

Надежда Григорьева (Санкт-Петербург / Konstanz)

ТЕХНОМАГИЧЕСКИЙ РОМАН ТРИДЦАТЫХ

1. Техника и табу

Согласно Льюису Мэмфорду, первый период развития самодвижущихся искусственных органов – эотехника – начинается в X в. с изобретения механических часов. Унифицированный отсчет времени становится первой моделью массового производства. Второе по значимости изобретение эотехники – печатный станок – вводит однообразие в человеческую мысль. А следующая фаза машинной цивилизации – палеотехника, которая вступает в силу со второй половины XVIII в., – окончательно провоцирует разрушение среды, деградацию рабочего и притупление человеческих чувств.

Другие философы жалуют технику и того меньше. «Ретирование инструмента и того, кто им оперирует, доносительство на обоих, заушательская критика в адрес технической цивилизации, – вот одно из самых любимых дел философствования», – считает Игорь Смирнов.¹ Кажется, что в отрицании техники философский дискурс не столько заботится об охране Духа, сколько пытается избежать конкуренции со стороны техносферы, из пределов которой Дух способен вещать, самоотчуждаясь.

Однако в 30-е гг отношение философии (равно как и других дискурсивных практик) к технике не столь однозначно негативно. Тот же Мэмфорд намекает в 1934 г., что техника развивается по направлению к Духу (его технический синоним – «энергия»), и тридцатые, собственно, следует отнести к третьему периоду технического развития человеческой цивилизации – неотехнике, когда деструктивные импульсы машины по отношению к человеку стали менее заметны, нежели на второй фазе палеотехники.²

¹ О «заушательской критике в адрес технической цивилизации» см. подробнее Смирнов, И. 1999: 105-116.

² Однако в послевоенные годы Мэмфорд утрачивает технократические иллюзии позднего постсимволизма и бьет тревогу, анализируя тоталитарное общество времен холодной войны, конституированное опасностью атомной бомбы и сплошным контролем «всевидящего ока» компьютеризированной мегамашины.

The dark blind world of the machine, the miner's world, began to disappear: heat, electricity, and finally matter were all manifestations of energy, and as one pursued the analysis of matter further the old solids became more and more tenuous (Mumford, L. 1938: 245).

Машины получают в 30-е гг сверхъестественную, архаическую интерпретацию (ср. «Рабочий» Эрнста Юнгера). Сила, которой они обладают, требует особого отношения к себе, которое не укладывается в инструкции по безопасности, а принуждает к регрессу на более раннюю стадию развития системы запретов. С этой силой можно обращаться лишь при помощи системы табу.

Табу – полинезийское слово, которое не имеет точного перевода на современный язык. Зигмунд Фрейд в статье *Totem и табу* (1913) демонстрирует, как значение табу разветвляется в двух противоположных направлениях, означая, с одной стороны, священное, а с другой, – жуткое, опасное, нечистое. Причиной табу является таинственная сила *мана* присутствующая тем или иным лицам или вещам. Если Вундт сравнивает лица или вещи, являющиеся табу, с предметами, заряженными электричеством, которые оказываются вместилищем страшной силы, проявляющейся при прикосновении в виде опасного влияния, то Фрейд в работе *Totem и табу* переносит это сравнение в область функционирования психических механизмов (Freud, 1961: 100). Способность табу к перенесению «заразы» позволяет уподобить его навязчивому запрету невротика. Табу генетически восходит к амбивалентным душевным движениям, поскольку в психике примитивных народов, как считает Фрейд, существовала очень высокая степень амбивалентности, которая порождала конфликт и борьбу, единственным способом излечения от которых служила для дикаря экстериоризация душевной амбивалентности. Современные невротики родились с архаической конституцией и вынуждены воспроизводить ту же борьбу в своем атавистическом сознании.

В современной философии распространена точка зрения на примитивный комплекс табу/мана как на базис всего механизма человеческой культуры. Именно изменчивость эффекта, производимого *маной*, рассматривает Борис Гройс в книге *Под подозрением* (Groys, B. 2000: 142), чтобы вывести из этой неустойчивости всю постструктуралистскую мысль, работающую с категорией *flottierende Signifikanten*, которую ввел в обиход в «Предисловии к трудам Марселя Мосса» Клод Леви-Стросс (Леви-Стросс, К. 2000: 433).

Если Фрейд локализовал источники табу в психике, то Хайдеггер передвинул это явление в область техники. Поднимая вопрос о технике в 1949 г., он говорит о ней в гносеологическом плане как о тайне. Онтологически техника оказывается амбивалентным явлением, которое в своем прогрессе конкурирует с человеческим, и в этом смысле представляет опасность для

человека. Это явление – «остов» (первое словарное значение das Gestell), способный развертываться в наличном бытии:

Das Wesen des Gestells ist das in sich gesammelte Stellen, das seiner eigenen Wesenswahrheit mit der Vergessenheit nachstellt, welches Nachstellen sich dadurch verstellt, das es sich in das Bestellen alles Anwesenden als den Bestand entfaltet, sich in diesem einrichtet und als dieser herrscht (Heidegger, М. 1963: 37).³

Труд у Хайдеггера обладает способностью онтологизировать категории, не обладающие бытийным содержанием. Рождение нового существа «про-изводится» через раскрытие «потаянного»: техника вытесняет понятие человека, ставя на его место себя:

Das Geschick der Entbergung ist in sich nicht irgendeine, sondern die Gefahr. Wartet jedoch das Geschick in der Weise des Gestells, dann ist es die höchste Gefahr. <...> Dadurch macht sich der Anschein breit, alles was begegne, bestehe nur, insofern es ein Gemächte des Menschen sei. <...> Nach ihm sieht es so aus, als begegne der Mensch überall nur noch sich selbst <...> inwiefern er aus seinem Wesen her im Bereich eines Zuspruchs existiert und darum niemals nur sich selber begegnen kann (Heidegger, М. 1963: 26-27).⁴

Остов для Хайдеггера – это вся совокупность исторических и псевдоисторических этимологий «остова», однако его значение выходит за рамки словарного. Соотносясь с тайной, «остов» играет роль авторитетной персоны, сродни божеству, которая наделена властью ангажировать человека на раскрытие потаянного: «захватывающий вызов, который сосредоточивает человека на поставлении всего, что выходит из потаянности». Хайдеггер говорит об модусе (die Weise) «остова», который несет в себе миссию раскрытия потаянного, как о чем-то божественном (миссия раскрытия) и неопределенном (то ли ткацкий станок, то ли мельничные жернова). В 30-е гг. этот абстрактный модус становится конкретным, репродуцируясь как фото- и кино-имидж. В фильме Эйзенштейна «Старое и новое» сепаратор, который предназначен для возгонки сливок из молока, в минуту функцио-

³ В переводе Библихина фрагмент звучит так: «Постав – это сосредоточенное на себе устанавливание действительности, которое отставляет истину своего собственного существа в забвение и за-ставляет это отставление тем, что развертывается в поставлении всего существующего как состоящего-в-наличии, конституируется в таком поставлении и в качестве его правит» (Хайдеггер, М. 1993: 253).

⁴ «Миссия раскрытия тайны само по себе есть не какая-то, а главная опасность. Но когда эта миссия правит в образе по-става, она – крайняя опасность. /.../ Распространяется видимость, будто все представляющее человеку стоит лишь постольку, поскольку так или иначе поставлено им. /.../ Начинает казаться, что человеку предстает теперь повсюду уже только он сам. /.../ Между тем на самом деле с самим собой, т.е. со своим существом, человек сегодня как раз нигде уже не встречается» (Хайдеггер, М. 1994: 233).

нирования служит для необразованных крестьян божеством плодородия и вызывает у них откровенно эротические эмоции.

Попытки философского дискурса отнести возникновение техники на счет влечения к мертвому, относятся к той же категории ее амбивалентного отрицания. Жорж Батай в «Слезях Эроса» относит зарождение рабочих действий ко времени первых захоронений, отличивших человека от обезьяны, поведение которой возле мертвого соплеменника выражает безразличие. Фрейд в *Тотем и табу* выводит из амбивалентных чувств к покойнику предписания табу, создание духов и первые теоретические построения. Игорь Смирнов отмечает, что «в своей изначальности инструменты субституируют работающих с ними подобно тому, как мертвое замещает живое» (Смирнов, И. 1999: 108) и что «погружение в мертвое влечет за собой опутывание общества сетью табу, маркирующих, так сказать, гиблые действия» (Смирнов, И. *Социософия революции*: в печати). Эрих Фромм в «Анатомия человеческой деструктивности» (1974) заявляет, что человеку как таковому деструктивность не свойственна, и выделяет три типа первобытных обществ, из которых только третий тип проповедует насилие и практикует каннибализм. Для Фромма биологическую программу человека артикулируют, скорее, проповеди Будды и Христа, однако именно общество третьего типа оказывается, как он считает, у истоков современной цивилизации, и этот факт он склонен интерпретировать как болезнь, имя которой – некрофилия.

