. / Под общ. ред. В.А. Бажовой и др. М., 1952.
Бажов П.П. Публицистика. Письма. Дневники. Свердловск, 1955.
Бажов П. Сафьянный мастер / Публ. А.П. Бажовой // Наука и религия, 1979. № 1. С. 53–55.
Бажовская энциклопедия / Под ред. В.В. Блажеса, М.А. Литовской. Екатеринбург, 2007.
Батин М.А. Павел Бажов. Свердловск, 1983.
Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929.
Белая Г.А. Закономерности стилевого развития советской прозы двадцатых годов. М., 1977.
Блажес В.В. П.П. Бажов и рабочий фольклор: Учеб. пособие по спецкурсу для студентов филол. фак-та. Свердловск, 1982.
Васильев И.Е. Сказ как форма бажовского повествования // Бажовская энциклопедия / Под ред. В.В. Блажеса, М.А. Литовской. Екатеринбург, 2007.
Жердев Д.В. Поэтика сказов П.П. Бажова: Автореф. дис. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 1997.
Круглова Т.А. П.П. Бажов и социалистический реализм // Творчество П.П. Бажова в меняющемся мире. Екатеринбург, 2004. С. 18–27.
Литовская М.А. Мастер как положительный герой русской литературы 1930-х годов // Творчество П.П. Бажова в меняющемся мире. Екатеринбург, 2004. С. 12–18.
Литовская М.А. Проблема формирования региональной мифологии: проект П.П. Бажова // Михаил Осоргин: Художник и журналист. Пермь, 2006.
Лукьянин В.П. Труд. Характер. Время. Свердловск, 1985.
Мущенко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1978.
Никулина М.П. Камень. Пещера. Гора. Екатеринбург, 2002.
Славникова О. Верхний и нижний пейзажи Екатеринбурга // Новое лит. обозрение, 2000. № 5. С. 294–304.
Слобожанинова Л.М. «Малахитовая шкатулка» П.П. Бажова в литературе 1930–40-х годов. Екатеринбург, 1998.
Павел Бажов: Воспоминания о писателе / Сост. Б. Рябинин. М., 1961.
Плотников И.Ф. Павел Петрович Бажов как политик и историк. Екатеринбург, 2004.
Скорино Л.И. Павел Петрович Бажов. М., 1947.
Скорино Л.И. «Всегда в моей памяти...»: Интервью Я. Андрееву // Вечерний Свердловск, 1979. 1 февраля.
Субботин А.С. Горизонты поэзии. Свердловск, 1984.
Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас, 2005. № 2–3 (40–41).

2.5. Производственная проза в журнале «Урал» 1970–1980-х гг. *(Т.А. Глебович, М.А. Литовская)*

Начиная с 1920-х гг., в советском государстве предпринимались энергичные усилия для видимой децентрализации литературной жизни. Организация в провинции отделений сначала Ассоциации пролетарских писателей, а потом и Союза советских писателей должна была разрушить традиционную центростремительность российского литературного процесса, до революции активно развивавшегося преимущественно в двух городах – Москве и Петербурге. Децентрализация соответствовала доктрине равномерно развивающегося государства, в котором творческие работники всей огромной территории вовлечены в единую бурную культурную жизнь.

Для реализации поставленных задач в регионах создавались не только писательские группы, но и издательства, выпускались разного рода сборники и альманахи, которые позволяли представлять всей стране литературную жизнь того или иного края. К концу 1950-х гг. в СССР было решено значительно увеличить число региональных журналов, чтобы «держать в поле зрения всю литературную жизнь региона» *[Лукьянин 2007: 145]*, т. е., если называть вещи своими именами, стратифицировать ее, определяя ценное и значительное, по сути дела, организовывать эту самую литературную жизнь. Организовывать в соответствии с жестко заданными общими установками, идущими из центральных органов руководства литературой как важнейшей формой идеологической деятельности государства.

Одновременно возникла необходимость[1] обозначить специфику каждого отдельного региона как составной части многообразного культурного советского пространства. По-советски понятый централизованный регионоцентризм предполагал, что издаваемые в регионе тексты при всей их заведомой эстетической разнонаправленности будут иметь некий проблемно-тематический центр. Этот центр определялся в первую очередь символическим статусом, который имела та или иная территория. Урал однозначно имел статус региона индустриального.

Средний Урал – край, который Российское государство начало активно осваивать с XVIII в., формируя горнозаводской регион, где «завод» был специфическим типом организации не только производства, но и быта, где даже повседневно-домашнее неизменно пересекалось с производственным *[см. об этом, напр.: Харитонова 2006]*. На всем протяжении развития истории Урала он заселялся «пришлыми» людьми – разного рода переселенцами,

[1] Оговорим, что для характеристики советского литературного процесса модальность долженствования оказывается вполне применимой, так как в нем наряду с текстами, рождавшимися «по велению сердца», всегда присутствовали художественные тексты, написанные «по мандату долга», соответствовавшие государственным требованиям, вербализованным в постановлениях, уставах, критических статьях, или негласным. Степень добровольности создания «заказных» текстов относительна, но в количественном отношении именно они составляли значительную часть литературной продукции, определяли ее средний уровень, во многом по ним сегодня мы судим не о тенденциях развития литературы как вида искусства, но о характере литературного процесса.

отличавшимися достаточно высокой степенью социальной активности. Специфическая социально-экономическая инфраструктура края приводила к выстраиванию особой иерархии ценностей; важное место в сознании жителей Урала занимало промышленное производство и все, что с ним было связано.

Например, в уральской среде был исторически укоренен социальный тип рабочего-мастера. Поскольку производство на уральских заводах было организовано так, что каждый работник принимал участие в создании конечного продукта, среди рабочих выделялись наиболее способные к усовершенствованию производственного процесса. Они и составляли группу, как они сами себя называли, «мастеровщины» *[Ермаков 1947: 47]*. По справедливому замечанию В.В. Блажеса, «производственный опыт не только облегчал работу, но и приносил удовлетворение, рождал чувство душевной комфортности, самоуважения, толкал к дальнейшему совершенствованию. Отсюда один шаг до творчества "вымышленника", поэтому не случайно так много творцов техники вышло из крепостных рабочих. Кроме того, рабочий осознавал, что трудовой опыт – единственное богатство, принадлежащее ему и только ему. И лишь эту единственную ценность рабочий может оставить своим детям» *[Блажес 1987: 14]*.

Старинный уклад горнозаводского Урала во многом сохранился и в XX в., поскольку характер производства долгое время не претерпевал принципиальных изменений. Индустриализация советского времени, затем последовавшая в годы Великой Отечественной войны эвакуация на Урал ряда крупных промышленных предприятий из западной части СССР, резко увеличив число заводов и фабрик, окончательно закрепили за регионом рискованного земледелия славу индустриального края, причем индустрия эта была преимущественно тяжелой и/или высокотехнологичной, требующей слаженного труда немалых рабочих коллективов.

Образ Урала как индустриального региона предполагал, что в центре внимания искусства края окажутся производство и рабочий человек. Подобные ожидания имели под собой весомые основания. Урал долгое время не был предметом изображения в литературе, а когда появился на российской литературной карте, благодаря Ф. Решетникову и Д. Мамину-Сибиряку стал восприниматься как край, где обитают люди, чья жизнь так или иначе сконцентрирована вокруг дела, идет ли речь об управлении заводами или непосредственной работе на них. Бурное развитие «пролетарской» литературы, в различных вариантах которой постоянно муссировался трудовой опыт авторов, в 1930-е гг. увенчалось автобиографической

книгой «писателя-рабочего» А.П. Бондина «Моя жизнь» и сказами П.П. Бажова, создавшего оригинальную уральскую мифологическую систему, вобравшую в себя как расхожие фольклорные представления, так и собственные наблюдения автора над уральским бытом, в центре которой находится фигура рабочего – Мастера, профессионала высокого класса, рефлектирующего по поводу своей работы. Образ мастера в сказах П. Бажова за полтора десятилетия претерпевает существенные изменения[2], но при всех нюансах «именно мастерство было главным критерием оценки человека: стоящий мастер и пустой человек… по аналогии с камнем: отборный малахит и пустая порода. По Бажову, именно непригодность к мастерству – причина человеческого ничтожества: кто не способен и не хочет работать, тому остается выслуживаться и "барские блюдья лизать"» *[Никулина 2002: 103]*.

К концу 1950-х гг. в поэме «За далью – даль» А.Т. Твардовский произвел символическую разметку большой части территории СССР и предложил емкую формулу: «Урал! Опорный край державы, / Ее добытчик и кузнец…» *[Твардовский 1984: 404]*. Это определение выражало сложившееся представление об Урале, явно импонировало жителям региона, хотя и закрепляло за ним жесткую социально-экономическую роль, как бы заведомо отсекая иные возможности развития. Впрочем, судя по всему, эта роль как раз воспринималась уральскими писателями как стимулирующая для развития важной в советском искусстве производственной темы.

В 1934 г. делегат Первого Съезда советских писателей от Свердловской области Н. Куштум удовлетворенно говорил в своем «отчете» о развитии литературы края: «Нам, уральцам, нет надобности выдумывать себе темы для стихов. <...> Наша тематика – это стихи о старых уральских мастерах, почувствовавших на стройке возвращение молодости, о мастере Тагильского завода, которого комсомольцы похищают из больницы, когда у них не ладится дело на домне. Наша тематика – это стихи о сталеваре Лысьвенского завода, премированном автомобилем на радость и зависть друзей. Наша тематика – это стихи о старом мастере Уралмашзавода, который на рабочем собрании швыряет на стол пенсионную книжку, идет вместе с молодежью строить завод, а затем, в 60 лет, после работы учится в вечернем машиностроительном институте» *[Первый Всесоюзный съезд 1990: 637]*.

---

[2] Подробнее см.: *[Жердев 2007: 247–249]*.

***

Были и другие, общекультурные причины развития производственной темы в советском искусстве. Анализ категории труда оказывается одним из важнейших направлений в культуре XX в. Модернизация привела к появлению массы промышленных рабочих – людей, которые не просто обслуживают машины, но имеют специфическое мировосприятие, обусловленное их принципиально отличным от других слоев населения образом жизни. Факт выхода на историческую арену нового субъекта – трудящегося пролетария – приковал к себе внимание мыслителей[3], художников[4], наконец, широкой мыслящей аудитории. Вначале производственный процесс индустриального общества пугал отсутствием творчества; высказывались мысли, что труд как самоцель не свойствен человеческой природе, что в процессе труда человек сам оказывается средством. В культуре периода становления индустриального общества промышленный труд изображался как нечто, подчиняющее себе человека и уничтожающее подлинно человеческое в нем.

«Новый» советский человек, живущий в обществе, где «владыкой мира станет труд», был рабочим по определению, производственный труд являлся основной формой его жизнедеятельности. Советская идеология совмещала идею освобождения пролетариата от пут экономической зависимости и обоснование необходимости дальнейшего развития индустриального общества, по определению увеличивающего число пролетариев, т. е. людей, занятых монотонным, часто физически тяжелым и нетворческим трудом, к тому же закабаленных работодателем, даже если им является государство. Следовательно, необходимо было кардинально изменить философию и идеологию труда, доказав принципиально иную специфику труда при социализме и наделив промышленный труд и занятого в нем человека недостающим статусом.