Маркс полагал, что технический прогресс провоцирует революционные общественные изменения, то есть, что любая революционная институционализация связана, на самом деле, с самоутверждением машины. Игорь Смирнов предлагает рассматривать машину в единстве с ее оператором. С нашей точки зрения, в этом случае можно говорить, что себя институционализует пиззо-субъект, состоящий из кнехта и его инструмента, связи между которыми не сводятся к биологическим или техническим, но должны представляться обменным отношением, которое человек интернализует в своем сознании (ср. безумие на почве литературного труда и его религиозной мотивировки в романе *Каширское шоссе* Андрея Монастырского).

Другие попытки синтезировать технику и органику в философии кажутся в своей односторонности не столько способом утверждения машины, сколько усугублением невротического запрета на нее. Этот запрет может принимать разные формы, в зависимости от стиля, в рамках которого они артикулируются. Разнообразные табу на технику отражают отношение к ней как к чему-то сверхъестественному. Отец Павел Флоренский писал в 1917 году, что «орудия расширяют область нашей деятельности и нашего чувства тем, что они *продолжают* наше тело» (Флоренский, П. 1999: 402). Для

этого явления философ применяет слово «органопроекция», предложенное в 1877 году Эрнстом Каппом. Вводя понятие «первопроекта», Флоренский отмечает, что в основе органопроекции лежит магия:

Магия... [–] искусство смещать границу тела против обычного ее места. ...Всякое воздействие воли на органы тела следует мыслить по типу магического воздействия. Взятие пищи рукою, поднесение ко рту, положение в рот, разжевывание, глотание, не говоря уже о переваривании пищи, выделении слюны, желудочных соков, усвоения пищи и дальнейшего ее обращения в теле – все эти действия магические и магическими называю их не в общем смысле таинственности или сложности их совершения, а в точном смысле явления силы воли, хотя местами и под-сознательной... Но наряду с этими органическими последствиями инстинкта, есть и другие, технические. Вместо прямого действия, в случае голода – вместо схватывания пищи, мы накопляем в себе мысль о действии... Мысленная проекция голода облекается в вещество, теперь уже во внетелесном пространстве, и таким образом воплощается в технические приспособления (Флоренский, П. 1999: 403).

Магия нередко выступает инструментом синтеза техники и органики в философии. Сближение техники и органики через магию, которое производит Флоренский, осуществляет немецкий философ, один из видных представителей философской антропологии, Арнольд Гелен в книге *Душа в техническую эпоху*, заменяя «органопроекцию» на «органэрзац» (Gehlen, A. 1963: 10). Если концепция Флоренского оперирует понятиями сакрального и служит построению теологии, то теория Гелена нацелена на научное проектирование одушевленного предмета. От техники как эрзаца органики, восполняющего биологическую недостаточность человека, Гелен переходит к сверхъестественной технике – то есть магии.

Некоторые исследователи устанавливают эквивалентность между техникой и магией, минуя органику (интранзитивность). Марсель Мосс в «Наброске общей теории магии» считает, солидаризируясь в этом с Хьюитом, который предоставил данные относительно племени *воиворунг*, что именно кланы магов играли ведущую роль в изготовлении и совершенствовании орудий труда. «Магический потенциал», который действует в мире духов, как считал Мосс, в действительности аналогичен понятию силы в механике. Магия и техника сходятся также в своей телеологии:

Между ... магией и техникой существует не только внешнее сходство: существует также идентичность функций... Она /магия/ стремится к конкретному, в то время как религия – к абстрактному. Она работает в том же направлении, что и техника, промышленность, медицина, химия, механика и т.д. ... Магия является областью производства в буквальном смысле *ex nihilo* (из ничего); с помощью слов и жестов она делает то, что в технике достигается работой... Однако можно сказать, что это всегда техника, наиболее простая в осуществлении. Магия избегает усилий, ибо ей удастся реальность подменять образами. ... Магическое действие – это одновременно *opus oragatum* (действие производимое), с точки зрения магии, и *opus iporetans* (действие производящее) с точки зрения техники. Будучи техникой в самом ее

инфантильном состоянии, магия является, возможно, самой древней формой техники (Мосс, М. 2000: 225-226).

Если техника является позднейшей формой магии, то к чему генетически восходит магия? С точки зрения Мосса, магия питает себя социальностью, дистанцируясь от нее и апроприируя *ману*, которая сосредоточена в общественных табу. Марсель Мосс указывает на то, что маг, как правило, ставит себя в исключительное положение по отношению к обществу, и зачастую его магические способности являются функцией от его асоциального положения. Если жрец публично оперирует сакральными понятиями, что даются религиозной общине лишь в форме откровения извне, то маг присваивает себе коллективные силы, якобы проявляющиеся в нем самостоятельно, и манипулирует ими тайно, в изоляции. Максимов в книге *Нечистая, неведомая и крестная сила* различает асоциальное положение колдуна и более открытую обществу позицию знахаря, так сказать, «белого мага», который, тем не менее, живет в своей деревне особняком, под постоянным подозрением в «черной магии».

Не только социальные, но и языковые структуры «магичны». У Фрэзера гомеопатическая и контагиозная магия определяются именно по отношению к языку. В *Золотой ветви* этот этнограф замыкал магию между метафорой и метонимией, когда писал, что магическое мышление основывается на двух принципах, согласно первому из которых подобное производит подобное, а согласно второму, вещи, которые хоть раз пришли в соприкосновение друг с другом, продолжают взаимодействовать на расстоянии после прекращения прямого контакта. Определяя магию как продукт коллективных действий и представлений, Марсель Мосс указывает в качестве источника любого магического действия суждение. Первичность языка, его метафорических и метонимических конструкций, задает все элементы магии, включая *ману* – полинезийское слово, объединяющее в своем значении комплекс идей, связанных со сверхъестественной силой, которая свойственна лицу или предмету. По Мосу любая *мана* кроется в языке. Например, суждение: «дым от воспурения водных растений вызывает облака, так как дым и есть облака», – эквивалентно, с его точки зрения, тождеству: «дым, обладающий свойством *маны*, – облако».

Мыслители самых разных систем отмечают родство магической и литературной практик. Для символиста Андрея Белого магия слов стоит у основания вещей: «Слово... творит причинные отношения, которые уже потом познаются». Таким образом, слово аккумулирует в себе как креативную, так и познавательную функции, что и составляет его синтезирующую магическую сущность. Магическим, по Белому, является только поэтическое высказывание, противостояя словам-терминам («слово-термин –

костяк; никто не станет отрицать значения занятий по остеологии» (Бельй, А. 1994: 231)) и прозаическим словам («зловонное слово полуобраз-полутермин, ни то, ни се – гниющая падаль, прикидывающаяся живой» (Бельй, А. 1994: 233)).

Фрейд определяет принцип магии как «всемогущество мыслей» или как принцип выдвижения идеального перед реальным, который в наши дни институционализован только в искусстве. Игорь Смирнов пишет о литературе как о квазимагическом мимезисе,

коль скоро в ней именование наличных референтов предполагает их устранение из действительности, а название отсутствующих предусматривает, что более не будет никакого референтного знания. /.../ В первобытной культуре не было не-литературы /.../ История в ее противоположности магии, мифу и ритуалу началась тогда, когда художественное творчество выделилось в особый тип дискурсивности, когда дискурсы освободились из-под власти литературы (Смирнов, И. 1987: 29).

Льюис Мэмфорд в своей работе *Art and Technics* (1952) утверждает, что искусство и техника, двигаясь по направлению к созданию системы искусственных органов человека, расходятся в целях этого производства. Если техника уничтожает человека, стремясь сместить его тело с жизненных позиций, то искусство расширяет людские владения, проецируя персональное на все формы бытия:

Art, in the only sense in which one can separate art from technics, is primarily the domain of the person; and the purpose of art, apart from various incidental technical functions that may be associated with it, is to widen the province of personality (Mumford, L. 1952: 16).

По Мэмфорду, художественная речь первична, символ генетически предшествует оружию. Однако развитие техники, в свою очередь, влияет на искусство, порождая, как отмечал Мэмфорд еще в работе 1934 года *Technics and civilization*, эстетическую ассимиляцию машины:

...Face to face with these new machines and instruments, with their hard surfaces, their rigid volumes, their stark shapes, a fresh kind of perception and pleasure emerges: to interpret this order becomes one of the new tasks of the arts (Mumford, L. 1938: 334).