Социалистический труд получает однозначно положительную идеологическую оценку. Первым приемом советской риторики была идея найма пролетария самим собой, т. е. полномочно представляющим его пролетарским государством. Постоянно транслировалось, что качество человека измерялось государственным признанием общественнополезных результатов его труда, а также физических и духовных усилий на выполнение производственного – в широком смысле этого слова – задания. Рабочий начинает изображаться как наделенный невиданным ранее коллективистским мироощущением человек, производящий все материальные богатства общества, испытывающий от этого чувство хозяина мира. Но труд пролетария, каким бы общественно значимым он ни был, все равно является психологически и физически тяжелым, что трудно скрыть от общества. Необходимо было подчеркнуть в процессе труда гуманистическую составляющую, и труд начинают трактовать как единственный способ полноценной реализации человека.

Задача социалистического искусства, в частности, заключалась в том, чтобы сконструировать привлекательный образ рабочего, выявить гуманитарные смыслы труда. Процесс труда стал рассматриваться как ситуация проявления человеческого в человеке, что придало необходимую универсальность, а также драматизм малоинтересным в принципе рабочим процессам, позволило сделать их постоянным предметом советского искусства.

Надо сказать, что в отечественном искусстве профессиональное мастерство не было критерием духовной состоятельности героя, напротив, профессиональная жизнь крайне редко становилась предметом изображения, герой самоосуществлялся преимущественно в сфере частной жизни. Выдвижение на первый план в искусстве 1920-х гг. темы самореализации через профессию является показателем наметившихся сдвигов в видении специфики социальной жизни. Формируется корпус текстов, различных по объему и жанровой принадлежности, сюжет которых был построен таким образом, что труд представал в них центром человеческой жизни, а рабочий человек – центром мироздания.

Идея «нового человека», популярная в 1920-е гг. и многократно раскритикованная, была трансформирована в идею «человека нового общества», отвечающего его, общества, потребностям. Вступление СССР в период индустриализации ознаменовалось культом энтузиазма, помноженного на знание, когда высокий профессионализм провозглашается высшей гражданской добродетелью. Естественно, что в государственной риторике фигура «спеца» (в первую очередь инженера, военного, летчика) приобрела особое значение как необходимая для успешного развития народного хозяйства. На рубеже 1920–1930-х гг. и в 1930-е гг. в русской литературе на первый план выходит тема индивидуального творческого труда, а одним из центральных положительных мужских образов становится образ героя-Мастера, появляющийся в независимо друг от друга создававшихся

[3] Так, в концепции Э. Юнгера работа называется способом жизни, а труд становится основой разрешения кризиса классического субъекта *[Юнгер, 2000]*. Ср. также концепции К. Маркса, М. Вебера и др.

[4] См. об этом, напр.: *[Григорьева 2005; Лукьянин, 1985]*.

текстах[5]. В новых социальных условиях, когда традиционная патриархальная семья разрушается, религиозные представления подвергаются сомнению, уклад жизни постоянно трансформируется, особое значение приобретает поиск новых внутренних опор, которые позволили бы человеку сохранять достоинство и самотождественность. Мастерство как высшая форма профессионального умения приобретает в этом контексте значение ценностного центра для человека, который через него основательно утверждается в мире.

Однако начиная с конца 1920-х гг. индивидуальные творческие поиски и жесткий государственный заказ на создание определенного типа литературы все больше расходятся; тексты, основанные на социально-художественном анализе действительности, все дальше отходят от текстов, подчиненных иллюстрации предложенных государством ответов на социальные вопросы. В итоге из проблемно-тематического единства книг о труде выделяется круг произведений, главной целью создания которых становится изображение рутинного и физически тяжелого труда как главного воспитателя и формы проверки социальной состоятельности человека. Основанные на единой мировоззренческой концепции, эти тексты оформляются в поддержанную критикой конструкцию, получившую название производственного романа / повести[6]. Она развивается из производственной прозы 1920-х гг., в которой «нет биографии как основы повествования, нет героя в привычном смысле слова – автономной, частной личности» *[Мусатов 2001: 90]*, но в итоге приобретает кардинально иной характер.

Основным материалом текстов подобного рода было изображение ситуации промышленного производства. Акцент в этих произведениях делался на внутреннем мире работников, а не на нормах и критериях профессиональной деятельности[7]. На первый взгляд, это можно объяснить тем, что характер производства в каждом отдельном случае специфичен и непосвященному просто непонятен, а значит, должен раскрываться через человеческие чувства и отношения. Это помогало выявить сущность социалистического производства. Содержанием труда советского человека является преодоление сопротивления – природы, материала, чужой позиции, поэтому фабула производственного романа/повести основана на героической истории выполнения задания или улучшения организации и условий труда, которое осуществляется рядовыми тружениками, чья инициатива приводит в итоге к существенным изменениям производственного процесса, а значит, к усовершенствованию общества, приближению общества будущего[8].

Конфликт в производственном романе / повести, основанный на противопоставлении стихийного и сознательного начал в жизни, проявляется как в столкновении с сопротивлением производственного материала, так и в «сшибке» двух типов отношения к труду у героев-антагонистов или же в сознании одного человека. Положительный герой должен был обладать рядом обязательных качеств, которые соответствовали бы приписываемой ему центральной роли в жизни социалистического общества. Рабочий человек скромен, так как по определению является главным в мире, где производство – основная сфера жизнедеятельности. Его кровно волнуют производственные проблемы, поскольку он мыслит государственными масштабами и всю свою жизнь рассматривает как труд на благо Родины. Работает, учась, чтобы приобрести необходимые для производственной деятельности навыки; отдыхает, чтобы с новыми силами продолжать трудиться; воспитывает детей, чтобы продолжить череду тружеников; выстраивает отношения, чтобы обеспечить себе эмоционально защищенный тыл, а значит, возможность целиком отдаваться любимому производству. Отрицательный герой, напротив, демонстративен, не заинтересован в приближении общего будущего, интересуется решением своих сиюминутных задач, а значит, в логике подобного типа литературы, обречен на поражение или перевоспитание. Пафос производственного романа – пафос преодоления, казалось бы, тупиковой рабочей ситуации, символического

[5] См., напр., такие произведения, как «Происхождение мастера» А. Платонова, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Каменный цветок» П. Бажова, образы мастеров-инженеров в «производственных» романах В. Катаева, Ю. Крымова, профессиональных военных в произведениях А. Гайдара, мастера-воспитателя у А. Макаренко и т. п.

[6] О том, как складывалось жанровое название, см.: *[Fast 2003: 15–20]*. Производственный роман (повесть, рассказ) на практике рассматривается как предметно-тематическая разновидность соответствующего жанра, сориентированная на изображение производственных коллизий под соответствующим идеологическим углом зрения.

[7] В этом состоит принципиальное отличие жанра советского производственного романа / повести от авангардной или массовой литературы, рассказывающей о самом устройстве того или иного производственного участка современного общества, будь то отель, аэропорт, универмаг или райком ВЛКСМ.

[8] В рецензиях это обычно обозначалось следующим вполне трафаретным способом: «Необходимо создавать широкие литературно-художественные полотна, несущие в массы благородные идеи, рождающие в них благородные чувства, вдохновляющие на творческий путь, на борьбу за преодоление трудностей, за победу коммунизма» *[Уральский рабочий 1947. 15 нояб.]*.

преодоления хаотического настоящего во имя организованного будущего.

Официально считалось, что «всякая работа обязана доставлять радость. А если она ее не доставляет, то трудящийся субъект нуждается в перековке гораздо больше, чем унизительный и унылый процесс – в рационализации» *[Быков 2003: 11]*. Значение подобных «историй» в советской идеологии трудно переоценить, поскольку тексты подобного рода потакали представлению рядового труженика о своей роли в обществе.

К концу 1930-х гг. структурные элементы производственного романа закрепляются настолько прочно, что превращаются в своего рода формулу, которая была иронически описана А. Твардовским в поэме «За далью – даль»[9]. Задаваемая схема была настолько жесткой, что оказывала влияние даже на самобытных художников[10]. Утрата в конце 1950-х гг. безоговорочной авторитетности социалистического реализма, стремление показать советского человека вне производственной сферы, общественное «оправдание» самоценности частной жизни тем не менее не пошатнули положения производственного романа как своего рода «государственного» жанра. Приученный к подобного рода литературе советский читатель, умевший читать между строк и обнаруживать следы социального анализа в жестких фабульных конструкциях традиционных текстов, тоже не оставлял их своим вниманием.

***

Богатая и авторитетная традиция развития производственной темы вкупе со сложившимся образом Урала сделала совершенно естественным ее положение как проблемно-тематического центра в новом региональном журнале. «Где, как не на Урале, в краю потомственной трудовой доблести, в краю волшебного мастерства, черпать полными пригоршнями неповторимые картины зримо зарождающегося коммунизма?» – риторически восклицал Е. Пермяк *[Пермяк 1959]*. Не случайно, характеризуя состав редколлегии журнала «Урал», В.П. Лукьянин пишет, что В.А. Черненко – «поэт и прозаик, генетически связанный с “профильной” для уральского журнала “рабочей темой” (в прошлом слесарь-сборщик на машиностроительном заводе)» *[Лукьянин 2007: 72]*, тем самым обращая внимание на то, что рабочая биография уральскому литератору всегда засчитывалась как достоинство.

Стихи, проза, очерки, статьи, заметки на производственную тему пошли с первых номеров журнала. Труд описывался как повседневность *[Радкевич 1960: 2]*, как творческая радость *[Артищев 1961]*, как серьезная социальная проблема *[Аннинский 1962]*. Естественно, что повороты темы на протяжении более чем тридцати лет менялись, но традиционно, из номера в номер публиковались все новые и новые производственные романы, повести, рассказы. Они стали одной из узнаваемых форм отражения сознания эпохи и края. Являясь своего рода «дежурным блюдом» каждого номера, опираясь на единую, выработанную ранее жанровую модель, текст на производственную тему варьировал актуальную, т. е. разрешенную на конкретный исторический период социальную проблематику. Будучи жестко связанным с идеологией, текст о производстве приобретает проблемно-тематические нюансы в зависимости от меняющейся конъюнктуры. Но при всех содержательных трансформациях жанр сохраняет устойчивость, т. е. определенную структуру, пафос и функции.

Так, в период «развитого социализма» основой человеческой жизни по-прежнему считают производительный труд на благо общества. Эта идеологема и определяет содержание производственной прозы. Категория производства и производственных отношений определяет формы взаимодействия личности и общества. Человек в производственном романе / повести выстраивает свое самосознание в зависимости от своей успешности в рабочей ситуации. Таким образом, качество участия в процессе производства остается мерилом человеческой состоятельности и социальной значимости личности.

В то же время исследователи 1980-х гг. подчеркивают, что производственный роман соответствующего периода «открыто социален … сориентирован на изображение острых, актуальных конфликтов. <…> Для него важна человеческая личность, обладающая способностью действовать, адаптироваться в

---

[9] «Глядишь, роман, и все в порядке: / Показан метод новой кладки, / Отсталый зам, растущий пред / И в коммунизм идущий дед. // Она и он передовые, / Мотор запущенный впервые. / Парторг, буран, прорыв, аврал, / Министр в цехах и общий бал…» *[Твардовский 1984: 418]*. Структурный анализ производственного романа был сделан американской исследовательницей К. Кларк *[2002: 218–222]*.