Тот факт, что техника у Хайдеггера выражает свое присутствие явлением «опасности», отсылает в философском плане к «страху» гегелевского раба. Если опасность – это то, что транслируется Другим извне, то страх – то, что живет в нас самих. Страх – человек, опасность же исходит от того, что не облигаторно принадлежит миру человеческого. Страх вынуждает к труду, тогда как опасность исходит от порожденной трудом техники. Эволюционируя, опасность техники примеряет разные личины – от грубого тяжелого железа до легкой невидимой электроники. Философская же тематизация опасности машины коренится в ментальности тридцатых.

В 30-е гг. об опасности, связанной с техникой, говорит Эрнст Юнгер в книге *Рабочий* (1932):

...Опасность всегда налицо; подобно стихии, она вечно пытается прорвать плотины, которыми окружает себя порядок, и по законам скрытой, но неподкупной математики становится более грозной и смертоносной в той мере, в какой порядку удается исключить ее из себя. Ибо опасность не только хочет быть причастной к любому порядку, но и является матерью той высшей безопасности, которая никогда не будет уделом бюргера (Юнгер, Э. 2000: 108).

Юнгер – тоталитарный мыслитель, проповедующий негативную антропологию, но доводящий отрицание человеческого до такой степени, что оно разрушает природное вообще и заводит по ту сторону бытия. «Опасность» техники – это еще и характеристика табуированного магического предмета, обладающего *маной*. В интерпретации Юнгера новый человек получает характеристики шамана, который, в целях достижения господства над потусторонним, переживает собственную смерть. Рабочий Юнгера также не способен умереть – он переходит в иное состояние, благодаря явлению гештальта, которое трудно не интерпретировать как магическое:

...Учение о том, что умирающий покидает свое тело, ошибочно и чуждо нам, скорее, его гештальт вступает в новый порядок... (Юнгер, Э. 2000: 89).

Гештальт Юнгера – это «зримая структура», будущий «остов» Хайдеггера, встающий в индустриальном мире подобно гальванизированному трупу. Божественное творение замещается у Юнгера трудовым процессом так, что на базе человека формируется новое существо, которое, однако, еще не окончательно утрачивает сходство с родителями:

Процесс, в ходе которого новый гештальт, гештальт рабочего, воплощается в особом человечестве, в связи с освоением мира выступает как появление нового принципа, имя которому – работа (Юнгер, Э. 2000: 151).

В охваченных огненным вихрем сбитых самолетах, в затопленных отсеках затонувших подводных лодок идет работа, которая, собственно, уже пересекла черту жизни (Юнгер, Э. 2000: 179).

При исследовании принципа «работы» у Юнгера, напрашивается сравнение с архаическими техниками экстаза, которые исследовал Мирча Элиаде в применении к явлению шаманизма. Известно, что для освоения этой магической специальности требуется не только пережить собственную смерть, но и получить новое тело посредством расчленения старого тела и последующей его сборки. Новое тело обретает магические свойства в результате мнимого или реального обогащения неорганическими элементами, типа кристаллов, вживляемых австралийским шаманам, или металла, из которого, якобы, изготовлены новые кости тунгусских шаманов (Элиаде, М. 2000: 54). Синтез органического и неорганического в теле шамана, который оказывается

источником магических свойств, предвосхищает синтез техники и органики в 30-е гг., осуществляемый посредством магии и дающий магический результат. В научных грезах Юнгера жизнь как таковая исчезает, а вместе с ней видоизменяется смерть, становясь инструментом в руках нового ваятеля, соперничающего с богом:

...Жизнь пожирает самое себя, как это происходит внутри кокона, где имаго питается соками гусеницы. Дело состоит в том, чтобы стать на такую точку зрения, с которой области утраченного представлялись бы грудой щебня, сколотого с каменной глыбы в процессе создания статуи (Юнгер, Э. 2000: 190).

Использование смерти как технического приспособления роднит современного демиурга с первобытным колдуном-неофитом, который пребывает на пути к шаманскому посвящению. С другой стороны, «рабочий», выступающий носителем фундаментальной героической субстанции и определяющий новое существование, предвосхитил современную биореволюцию, сделав при этом ставку не на прагматическое, свойственную последней, а на романтическое, совпадающее по Юнгеру со стихийным, то есть с трудом. Но если генетические трансформации рассчитаны на бюргеров, желающих продления жизни и увеличения комфорта, то Юнгер, призывая к формированию новой расы, описывает возделенную им *vita puova* так, что *vita activa* становится центральным явлением *vita beata*. Красивая жизнь «рабочего» inferнальна: эталоном красоты на острове юнгеровского гештальта проступает кровь: «...кровь – это топливо, приводящее в движение колеса и дымящееся на их осях» (Юнгер, Э. 2000: 103); «В великой близости смерти, крови и земли дух приобретает более жесткие черты и более глубокую окраску» (Юнгер, Э. 2000: 118). Эта патологическая любовь к крови вполне осознается философом еще на раннем этапе его деятельности в дневнике «В стальных грозах», где их юный автор определяет созерцание крови как мистическое переживание, переводящее разум в пограничное состояние.

«Blut und Boden» – две главные составляющие нацистского мифа, в формирование которого Юнгер внес свой посильный вклад. Кровь оказывается единственной биосубстанцией, которая релевантна в царстве гештальта. Таким образом, гештальт отсылает одновременно к типу азиатского шамана и к типу западноевропейского вампира. Жертва, то есть бюргер, или, как сказал бы Рене Жирар, человек в его человечности, вынуждена обороняться от, образно говоря, «нечистых сил» гештальта при помощи магического «круга» духовного и материального мира, ибо «...Гештальт рабочего окружает себя зоной уничтожения, не будучи сам подвержен его воздействию» (Юнгер, Э. 2000: 136). Привязанность рабочего к земле, в которой покоится прах его отцов, также отвечает типу западноевропейского вампира, но

только тип этот усовершенствован Юнгером до стремления к тотальному господству:

Цель, на которую направлены все эти усилия, состоит в планетарном господстве как высшем символе нового гештальта. Только здесь содержится критерий той высшей безопасности, которая охватывает все военные и мирные фазы работы (Юнгер, Э. 2000: 420).

Предлагают ли философы какие-либо методы снятия табу с «опасной» техники? В своей книге *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte* (1949) Карл Ясперс предлагает использовать технику только как средство, но при этом не забывать о том, что феномен техники не распознан и человечеству следует поставить перед собой задачу распознать этот феномен и научиться господствовать над техникой, не используя для этой цели техническую машинерию. В своих попытках очертить хотя бы примерно круг явлений, порождаемых техникой и ее определяющих, Ясперс устанавливает различие между техникой и работой, говоря об их соперничестве. Техника вытесняет работу, продуцируя новый мир, который сам человек при помощи одного лишь труда произвести был бы не в состоянии. В этом новом мире существует особого рода красота технических объектов, которая основана на обнажении приема их конструирования. Начиная свою научную карьеру с исследования психопатологии, Ясперс не мог не отметить того факта, что индустриальное нововозрождение характеризуется также расширением видения человека при помощи технических средств, а значит, расширением сознания (Ясперс, К. 1991: 132-133). Размышляя о сущности техники, Ясперс отказывается от однозначного присвоения ей таких характеристик, как «опасность» или «прогрессивность»: постоянным в его философствовании предстает только потусторонность техники, ее инобытийность.

2. Завод и нечистая сила

Существуют ли аналоги философских запретов техники в культуре 30-х гг.? Несомненно. Причем все запреты на изображение машинного производства имеют архаическую амбивалентную структуру. С одной стороны, советское государство в 1931 г. берет курс на индустриализацию, а с другой, — в советском искусстве 30-х гг., как констатируют многие исследователи, наблюдается разочарование в механическом и возрастание интереса к органическому. Поскольку символическую ценность в культурном пространстве приобретают плодородие и физическая мощь, то в некоторых жанрах искусства на изображение техники налагается своего рода табу. Владимир Паперный показывает в своей книге, как переполненная витальной актив-

ностью Культура Два (1932-1954) стремится превзойти предыдущую Культуру Один, обвиняя ее в пристрастии к механическому, в «бесплодном формотворчестве» и «импотенции» (Паперный, В. 1996: 163). Пафос плодovitости и урожайности, противопоставляющий машинному духу плоть, отливаеся в гигантскую скульптуру «Буйвол» с гипертрофированными гениталиями, установленную на ВСХВ в 1939 году. Екатерина Деготь в монографии *Русское искусство XX века* демонстрирует, как авангардные архитекторы ОСА в 30-е гг «поворачиваются лицом к природе» и, игнорируя установку партии на индустриализацию, проектируют дома-сады (Деготь, Е. 2000: 100). Катерина Кларк в книге *The Soviet Novel* посвящает целую главу дихотомии урбанистическое/антиурбанистическое в искусстве 30-х, где анализирует два типа отношения к технике: борьбу с природой и гармонические, «пасторальные» отношения.