[10] Так, сказы П. Бажова второй половины 1940-х гг. сближаются по пафосу с производственными романами своего времени, декларируя как коллективные ценности взаимовыручку рабочих людей, ощущающих себя сплоченной силой перед лицом общих проблем, показывая озабоченность рабочих проблемами светлого будущего. В то же время писателя огорчают тексты, где «слишком быстротечным и слишком гладким показан… рост людей на производстве. Освоил одно производство, освоил другое, третье, между прочим организовал спорт и тоже достиг больших успехов, и девушка к тому времени не постарела» *[Бажов 1955: 217]*.

изменяющейся обстановке, проявлять гражданскую позицию» *[Белая и др. 1987: 61–64]*. Поскольку для идеологической риторики 1970–1980-х гг. важна тема личностного развития, то в производственном романе этого периода обязательно педалируется нравственная коллизия, связанная с частной жизнью героя. Производственные трудности героев (административно-хозяйственные проблемы, сложности межличностных отношений внутри коллектива) непременно сопровождаются кризисными обстоятельствами частной жизни (любовный кризис, проблемы отцов и детей и т. п.), при этом способы преодоления производственных проблем характеризуют человека и в его частной жизни. Остается популярной тема сверхусилия как способа преодоления объективно непреодолимых проблем, хотя сами эти проблемы ставятся и описываются довольно остро.

В производственных романах / повестях, представленных на страницах журнала «Урал» начала 1980-х гг., разворачивается целая палитра производственных ситуаций и личностных коллизий, развивающихся на трудовом фоне. Разнообразие и насыщенность исходного производственного материала как будто должны свидетельствовать об обусловленности данной формы реалиями жизни. Складывается впечатление, что уральские писатели 1980-х гг. стремятся к отражению в своей прозе всего многообразия трудовой жизни уральского края.

В повести «Долгое лето» *[Власов 1981]* речь идет о трудовых буднях завода. Главный герой повести – Семен Остапко – наладчик станков, рабочий. Судьба этого человека складывается непросто: бытовая неустроенность, пьянство, потеря смысла жизни. Однако Остапко способен на трудовой порыв. Производственный конфликт основан на традиционном для производственной прозы столкновении старого и нового. Необходимо внедрить не поддерживаемый руководством новый принцип работы станков. Работницы бригады с большим трудом осваивают новый метод, преодолевают инертность начальства и вместе с наладчиком внедряют более продуктивный метод. Преодоление конфликтной ситуации на производстве позволяет герою разрешить свои внутренние противоречия, прийти к новому этапу личной жизни, доказать свою личностную состоятельность.

Герой повести «Кинохроника» *[Шумелов 1981]* работает на киностудии в Сибири. Судьба преподносит ему множество непростых ситуаций. И вновь этически верное разрешение производственного конфликта, справедливость, восстановленная парторгом, позволяют герою найти для себя новый вектор развития.

В повести «Стечение обстоятельств» *[Дьячин 1981]* производственное задание едва не стоит жизни герою-трактористу.

Однако и в экстремальных условиях человек находит силы выполнить работу и сохранить свою жизнь. Победа человека над обстоятельствами симметрично отражается в его частной жизни. Когда герой побеждает смертельную угрозу, у него рождается сын. Символично и то, что руководитель, решивший рискнуть жизнью человека, неожиданно ошибается еще раз, чем обрекает себя на гибель.

Р. Султангареев в повести «Белый горицвет» (1981) показывает грубость души и быта шофера Раи. Девушка, полностью отдавшая себя работе, казалось бы, забывает о нормах и правилах женского поведения. И вновь способом обретения себя становится победа в сложной производственной ситуации. Героиня искренне стремится к трудовым свершениям, это развивает ее душевные качества. Л. Александров в повести «Мои семнадцать» (1980) поднимает проблему отцов и детей. Столкновение Ивана Васильевича и его сына-стиляги – проблема сугубо личностная, но она достигает максимального напряжения, когда отец и сын пытаются работать на одном комбайне. В повести «Зампредседателя» И. Бабкина (1980) конфликтное поле – это противостояние «чиновничьей» и «настоящей мужской» работы. Герой переживает сложный конфликт с самим собой, переосмысливая значимость «реального» дела в своей жизни. И только разрешив этот конфликт, герой обретает себя.

Примеры того, как осознание своей личности происходит в единой парадигме трудовых и нравственных ценностей, можно множить и множить, но это в регулярных обзорах делала тогдашняя критика. В частности, в статье и более поздней монографии Ю. Андреева «Труд – нравственность – литература» подчеркивается, что в литературе качество труда и степень осознанности отношения к делу являются мерилом социальной и нравственной состоятельности героя *[Андреев 1982]*.

Таким образом, «проверка» героя производственными ситуациями остается главным сюжетным ходом производственного романа / повести. Рассмотрим, как это осуществляется, на материале повести Т. Чекасиной «Чистый бор» *[Чекасина 1981]*, которая в современной произведению критике была названа образцом соцреализма *[Андреев 1982: 172]*. Действительно, если следовать логике советского производственного романа / повести, герои «Чистого бора» полностью реализуют свою производственную функциональность.

Сюжет романа достаточно узнаваем. Перед нами судьбы двух бригадиров лесозаготовительных бригад Алексея Луканина и Николая Шрамкова. Герои должны решить производственную задачу – увеличить количество продукции. Для решения этой задачи Луканин предлагает внедрить метод передовика Посохина –

укрупнить бригаду, соединив два коллектива. Но люди Луканина не умеют и не хотят работать. Соответственно, все рекорды появляются только на бумаге.

Герои воплощают разные стили труда. Для Луканина работа – это рекорды и отчеты на партсобраниях, для Шрамкова – стабильный результат. Подобное противостояние порождает классический производственный конфликт: подлинная заинтересованность человека в результатах труда сталкивается с попыткой добиться результата за чужой счет. Особого напряжения и драматизма этот конфликт достигает, когда безнравственное отношение к труду пересиливает результаты честной тяжелой работы. Впрочем, в соответствии с принципами развития жанра положительный герой утверждает свою правоту. Партсобрание узнает правду о псевдоуспехах луканинцев.

Параллельно с внешними конфликтами особого драматизма достигают внутренние противоречия героев, их личные истории. По содержательной логике жанра все личное вторично и напрямую связано с нравственным совершенствованием героев на пути к трудовым свершениям. Семья Шрамкова проходит испытание смертельной болезнью жены Николая. Катерина и Алексей Луканины страдают от всеобъемлющей неискренности своих отношений. Алексей параллельно с производственными неудачами переживает поражение и на личном фронте, лишаясь шанса возвыситься в глазах жены, стать для неё значимым человеком.

В соответствии с традициями производственного романа / повести именно в работе герои ищут выход из личных кризисов. Николай трудится еще усерднее, чем прежде. Жизнь Алексея также соположена с пространством работы. Но вектор его развития направлен в другую сторону. Цель Алексея – рекорды на бумаге. Его мало волнует реальное дело, еще меньше – происходящее внутри души. Ему не дает покоя слава Посохина. Подобная установка губительна, Луканин пытается получить материальную выгоду и терпит поражение. Сначала, вместо того чтобы самому работать, герой берет на себя роль наблюдателя за процессом труда и недобровольного участника происходящего, потом он вовлекается в вольный и невольный обман окружающих и самого себя. Но развитие личности не может строиться на обмане. На партсобрании, которое должно было закрепить псевдоуспех, после суицида Гришки и несанкционированного выступления Шрамкова псевдогерой развенчивается. Безнравственное отношение к труду приводит к личностной катастрофе.

Писательница подчеркнуто символизирует историю подлинного / иллюзорного преодоления героями личностного кризиса через работу. Мир работы (валка леса) становится для Николая новой внутренней реальностью. В этой реальности четко прослеживаются «дантовы» круги духовных испытаний героя. Чем ярче обозначается автором уход героя в труд, тем рельефнее его погружение в душевное чистилище. Вместе с «второсортным» Гришкой[11] Шрамков проходит круг, предназначенный нарушителям заповеди «не укради». Вместе с Катериной Лукаиной – круг грешивших страстями, вместе со всеми людьми – круг первородного греха, наедине с собой – круг непринятия законов бытия (богоборчества).

Подобное прочтение становится возможными благодаря буквализации метафоры сумрачного леса (Черная падь) и особой символизации лесного пространства, где проходят трудовые будни. В пространстве леса доминирует восприятие труда со стороны (звук пилы, усталость других участников трудового процесса). Этим подчеркивается, что субъект труда – Шрамков – растождествляется с самим собой, теряет свою функциональность, становится безличностной частью пространства, одной из «характеристик» Черной пади. За это пространство платит ему взаимностью: став частью мира, герой обретает свою личность на новом витке духовного развития.

Пространство леса ограничено по цвету (черное-белое), в нем есть свое повторяющееся время суток (сумерки и темнота). Кроме того, в пространстве леса реализуются два действия: монотонная деятельность человека (пиление деревьев) и гибель зимнего (уже мертвого) леса. Все это создает предпосылки для интерпретации происходящего как рождения нового мира (космогонии) с подразумеваемым присутствием нового (возможно, мифологического) героя.

Вместе с тем действующие в этом пространстве персонажи (все, кроме Шрамкова) соответствуют производственному жанру. Они функционируют в рамках производственного процесса, но при их непосредственном участии реализуются законы бытия. В частности, закон разрушения жизни леса для создания порядка жизни человеческой[12], а также закон разрушения жизни ради порядка бытийной, наджитейской структуры. Присутствие этой «структуры» обозначено в мыслях Шрамкова об очереди за белую дверь, в которой стоят все люди.

---

[11] Образ Гришки – образ человека «без судьбы». Сын опойки, ставший мелким вором, Гришка тянется к людям труда, хочет стать полноценным человеком. В этом ему помогает Шрамков, сопереживая ему, беря на себя ответственность за состояние Гришкиной души.

[12] Невольная отсылка к роману Л. Леонова «Русский лес» выстраивает следующую картину. Разрушающие лес внутренне мертвы, как мертвы и их рекорды. Продолжение жизни возможно лишь для Шрамкова, ставшего частью пространства леса. Его деятельность также разрушительна, но в ней разрушение подчинено высшему порядку. Этот порядок – духовное становление героя.

Сам Николай Шрамков включен в процесс порождения новой, означенной духовным развитием реальности. Он производит эту реальность и одновременно сам является материалом для развития. Исследователи 1980-х гг. не случайно говорили о нравственном начале произведения *[Андреев 1982; Лукьянин 1982]*. По их мнению, именно производственная функциональность обеспечивает нравственное развитие героя. С этим нельзя не согласиться. Но результатом этого развития является не изменение отношения к труду и качества труда, а духовный рост человека и расширение горизонта личностного сознания. Испытание в семье Шрамковых заканчивается неопределенностью (мы не знаем, каков исход болезни его жены), но также и всеобъемлющим чувством надежды, связанным с наступающей весной.

Отказавшись от законов существования в пространстве леса, Луканин отказывается от развития своей души. Выполняя функции отрицательного героя, он заменяет глубину трудовых переживаний мелочным стремлением к показухе. Исключая для себя возможность хорошей работы, герой превращается в заложника псевдоуспеха, постоянно растущих собственных обязательств и ожиданий окружающих. Закономерный итог – уход от собственного личностного развития и духовных устремлений, «обусловленный» отказом от выполнения условий развития героя в этом типе жанра. Соответственно, духовная стагнация обусловливает социальный крах Луканина.