Партия, противореча своим индустриальным установкам, провозглашает 23-го апреля 1932 г. всеобщим художественным методом социалистический реализм, в котором требует от искусства изображения «живой жизни». Жесткий постконструктивист Александр Дейнека, у которого в 20-е гг критики фиксировали преобладание графических элементов изображения над цветом (т.е. механизма над плотью), став соцреалистом в 30-е гг., сменил тему, перейдя с торсов рабочих у станков к тем же торсам в ситуациях отдыха.⁵ Интересно, что подписи ко многим изображениям, тем не менее, продолжали призывать к работе. Плакат «Работать, строить и не ныть!» (1933) преподносит зрителю полуобнаженную физкультурницу; «Будущие летчики» с полотна 1938 года – это три нагих мальчика, которые загорают на берегу моря и следят за полетом далекого аэроплана, напоминающего скорее сказочную птицу, нежели техническое приспособление.

Таким образом, техника в искусстве 30-х может переноситься в план мечты, абстрактного будущего. Ее нельзя показать, но о ней можно рассказать: пока визуальные искусства отходят от изображения техники, вербальные тексты соцреализма повествуют о машинном производстве. Однако этот рассказ о технике сильно отличается от гимнов машине в футуризме или конструктивизме недоверием к техносфере, которое оборачивается низвержением ее до уровня живой «природы». Катерина Кларк пишет, что

⁵ В 20-е годы Дейнека создает целый ряд картин, в которых герои-рабочие полностью имманентны своим машинам (что свидетельствует о начале синтетической фазы постсимволизма): «Перед спуском в шахту» (1925), «На стройке новых цехов» (1926), «Текстильщицы» (1927) и т.д. В 30-е годы эта магистральная тема техники сменяется темой физического расцвета человека, на картинах царят пышные женские фигуры: «На балконе» (1931), «Игра в мяч» (1932), «Купающиеся девушки» (1933) и др.

In Soviet literature the natural world began to supplant the machine too, although without the nostalgia or sense of refuge from urban world that one finds in Western literature ... Machinery was antropomorphized so that, instead of impressing its inexorable rhythms on human psyches, it took on natural rhythms or even anarchic rhythms (Clark, K. 1985: 99).

Литература о производстве отражает амбивалентную тенденцию поклонения технике и ее демонстративного обвинения (ср. Шахтинское дело, открывшее целый ряд показательных процессов против специалистов-вредителей). Всякий роман, сюжет которого подчинен описанию производства как магического ритуала, мы будем называть техномагическим.

Андре Гуски возводит истоки производственного романа к началу XX в., когда во Франции появляются романы Пьера Ампа, а в Германии – Бернхардта Келлермана (Guski, A. 1995: 252). Два родоначальника жанра конструируют два полюса описаний труда: если для Ампа производство – это товарный субститут потерянного рая, локализованный в идиллическом хронотопе (*Песнь песней, Свежая рыба*), то Келлерман рисует человеческую деятельность как начало апокалипсиса (*Туннель*). Две полярные точки зрения на труд, по-видимому, исходят из априорной социопсихологической установки сознания индивидов, сформированной еще в доисторическом обществе.

В 30-е гг. именно притяжение к неживому и технике как его воплощению оказывается под запретом. Чтобы преодолеть противоречие между индустриализацией общества и запретом на неживое, механическое, техника связывается в текстах с темой «жизни». Эта связь восходит, во многом, к романам Пьера Ампа, где тема производства маркирована как веселая жизнедеятельность рабочих, протекающая по большей части в тех же райских куцах, что и досуг их господ (*Песнь Песней*). Инициальная фаза романа о труде еще коренится в символистской парадигме и рассматривает мир как текст, уделяя большое внимание символике, в частности, христианской. В романе *Свежая рыба* (1908), который считается первым «производственным романом», трудящийся приравнивается к ловцу душ человеческих: ловля рыбы происходит на фоне соборов и церковей приморской Булони, верхушки мачт судов украшены изображениями распятий.

Событийный план *Свежей рыбы* исчерпывается путем камбалы от рыболовного судна до ресторанный блюда, однако в интертекстуальном плане это текст о человеческой душе, которая, подобно Нарциссу, не устает глядеть в воду, видя там собственное отражение. Центральной фигурой в порту, где происходит действие, оказывается человек по имени Нарцисс Беллю. Почти тавтологическое имя, нагнетающее образы «красоты», никак не вяжется с внешностью молодого, неопрятного алкоголика, выказывающего гомосексуальность в своих отношениях со старшим напарником. Описание

его работы выстраивает эквивалентность между его образом и образом рыбы:

Он бегал взад и вперед, шевеля своими крохотными ушками, как плавниками. Ему не хватало воздуха, и это сообщало его зрачкам неподвижность, свойственную человеку, умирающему от удушья. На секунду он задерживался, махая руками, со своим задранным кверху и точно поддетым на крючок носом, затем, задыхаясь, пускался в путь снова. Он выглядел так, как если бы его только что поймали на удочку (Амп, П. 1926: 30).

В интертекстуальном плане подобная экспликация трудящегося как человеческой души, пойманной на удочку таинственным рыбаком, отсылает к творчеству Андре Жида. Амп полемизирует с «Трактатом о Нарциссе» (1891) и с повестью «Топи» (1895), центральным предметом которой впервые в литературе становится рассказ о том, как писатель нищет роман. «История рыбака, который находит настолько вкусными червей из тины, что ест их, вместо того чтобы наживлять на свои удочки» (Жид, А. 1997: 48), смешивает рыбака с улавливаемой им рыбой, то есть развенчивает миф о Нарциссе, подставляя тому рыбу в качестве зеркального отражения. *Свежая рыба* цитирует этот прием, но в то же время является первой повестью, центральная тема которой – изготовление высококачественного свежего продукта – противопоставлена повестям символизма, описывающим гниение, распад. Эта же интертекстуальная связь раскрывает источник романа о производстве, подчеркивая его происхождение из романа о литературном труде.

Интересно, что возникающий роман о производстве полемизирует не только с символистской, но и с реалистической парадигмой, причем наиболее издевательским интертекстуальным нападкам подвергается Карл Маркс. В романе Пьера Ампта 1922 года *Песнь Песней* «духовные отношения» в процессе производства еще более заостряются: сам сюжет является пародией на знаменитую формулу Маркса о базисе и надстройке. Производство приравнено к возгонке аромата из цветов – и, соответственно, процессу изготовления духов, то есть эквивалента психического – чтобы тут же быть дискредитированным следующим рядом равнозначностей, в котором соединены аромат и запах фекалий, изготовление экскрементов и их выделение. В первый раз тема навоза вводится на фоне портрета Маркса, что подчеркивает интертекстуальную зависимость между духами, сознанием и фекалиями. Таким образом, технические процессы парфюмерного производства и канализации употребляются для обозначения процессов, проходящих в мозгу.

Отрицание марксистского мировоззрения проявляется на самых разных уровнях романа. Амп пародийно переосмысливает, например, такую катего-

рию, как класс и классовая борьба. Место господина, который приобретает в свое распоряжение тело рабочего во время работы, заступает своего рода дух труда, воплощенный в «эфемерном» материале («Дениза целовала розы, повелевавшие утомленными рабочими» (Амп, П. 1925: 109)). Отношения между рабочим и его материалом становятся метафорой классовой борьбы.

Сами типы материалов труда, которые использует в своей литературе Пьер Амп, отсылают больше к природе, чем к технике, из-за которой по Марксу и разгорается классовая борьба: рыба, вино, лен, цветы. Фиалка в европейской литературе ассоциируется, в первую очередь, с «голубым цветком» из романа «Гейнрих фон Офтердинген» Новалиса, сигнализируя, таким образом, об «искусстве для искусства», и то, что героини *Песни песней* заготавливают именно фиалку, по-видимому, должно положительно маркировать отношение между физическим и литературным трудом. В автоинтертекстуальном плане такая маркировка верифицирует роман о литературном труде как источник романа о производстве у Пьера Ампа.