Николай Шрамков полностью реализует свое производственное предназначение, соответствуя жанровому образу положительного героя. Правильное отношение к труду обусловливает его выход в новую бытийную реальность, обретение внутреннего развития. В финале повести герой остается один, лицом к лицу с надеждой и неопределенностью.

Но, на наш взгляд, одиночество героя в предвесеннем лесу нарушает логику производственного жанра. Герой не пытается преодолеть одиночество и сложные чувства, скорее его состояние экзистенциально и ведет к идентификации с собой. Герой принимает самые разные переживания, и его образ приобретает бытовую и бытийную «внежанровую» достоверность. Проделав весь путь, положенный ему жанром, образ героя занимает свое, сугубо индивидуальное место в художественном мире. Логика художественного развития образа и пространства произведения преодолевает инерцию жанрового компонента, выходят за рамки производственного романа / повести.

Во всех названных произведениях исследуется готовность человека выстоять в сложной ситуации, которая в конкретном случае является производственной, изучаются поведенческий тип труженика и его стратегии в разрешении производственного

конфликта. Во всех рассмотренных повестях конфликт столь же напряженный, как и в «Чистом боре»; герои других производственных повестей также обязательно совершают свой выбор. Решение, принятое в рамках производственной коллизии, с необходимостью влияет на разрешение конфликта личностного. Это определяет дальнейшую биографию героя: он либо открывает для себя некие резервы житейской прочности, вырастает до нового уровня самосознания, либо теряет связь с самим собой, перестает быть личностью.

Практически во всех повестях взаиморазрешение производственного и личностного конфликтов затрагивает более глубокие слои сознания героев, чем соответствие / несоответствие социалистическому нравственному облику. Пройдя через трудовые и личные испытания, герои выходят на уровень бытийных проблем, открывают для себя пути подлинного духовного развития, возможно, даже вне общественно-социалистических ориентиров. На наш взгляд, в этом заключается важная особенность развития производственной повести 1980-х гг. Жанровая специфика корректируется общими тенденциями прозы периода с ее стремлением к символическим параллелям житейскому. В конечном счете, жанр производственной повести, оставаясь неизменным в сердцевине жанровой модели, в прозе уральских писателей 1980-х гг. претерпевает тематические трансформации, а производственный материал становится фундаментом для постановки «вечных» – не связанных с конкретным социальным строем – вопросов человеческого бытия.

***

Аберрации, происходящие с художественными текстами на производственную тему, в рамках журнала «Урал» в известной степени компенсируются подключением очеркистики к раскрытию темы. Традиционно рубрика «Очерк и публицистика» считалась в журнале ведущей, так как именно через нее происходило структурирование проблемно-тематического единства издания. Обозначить общую тематику раздела достаточно просто: трудовые достижения пятилеток, портреты и судьбы людей труда, насущные проблемы «рабочей передовой». При этом происходит взаимодействие публицистики и художественной (производственной) прозы.

Так в номерах 7, 8, 9 «Урала» за 1978 год опубликован роман К. Лагунова «Больно берег крут». Материал и конфликт романа традиционны: добыча нефти, строительство дорог в непроходимых тюменских болотах, проблема выбора между безразличием и трудовым подвигом. В соответствии с традиционным

жанровым сценарием в романе присутствуют столь же традиционные образы героев трудового фронта. Это люди, способные преодолеть рабочие и личностные трудности. В этом смысле показательны два эпизода. В первом Иван Василенков – старший каравана многотонных КрАЗов – не только выполняет производственную задачу, но и осознает значимость личностного урока. Дело в том, что прибывшие на стройплощадку машины никто не встречает. Разозленные водители готовы увезти обратно с нечеловеческими трудностями доставленный кирпич. В соответствии с жанровыми правилами Иван личным примером подвигает людей на работу, героическим усилием разгружая в одиночку семь машин. Одновременно он осознает, что именно его стремление вести себя по принципу старшего привело людей к отказу от необязательной для них работы. Конфликт успешно разрешается. Совместный труд и публичное признание своей ошибки формируют абсолютный авторитет Ивана.

Через все произведение красной нитью проходит идея значимости личности в развитии и разрешении любой производственной ситуации. «Теории создают – люди. Законы нарушают – люди. Все в них. От того, что сегодня на душе у какого-нибудь Васи Петрова, зависит, разогреет ли он двигатель иль заведет его холодным, пощадит машину, поможет ей, либо будет рвать и давить, пока что-то не полетит, не развалится. От душевного настроя зависит и щедрость, и бережливость, и взыскательность человека в труде» *[Лагунов 1978, № 8: 24]*. Естественно, что подобные рассуждения вложены в уста руководителя, секретаря горкома. Сформулированная героем идея становится пафосообразующей, она организует структуру и тематическое завершение романа.

Именно пафос и определенное тематическое завершение художественного произведения соединяют роман и его публицистическую параллель. В очерке К. Александрова «Тюменский счет» речь идет о проблемах северного градостроительства. В центре внимания автора все та же проблема роли человека в трудовом процессе, но она повернута как проблема права человека на физический и психологический комфорт в тяжелейших производственных условиях. К. Александров размышляет, стоит ли продолжать освоение Севера вахтовым методом, как помочь людям сохранить привычное течение жизни. Экономически-правовая проблема связана с вопросом, можно ли узаконить незаконное самовольное строительство домов. Автор утверждает, что создание самстроевских поселков – это путь к освоению Севера навсегда, навечно, путь к формированию инфраструктуры и постоянных устойчивых социумов, а значит, нежелание людей жить в вагончиках, их стремление к упорядоченному быту должно быть поддержано «сверху».