Тема «жизни» в мире труда Пьера Ампа функционирует иначе, чем на синтетической фазе постсимволизма. Несмотря на мотивы радости и досуга, которыми окружается тема труда у Пьера Ампа, соцреалистическая парадигма не признала его образцом для создания нового романа о производстве, истолковав эту радость в изображении труда как нездоровое пристрастие писателя к механическому⁶ (Рыкова, Н. 1939), (ИРСР 1965: 436). Техномагический роман (ТМР) пошел по пути Келлермана, который в *Туннеле* отрицательно истолковал техническое могущество человека. Катастрофа при строительстве туннеля была сконструирована по образцу Страшного Суда, суть высокоэффективных механизмов оказалась смертоносна. Отрицание технической мощи породило форму романа, в котором машины изображаются как постоянно ломающиеся, некачественные инструменты, обладающие чуть ли не психологией. Часто технические редья-мейды, попадающие в соцреалистическое повествование, – это устаревшие предметы, утерьявшие свою машинную мощь и сроднившиеся с человеком, который своим телом вынуждает их работать:

Я слышу дыхание... механизм живет: дрожит, трепещет, пульсирует, напрягается... Кажется, что у него свой нрав, свои эмоции. Я ощущаю его жизнь и сожительство с ним (Гладков, Ф. 1934: 383).

⁶ Несмотря на «природные» материалы и небольшое количество машин, Амп очень глубоко и со вкусом вдается в технологию изготовления продуктов, в отличие от писателей-соцреалистов, которые изображали процесс труда схематично, используя больше метафор, нежели реальное знание предмета.

Авторы ТМР находили предшественников не только в романах о машинном труде, но и в текстах, так или иначе задающихся вопросом о телеологии человеческой деятельности. Так, В. Дмитриев в неоконченной повести «К вопросу об индустриализации СССР» (1930) начинает с того, что монтирует интертекст из трех известных произведений мировой литературы: *Фауста* Гете, *Что делать?* Чернышевского (эпиграф гласит: « – Мне скучно, бес. – Что делать...») и *Мертвых душ* Гоголя (автор призывает начать повествование так же, как и Гоголь, с уездного города). Таким образом, вопрос индустриализации СССР оказывается связан с тремя литературными парадигмами: мистико-романтической, критико-реалистической и плутовской. Несмотря на этот богатый синхронизированный интертекстуальный срез, в истории советского технико-магического романа прослеживается четкая стадийность.

Если на аналитической фазе постсимволизма в 1910-20-е гг автор – это маг, строящий новый мир на материале слов (ср. *Поэзия рабочего удара* Гастева), то на синтетической стадии, начиная со второй половины 20-х гг., появляется магический текст, в котором субъект магического действия приходит к самоуничтожению. Показательна в этом отношении повесть Платонова «Река Потудань» (1937), интертекстуально сопрягающая идеи Ницше о рождении сверхчеловека и производственный роман Гладкова *Цемент* (1925), принадлежащий по своей структуре аналитической стадии. Герой *Цементы* Глеб Чумалов, вернувшись домой с гражданской войны, не может возобновить половую жизнь со своей женой Дашей, которая отказывается выполнять не только биологические, но и социальные женские функции: отдает дочь Нюру в детдом, не следит за бытом мужа, занимается проработкой, носит мужскую одежду. Пуск завода – центральная проблема сюжета; герои «Цементы» осознают себя машинами, которые требуются для поддержания технического могущества страны. Герой Платонова Никита, как и Глеб Чумалов, возвращается с войны и не может начать сексуальную жизнь с женой. Однако вместо того, чтобы сублимироваться в общественном труде на фабрике, он начинает лепить из глины бесполезные, страшные вещицы, которые можно интерпретировать как магические предметы, направленные на обретение утраченной половой силы. Это не помогает, и Никита обращается к уборке фекалий в общественном сортире, переориентировав магическое действие на субъекта магии и заместив колдовское созидание закапыванием отходов. Как и у позднего символиста Амла в романе *Песнь песней*, где описан процесс изготовления духов из экскрементов, органика побеждает на синтетической фазе постсимволизма. Фекалии приносят успех, в отличие от глины, которая подобна

цементу – веществу-заместителю Эроса в романе Гладкова. Уничтожив себя как субъекта-демиурга, Никита обретает долгожданную «слабую силу».

Итак, следует прийти к выводу о существовании оппозиции между романом о производстве 20-х гг. / 2-й пол. 20-х – нач. 30-х гг.. В техническом романе аналитической фазы постсимволизма больше техники, чем органики. Герои *Цемент* – это существа из мира абстракций, преодолевшие живую материю. Портрет Даши Чумаловой дается как резюме супрематизма: «Баба в красной повязке, в мужской косоворотке, стояла в черном квадрате двери...». Разрыв между техническим и органическим доводится до предела и мотивом мертвой техники: завод не работает, его территория заросла кустарником и бурьяном, Чумалов ходит туда, как герой-романтик посещает кладбище, – чтобы подумать в тишине о вечном. Дизъюнктивная логика аналитической фазы проявляется и в «мертвой» связи между героями: лозунг «Цемент – крепкая связь» замещает все другие типы взаимодействия живого. Пропагандируется «кровь, которая уже не может остыть», – плод воскрешающего труда (в романе *Туннель* Келлермана (1913) техника окончательно побеждает органическое: в туннеле, который строится под Тихим океаном, прорывает плотину, и гибнут тысячи людей).⁷

Борис Гройс в книге *Gesamtkunstwerk Stalin* (в оригинале – *Стиль Сталин*) интерпретирует поворот русского искусства к производству как проявление руководящей роли партии в лице Сталина, начинающей осуществление тотального художественного проекта и тем самым ликвидирующей нужду в понятии индивидуального стиля. В результате пересматривается понятие труда:

Искусство, творчество освобождаются... от потребителя, от его ограниченных вкусов, от рынка, от власти денег. Труд, понятый как искусство, получает ничем не ограниченные возможности для свободного развития (Гройс, В. 1993: 5).

Тождество искусства и труда в понимании Маркса, который считал труд наилучшим потребителем, дает символическое превосходство трудящихся и художников над остальными социальными группами. Однако как машины писателей, так и машины художников от политики на синтетической фазе постсимволизма оказываются направлены на отрицание самих себя. Машина госаппарата в 30-е гг. самоликвидирует себя постольку, поскольку Сталин становится во главе таковой и транслирует свой индивидуальный стиль целой эпохе, принося в жертву коллектив, и не один. Мак Люэн считал, что

⁷ Тот же мотив уничтожения «живой жизни» машинами можно найти в кинематографе аналитической фазы: в «Метрополисе» Фрица Ланга гибнет подземный город, в котором живут рабочие, при этом виновником катастрофы является робот-двойник, неотличимо повторяющий деушку по имени Мария.

невероятная власть Гитлера оказалась возможна в силу медиальных средств (радио). Точно так же и Сталин обрел свое могущество не без помощи целой системы медиального вооружения, в которую входили не только радиопередатчики, но и подслушивающие устройства, а также репродукции, ежедневные газеты и другие печатные органы массовой информации.⁸ Медиальные протезы служили как наращиванию власти, так и ниспровержению вчерашних властителей. Самоотрицание государства в сфере искусства проявляется и в отрицании машины как таковой, в запрете на изображение технического в эпоху технической воспроизводимости изображения – воспроизводимости, которая трактуется как метод государственного управления. Вальтер Бенъямин солидаризировался с Марксом в мысли, что капиталистическое производство в условиях государства создает условия для его ликвидации. Развивая эту концепцию, он говорит о том, что культура следует за государством с отрывом на полстолетия. С его точки зрения, искусство в эпоху технической воспроизводимости выходит из сферы ритуала на публику, где его основой становится совсем иная практика – политическая (Benjamin, W. 1977: 44). Наша задача состоит в том, чтобы продемонстрировать и обратное – как ритуал, при помощи нового искусства, занимает место политики.

Нельзя сказать, чтобы постсимволистские искусствоведы не отдавали себе отчета в том, что возникает сталинский *Gesamtkunstwerk*. Близкий к кругам ЛЕФа Борис Арватов в книге *Искусство и производство* считал, что после революции искусство и производство должны объединиться и что «первой задачей рабочего класса в искусстве является уничтожение исторически-относительной грани между художественной техникой и техникой обще-социальной» (Арватов, Б. 1926: 96). Алексей Ган в книге *Конструктивизм* провозглашает конец искусства, которому «нет места в людском трудовом аппарате» (Ган, А. 1922: 48), и отвергает позитивную антропологию органопроекции Флоренского, говоря, что «техника ... – удлиненные органы общества». В декларации Литературного Центра Конструктивистов объявляется, что «характер современной производственной техники, убыстренной, экономической и емкой – влияет и на способы идеологических представлений» (Зелинский, К. 1925: 9). В статье «Госплан литературы» Корнелий Зелинский полемизирует с государственным планированием литературы, пытаясь создать альтернативу в виде собственного госплана художников: «я понимаю здесь госплан как метафору особеннейшей черты советского строительства, как коммунистический позвоночник всей новой культу-

⁸ О «писателе» Сталине см. подробнее в книге: Вайскопф, М. 2001: *Писатель Сталин*. НЛО.

ры» (Зелинский, К. 1925: 12). Характерно, что именно технический прогресс позволяет конструктивистам мечтать о возможности захвата власти (ср. эпиграф к «Госплану литературы»: «Пролетариату, чтобы завоевать политическую власть, надо было организовать восстание. Для завоевания же власти искусства – нужно организовать искусство»). Об искусстве как монументальном проекте рассуждают в это время и теоретики старой формации. Академик Владимир Фриче в монографии *Социология искусства* постулирует существование двух типов искусства: синтетическо-монументального и дифференцированно-интимного (Фриче, В. 1926: 61). Монументально-синтетическое искусство, по Фриче, относится к категории искусства общественного; подъем экономики в государстве, где изначально царит сильно идеологизированный монументальный стиль, «приводит к распаду единого художественного организма, к распаду первоначального синтеза, к превращению искусства из монументального в интимное, из общественного в частное» (Фриче, В. 1926: 63). Монументальный стиль советской эпохи – стиль класса-строителя, из чего неизбежно вытекает один из основных жанров повествовательной пролетлитературы – социалистический производственный роман (повесть) (Фриче, В. 1929: 8).

Желание художников захватить власть, которое выросло на почве усилившегося могущества медиальных средств, довольно быстро переходит в захват художников властями. Сборник ЛЦК *Бизнес 1929* года уже гораздо более спокоен в вопросах волеизъявления и сосредоточен на сотрудничестве с государственным режимом (статья «Конструктивизм и социализм» Корнелия Зелинского). «Дематериализация» искусства, которую, по их словам, ощущают конструктивисты, свидетельствует также о новых возможностях своего рода «потустороннего» воздействия искусства на действительность, воспользоваться которыми обречена партия, захватившая власть (Зелинский, К. 1929: 10).

По сравнению с постсимволистскими теориями нова в книге Бориса Гройса идея об индивидуализации производства, захватывании коллективного индустриального проекта стилем отдельного художника, который не идентифицирует себя в качестве такового. Сталин (или, шире, партийный вождь в тоталитарной политической системе) оказывается прототипом любого куратора в зоне современной культуры, о чем довольно открыто готовы высказываться художники постмодерна. Но оказывается, что и постсимволистские авторы не отказывали себе в удовольствии единоличного господства над производством. Лозунги коллективного литературного производства синтетической фазы, будь то манифесты конструктивистов или затеи, типа «Роман-завод», авторов круга журнала *Красная новь* соседст-

вовали с металитературными экспериментами, которые широко распространились именно в романистике 30-х гг.

Итак, техническому роману противостоит техномагический роман синтетической фазы, который функционирует как *Gesamtkunstwerk*. Новая культурная парадигма работает по принципу конъюнкции ранее несовместимых элементов. При этом конъюнктивная логика постсимволизма оказывается сродни имитативному принципу, используемому в магии. Согласно этому принципу, «подобное производит подобное» (Фрэзер, 1986: 19). Именно имитативный принцип побуждает писателей-соцреалистов вводить в текст об индустриализации беременных женщин. Например, тема ускорения производственных процессов диктует писателю Валентину Катаеву новый сюжетный ход, в котором зеркально повторяется сцена магического родовспоможения. Если в доме роженицы принято раскрывать двери, разрывать нити и т.д., чтобы облегчить выход плода, то в ТМР принято рожать, чтобы облегчить запуск очередной машины. В романе *Время, вперед!* женщина на девятом месяце занимается тяжелым физическим трудом:

По шпалам гуськом идут бабы. Их около сорока. Они тащат на плечах доски, пилы, мешки. Среди них много беременных, с высокими, отвратительными животами. Вот, например, одна. /.../ Ее живот особенно высок и безобразен. Ясно, что она на последних днях. Может быть, ей остались часы (Катаев, В. 1936: 99-100).

Как видно, именно труд становится той магической деятельностью, которая позволяет достигать фантастических результатов. Труд приобретает бьгийное измерение, он соразмерен вынашиванию плода и его рождению и, таким образом, онтологизируется. В том же романе Катаева действие происходит в течение одного дня, и читатель наблюдает две параллельные сюжетные линии: установку новой бетономешалки на заводе и беременность и роды Фени, жены строителя Кости Ищенко. Параллельные линии демонстрируются в проекции, где они сливаются друг с другом: описание бетономешалки отсылает в своих деталях к рожавшей женщине:

Бетономешалка стоит на новом высоком помосте у самой стены тепляка, – как раз против пятой батареи.

Стена тепляка в этом месте разобрана. Видна громадная, гулкая, тенистая внутренность.

Туда, в эту прорву, будут подавать бетон.

<...>

Механизм бетономешалки внешне напоминает осадное орудие. Гаубицу. Мортиру. Она стоит на маленьких литых колесах.

Поворачивающийся барабан – орудийный короткий ствол.

Ковш – лоток с бомбами.

Направляющие рельсы, по которым подымается ковш, – правило!

Вся машина выкрашена в защитный зеленый, военный цвет (Катаев, В. 1936: 184)

Катаев цитирует здесь стилистику *Песни Песней* Соломона, подставляя вместо характерных для этого памятника сравнений органов тела с растительными видами сопоставления частей машины с деталями военных орудий.

Слияние техники и органики изменяет точку зрения на нового человека. Если на аналитической фазе новый человек – автомат, неотличимая от станка машина, то на синтетической фазе – это живой человек из плоти и крови, в котором трудно разделить искусственного человека, сделанного из стали, камня и других материалов, и естественного. Подобному человеку есть аналог в дорегигиозных культурах – шаман. Среди писателей-соцреалистов наиболее осознанно эту близость тематизировал Илья Эренбург в романе *День второй* (1933). Родство двух культур проявляется здесь в пространственно-временном совпадении: стройка на реке Томь локализуется в тайге, где обитают шаманы:

Иногда в ясный день показывались горы, голубые, как вымысел. Там жили шорцы. Никто не знал толком, как они живут. Они уходили из своих улусов в тайгу, били медведей, выдр и белок. Шаман ударял в большой бубен и на непонятном языке разговаривал с духами. Духи любили мясо и пушнину. Охотник пел песню: «Птицы, птицы! Не клюйте моих мертвых глаз!» /.../ Когда пришли сюда люди с машинами, шорцы смутились. Машины бежали по степи и рычали. /.../ Как от лесного огня неслись прочь шаманы, дети, медведи и выдры. В августе то и дело горела тайга. Шаманы говорили, что злые духи разгневаны (Эренбург, И. 1935: 8).

Техномагическая сущность романа о производстве проявляется и в сходстве заводских агрегатов с шаманами в период камлания:

В этой лихорадочности, помимо плана и сроков, помимо голода и веры, была еще воля весны, ее поспешность и размах, ее тоска, которая днем подготавливала огромную дому к пуску и которая ночью наполняла утробы женщин семенем. Так впервые заскрежетала воздуходувка. Этот скрежет с привычки был страшен, но строители улыбались: завод начал дышать. Услышав ужасные звуки, смутились старые казачки и шорки: они припоминали камлание шаманов. В крохотное оконце можно было увидеть нутро бога, но глядеть на него человек не мог: огонь слепил, как солнце /.../ Домна дышала с трудом, и, вдыхая доменный газ, люди задыхались. Из печи вытекали струи расплавленного металла. Это было величественно и просто. Ради этого люди страдали, как страдают женщины, обливаясь кровью и проклиная любовь (Эренбург, И. 1935: 100-101).