Пафос и романа, и очерка развивается в едином русле: общественная значимость деяния людей труда благотворно преображает их самих и мир вокруг них, но они нуждаются в государственной поддержке. Проблема типична для 1980-х гг., но раскрывается она в романе и очерке по-разному, хотя и предсказуемо. Ведущая «производственная» идея изначально предзадана, что вполне естественно для идеологически ангажированной советской литературы 1970–1980-х гг. В очерке она конспективно-аналитически излагается. В романе же «уводится» вглубь истории героев, за счет чего происходит апелляция не столько к разуму, сколько к эмоциям и образному мышлению читателей. В подобном взаимодействии очерк и роман используют базовые жанровые черты друг друга и вырабатывают новые возможности. Можно говорить о своеобразном тандеме *роман – очерк*, для которого характерны эмоциональное закрепление актуальной идеологемы, а также создание единой, аналитико-художественной картины мира. В нашем случае в центре этой картины находится человек труда, способный преодолеть любые жизненные коллизии, но сам нуждающийся в поддержке.

В ситуации трансляции общих идеологических установок, при сходном развитии типовых остроконфликтных производственных и бытовых ситуаций, оптимистическом лиризме финала и изначально известном читателю конструктивном разрешении всех конфликтов и проблем на создание жанрового тандема работает и единый характерный «производственный стиль» с его стандартными, предугадываемыми речевыми оборотами, сочетанием идеологически маркированной лексики с разговорным эмоциональным просторечием.

Своеобразное удвоение, которое осуществляется производственным романом-очерком, актуализирует суггестивное начало этого типа литературы, обеспечивает его повышенную встраиваемость в структуры читательского сознания. По истечении времени проблематика этих произведений интересна исключительно в историческом ракурсе. Но способ их структурирования актуализирует эмоции, определенный горизонт ожидания, заставляет сознание читателя работать на нужной «частоте». Это создает неплохой манипулятивный потенциал жанра: своей формульностью, структурной жесткостью они уподобляются неким сакральным книгам. В период, когда идеология подменяет собой сферу духовного, производственная проза играет роль сакральной книги и формирует в массовом сознании глубинные структуры мышления и поведения, основанные на законах идеологически верной этики.

В современной литературе, поскольку производственный труд при всем изменении его характера продолжает оставаться значимой частью жизни отдельного человека и общества в це-

лом, книги о производстве продолжают существовать, но они превратились в тексты о профессиональной жизни определенных социальных групп. Советский производственный роман как жанр и часть идеологии ушел вместе с государством[13].

ЛИТЕРАТУРА

Александров Л. Мои семнадцать. Повесть // Урал, 1980. № 7.

Андреев Ю. Труд – нравственность – литература // Урал, 1982. № 6.

Аннинский Л. Гибель Виктора Пронякина // Урал, 1962. № 1.

Артищев В. Чистый факел // Урал, 1961. № 11, 12.

*Бабкин И. З*ампредседателя. Повесть // Урал, 1980. № 8.

Бажов П.П. Публицистика. Письма. Дневники. Свердловск, 1955.

Белая Г.А., Бочаров А.Г., Воздвиженский В.Г. Движение прозы 70–80-х годов // Современная русская советская литература. М., 1987. Ч. 1.

Блажес В.В. Сатира и юмор в дореволюционном фольклоре рабочих Урала. Свердловск, 1987.

Быков Д. Блуд труда. М., 2003.

Власов А. Долгое лето. Повесть // Урал, 1981. № 7, 8.

Григорьева Н. Anima laborans: писатель и труд в России 1920–30-х гг. СПб., 2005.

Дьячин В. Стечение обстоятельств. Повесть // Урал, 1981. № 12.

Ермаков П.П. Воспоминания горнорабочего. Свердловск, 1947.

Жердев Д. Мастер как тип персонажа сказов П.П. Бажова // Бажовская энциклопедия / Под ред. В.В. Блажеса, М.А. Литовской. Екатеринбург, 2007.

Кларк К. Советский роман как ритуал. Екатеринбург, 2002.

Лагунов К. Больно берег крут // Урал, 1978. № 7–9.

Лукьянин В. Движение темы // Урал, 1982. № 6.

Лукьянин В. Труд. Характер. Время. Свердловск, 1985.

Лукьянин В.П. Урал, «Урал»: Очерки истории журнала: рождение, становление. Екатеринбург, 2007.

Мусатов В.В. История русской литературы первой половины XX века. М., 2001.

Никулина М.П. Камень. Пещера. Гора. Екатеринбург, 2002.

Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934: Стенографический отчет. М., 1990.

Пермяк Е. Свое имя // Литература и жизнь, 1959. 20 мая.

Радкевич В. В конторе выдают зарплату // Урал, 1960. № 2.

Твардовский А. Стихотворения и поэмы. Свердловск, 1984.

Султангареев Р. Белый горицвет. Повесть // Урал, 1981. № 10.

Харитонова Е.В. Завод как типичная форма организации жизни на Урале (по сказам П.П. Бажова) // Дергачевские чтения – 2004. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург, 2006.

Чекасина Т. Чистый бор. Повесть // Урал, 1981. № 2, 3.

Шумелов Р. Кинохроника. Повесть // Урал, 1981. № 4.

Юнгер Э. Рабочий, господство и гештальт. СПб., 2000.

Fast Piotr. Realizm socialistyczny w literaturze rosyjskiej. Krakow, 2003.

---

[13] В Интернете обсуждается необходимость возродить подобную литературу, сформировать корпоративный заказ на «роман труда», рассматриваются современные поиски в рамках жанра. См., напр., об этом: Электр. ресурс. [Режим доступа] http://www.polit.ru/culture/2006/03/21/trud.html; http://www.vedomosti.ru/newspaper/ article.shtml /2007/02/16/120855