Сравнение рабочих у станка с роженицами у Эренбурга сложнее, нежели прием Катаева, так как привлекает к индустриальному производству не только имитативную, но и contagiозную магию: прямой контакт с роженицей, очевидно, должен укрепить мощь машины. Вообще в оппозициях шаман/машина и роженица/рабочий члены легко меняются местами, что свидетельствует об их неразличении – следствии конъюнктивной логики. Шаман может быть и машиной, и рабочим, так же как и роженица может быть то рабочим, то машиной. Сходство героя-рабочего с шаманом может

проявляется в «искусственности» его действий, своего рода танце, который он исполняет на рабочем месте. Героиня романа Ильина *Большой конвейер* Ксения до такой степени сливается с процессом труда, видимо, изоморфным ее психотипу, что становится копией-отражением монотонного функционирования цеховой техники:

Последнее время у нее появились странные подергивания глаз и правой стороны лица, а однажды у нее целый день дергалась правая рука, неотвязно и монотонно проделывая одно и то же вращательное движение: рука выворачивалась в предплечьи слева направо, немного согнутая в локте (Ильин, Я. 1936: 124).

Завод в тридцатые годы часто изображался как место, в котором не исключено присутствие нечистой силы.⁹ *Ведущая ось* Василия Ильенкова начинается описанием завода в inferнальных красках, которые отсылают к сновениям с демоном в изображении Лермонтова:

По ночам над рекой взгорались белые огни, казалось – стоглазое чудище всю ночь напролет натужно воеет, пытаясь всползти на гребень горы к испуганно приземлившимся избам. А утром, когда солнце, срывая ключья тумана, обнажало плесо реки, становилось еще нестерпимей от грохота, треска и гула (Ильенков, В. 1934: 4).

Рабочего, пересекающего границу завода, можно сравнить с шаманом, кующим свое новое тело. С другой стороны, рабочий уже научился жить по ту сторону жизни, то есть в цеху, и теперь, используя свою трудовую силу, она же *мана*, готовит продукты для жизнедеятельности других. Чем меньше продукты, изготовленные советским рабочим, годятся к потреблению, тем больше хочется сравнить их производство с шаманскими практиками, результат которых часто столь же эфемерен.

Технические приспособления в ТМР играют роль духов, которые помогают шаману в его экстатических путешествиях. Тот факт, что герой-рабочий в 30-е гг не просто трудится на рабочем месте, а «сожительствоует» со станком, также подтверждает гипотезу о его родстве с колдуном-дикарем, который, помимо земной супруги, в обязательном порядке удовлетворяет еще и «небесную жену» (Элиаде, М. 2000: 81–85).

⁹ В фильме «Новые времена» Чарли Чаплина заводской гудок звучит как в романтических новеллах удар часов, который оповещает о времени господства нечистой силы. Правда, у Чаплина «стрелки переставлены»: удар часов символизирует крик петуха, означающий конец действия дьявольских чар. Гудок на обед знаменует лишь тот факт, что Чарли уже не удастся в ближайший час вызволить из страшного механизма своего напарника, который как раз застрял в нем так, что между шестеренок торчит только его голова, напоминая сцены из гоголевского «Вия», когда нечисть, забравшаяся в церковь, не успевает вылезти из нее и после крика петуха так и остается там навсегда, застряв в дверных проемах и прочих щелях святого места.

Василий Ильенков в техномагическом романе *Ведущая ось* рисует процесс труда как двойственный, почти мистический ритуал, в котором происходят резкие перепады от наслаждения, близкого сексуальному, к отвращению. С одной стороны, действуют персонажи, которые, в стремлении ускорить производственный процесс, вдохновенно чертят «фартук для машины», идея которого приходит в минуту фантазий о женском теле. С другой стороны, люди, задействованные в техническом проекте, нервны и буквально одержимы злом: «все злы и в истерике» (Ильенков, В. 1934: 12), «перекошенным от злобы и страха лицом он дернул посылку» (там же: 67), «Векшин уходил из цеха раздраженный и злой» (там же: 72), «Платов с удивлением разглядывал его изломанное злобой лицо» (там же: 73), «Островский... зловеццо пропищал» (там же: 88), «рабочий злобно повел глазами» (там же: 107).

«Демоническое» в заводской технике и ее операторах восходит к шаманизму. Действия, представления и достижения рабочих во многом сравнимы с шаманскими техниками. Штернберг в статье «Избранничество в религии» (1927) утверждает, что первопричина всякого шаманского могущества кроется в сексуальных эмоциях, а именно: в иллюзии шамана, что его избрал сексуальным партнером некий дух (Штернберг, Л. 1936: 145). Элиаде спорит с этой точкой зрения, противопоставляя теории сексуального избранничества концепцию, согласно которой шаман обретает силу благодаря овладению техниками экстаза. Техники экстаза Элиаде вполне редуцируются к трудовым навыкам. Однако физический труд примитивных народов имеет много общего с трансом. Карл Бюхер в книге *Работа и ритм* (1898) исследует виды трудовых песен, среди мотивов которых нетрудно выделить магистральные: мотив сексуального избранничества, мотив экстатических напитков и мотив экстатического ритма работы. В мельничных песнях, которые Бюхер считает наиболее чистым типом трудовых, поющих под такт работы, мотив сексуального избранничества отличается от шаманского в том плане, что к рабочему невестится не агент поустороннего мира, а лицо, включенное в социум, и тянущее за собой шлейф родственных связей (Бюхер, К. 1923: 44-46).

Некоторые локальные разновидности шаманов, прежде чем добиться сверхъестественных способностей, должны сменить пол в глазах богов, стать «превращенными» шаманами (Элиаде, М. 2000: 239), (Штернберг, Л. 1936: 157). У чукчей существует специальный класс шаманов, «превращенных в женщину». Ритуальное превращение в лицо слабого пола встречается у камчадалов, азиатских эскимосов и коряков. Если для Элиаде сексуальная связь с духом является частным случаем шаманской практики, то для Штернберга она составляет основу всего шаманизма. Подобную смену пола

мы наблюдаем и в ТМР. Мужчина часто обязан символически сменить пол, чтобы получить власть над машинерией. В романе *Ведущая ось* значимые в социальном контексте операции с техникой эквивалентны мужской гомосексуальности:

«Хозяин» наблюдал, как Зайцев подводил ось к станку, и каждое ее движение тотчас же передавалось «хозяину»: он сжимал кулаки, приседал, будто удерживал непомерную тяжесть, тужился, шевелил сухими губами. Он чувствовал, как его охватывает привычное нетерпение – от сотен людей, поглощенных работой, к нему притекало трудовое напряжение, и он не в силах был сопротивляться властному вторжению его в измощенный, но чуткий и цепкий организм: неугомонные глаза его оживленно обегали цех, выскивая неполадки, сердце озабоченно ускоряло бег, инстинктивно напрягались руки, разбуженные прикосновением к металлу. Он не выдержал и крикнул: — Дай конца! (Ильенков, В. 1934: 15-16)

Мужская гомосексуальность в *Энергии* Гладкова несет в себе отрицательные коннотации. Для мужчины стать женщиной в *Энергии* означает примерно то же, что получить выговор по службе:

Мирон подошел к нему и погрузил ступню в тестообразную мякоть живота. Величко заржал поросенком и затрясся жиром от лица до коленок. /.../

— За твой режим скоро тебя раком поставим, Величко. Взвоешь тогда (Гладков, Ф. 1934: 88-89).

Обратное превращение из женщины в мужчину имеет положительный общественный резонанс в текстах о производстве. Уже в техническом романе *Цемент* Даша Чумалова, отказываясь от женских обязанностей, обретает сверхчеловеческую силу, благодаря которой побеждает вооруженных казаков. В ТМР *Недра* П. Низового (1934) бездетная мужеподобная работница Митрейкина достигает фантастических результатов в труде, между тем как материнство жены инженера Шухаева приравнивается к мещанству.¹⁰ Особой силы рабочий подъем эта фаллическая женщина ощущает в тот момент, когда оказывается, наконец, на сносях – то есть соединяет машинное производство с органическим.

В романе Ильи Эренбурга *День второй* работа на стройке изображается как компенсация неудач в половой жизни. Именно неудача в любви приводит на стройку Кольку Ржанова. Антураж стройки реализует сексуальные комплексы, и бессознательное получает выход в реальность художественно-производственного проекта: «Он работал только ради кауперов. Он видел, как они растут, и с волнением беременной женщины, с ее причудами и стра-

¹⁰ Тот факт, что беременность и роды в ТМР оцениваются положительно, а материнство – отрицательно, имеет отношение к различной оценке производства и манипуляций с уже готовым продуктом. На потребление продукта в ТМР наложено табу, как на потребление мяса животного-тотема.

хом следил за их таинственным ростом» (Эренбург, И. 1935: 233). Отрицательный герой – сын врача, интеллеktуал Володя Сафонов – при просмотре художественного фильма видит на экране только кошмары производства, редуцируя танец и тесноту до цехового инструментария: «В ресторане люди танцевали фокстрот ... Люди прижимались друг к другу и подолгу тряслась. Так на экране мелькали кошмары Володи. Перед ним были не люди, но колеса, шестеренки, приводные ремни» (Эренбург, И. 1935: 257).

Трудовому обществу в *Большом конвейере* Якова Ильина присущи эсгибиционизм и вуайеризм, что выражается в архитектуре, описываемой в романе: рабочее общежитие представляет собой прозрачное здание из стекла, через которое всякий может каждую минуту созерцать свою группу:

Громадная, вертикальная, широкая, на все шесть этажей, снизу доверху светящаяся застекленная лестница. Она светила вся, были видны переходы и пролеты одинаково отчетливо на втором и на шестом этажах, какой-то юноша, сбежавший сверху, с шестого этажа, вниз, с чайником, мелькал передо мной на всех этажах – я видел его силуэт как китайскую тень на экране, его прыжки по лестнице, движения рук, наклон головы и ниспадающие волосы, болтающуюся тень чайника, казалось мне – я даже слышу дребезжанье крышки чайника. Я следил за ним вплоть до второго этажа, где он скрылся, – и тут увидел надо мной висящую, как гроздь, громадную группу юношей и девушек, выпедивших на площадку четвертого этажа. Я глядел, как зачарованный... (Ильин, Я. 1936: 223)

Мы уже говорили, что на пути к труду, способному онтологизировать все и вызывать к бытию инобытийное, техномагический роман изображает работу как такое магическое действие, которое может иметь несоизмеримый по затратам усилий, фантастический результат. После процесса над инженерами 1928 года распространилось мнение, что техника лучше действует сама, без помощи человека. Машинам стали не нужны колдуны. Фигуре профессионального инженера в ТМР часто сообщаются черты вредителя, который может не просто испортить машину, повредив какую-нибудь ничтожную деталь, но и разрушить весь технический космос.

Персонажи, занимающиеся в техномагическом романе какой-либо разновидностью писательского труда, изображаются обычно как генераторы зла среди остальных рабочих. В романе *Ведущая ось* инженер-вредитель Павел Акатуев, который желает гибели советской власти и принимает бракованный металл для изготовления паровозных колес, на досуге работает над книгой «Практическое паровозостроение». Внимательное чтение этих страниц показывает, что инженер занимается чернокнижием, а магический синтез техники и органики в ТМР отсылает еще и к заговорной традиции. Творческий процесс Акатуева предполагает магические свойства в любой технике, при этом магическая функциональность инкриминируется не только предмету, но и его описанию:

«Диаметр подступичной части делается на 0,2 мм больше, чем диаметр отверстия в колесе; делается это с целью укрепить колесо на оси неизменно и насадить его прессом согласно требуемым министерством путей сообщения (Акатуев, улыбаясь, зачеркнул «министерством» и поставил «НК») нормам давления».

Последнее слово с необычайной силой кольхнуло сердце его, и весь он задрожал от жгучей ненависти.

«Да-с! Уважаемые товарищи! Директора! Завкомы! Райкомы! Ячейки! Нормам давления! Они неизменны – эти нормы давления – как у капиталистов, так и у коммунистов. Извольте подчиниться технике! Инженеру! Силе давления! Она незыблема, она давит и будет давить! Подчинитесь! Вы украли у меня дочь... Подчинитесь же давлению науки! – Он не замечал, что пишет это слово здесь же, в тексте книги, и шептал, с шелота перешел на приглушенный хрип, тыкал пером в стол.

- Подчинитесь!

Крупные капли пота выступили на лбу, задрожав, упали на бумагу, и слово «подчинитесь» расплылось черным пятном.

Акатуев яростно замахнулся и крупными кричащими буквами вывел:

Подчинитесь инженерам, сволочи! (Ильенков, В. 1934: 195-196).

Процесс творческой работы над книгой по изготовлению паровозов невероятно агрессивен, инженер изображается невменяемым насильником. Интертекстуальная основа «учебника» Акатуева выткалась из наследия футуристов и их рецепции пролетарскими литераторами. Автор Акатуев повторяет композицию «Пачки ордеров» директора ЦИТа Алексея Гастева (1921):

Тематически вся «Пачка» представляет собою ряд обособленных приказов, сгруппированных и расположенных по принципу нарастания действия и временно-пространственного захвата (Арватов, Б. 1930: 199).

Императив как доминирующая грамматическая форма текста отсылает к заговорной традиции, в которой, по мнению Е. Елеонской, приказание является основной заговорной формулой. Однако если в заговоре, как замечает Елеонская, приказание всегда осложняется сравнениями и апелляцией к сильнейшим существам, то в стихах, имитирующих техническую инструкцию, количество стилистических украшений минимально. Вот как «Ордер 04» передает идею садистской технократии, осуществляемую при помощи пресса (пресс оказывается магическим инструментом и в тексте Акатуева):

Призмы домов.

Пачки в двадцать кварталов.

В пресс ее.

Сплющить в параллелограмм.

Зажать до 30 градусов.

На червяки и колеса.

Квартало-танк.

Движение диагональю.

Резать улицы не содрогаясь.

Лишние тысячи калорий работников (Гастев, А. 1964: 191).

Подобная скупость выразительных средств подчеркивает власть грамматической формы, то есть языковой схемы, что характерно для авангарда-1. Инженер Акатуев оказывается отрицательным персонажем в ТМР потому, что со своей техницистской заговорной традицией принадлежит к предшествующей, отрицаемой парадигме. Магические практики ТМР более «органичны».

Герои стройки в романе Эренбурга *День второй* (1934) не только работают на производстве, но к тому же пишут письма и дневники: «Варя Тимошова ... придя домой ... валилась на койку как мертвая, но вдруг приподымалась и, схватив тетрадь, что-то писала – она должна была записывать свои мысли» (Эренбург, И. 1935: 219). Слово трактуется как физическое действие: «Ребенок... понимает, что стоит сказать «мама», и мать покажется. Он заклинает» (Эренбург, И. 1935: 253), – думает герой романа Володя Сафонов. Упоминание ребенка здесь не случайно: именно детское, небдуманное, непосредственное слово имеет власть в ТМР. Слово такого героя, как Сафонов – изощренного в словопорождении, – не имеет веса в плане жизнестроения.

Рабочие ТМР в обращении с языком подобны папанам. Они способны сбрасывать человеческую личину и говорить на языках животных: «Андрюшечкин удивленно посмотрел на собаку, и, надувая пламенеющие щеки, ответил залившимся лаем» (Ильенков, В. 1934: 7). Во время произведения поэтического текста рабочие впадают в экстаз: «Саенко падал, подергивался, с лиловой слюной на губах, как в припадке падучей» (Катаев, В. 1936: 55); «Сергею почудилось, что вот сейчас Андрюшечкин превратится в невесомый легкий шар и поднимется к потолку /.../ Андрюшечкин покачивался, вздымал руки..., и лохматая тень повторяла все его движения на стене. И вдруг он сжался в комок, будто готовясь прыгнуть...» (Ильенков, В. 1934: 44). Сам поэтический текст при этом может транслировать ужас, навеянный объектом табу:

Вечер... На улицах запах сирени.
Волнующий воздух. Сверкание звезд.
В садике томных яблонь цветение,
Трель соловьиная в листьях берез...
Товарищ! Опасность таится в сирени!
Страсти и сердце сожми в комок!
На время забудь соловьиное пение!
Близится битвы последний срок! (Ильенков, В. 1934: 44).

Если по готическому замку бродят вампиры и привидения, то в гиблом месте, где расположен соцреалистический завод, действует контагиозная магия. Там разгуливают те, кто умеет манипулировать *маной*, которая может повредить обществу, нарушить его цельность и благосостояние. В

романе *Ведущая ось* Ильенкова рабочий Носов испытывает невероятный страх при виде иностранца (табуированная персона) и, действительно, ему не удается уйти от заразы – иностранец посредством прикосновения передает ему загадочную *ману*, которая ставит Носова вне заводского общества и в конце концов приводит его к смерти. Негативная («черная») контагиозная магия приводит к атаке на свой собственный образ, то есть к имитационной магии:

Зажав в кулаке горячую сталь, Носов испуганно глядел на немецкого делегата и еще долго потом стоял неподвижно /.../ Он ощущал на ладони прикосновение горячей руки иностранца /.../ Откуда-то издалека на него смотрел иностранец, – глубокие светлые глаза его доверчиво улыбались. Улыбка эта была невыносима, страшна, и Носов в беспредельной тоске закрыл глаза... /.../ долго в бешенстве /.../ корежил блестящую никелированную трубу, мстительно разрушая отраженный в ней ненавистный и жуткий свой облик (Ильенков, В. 1934: 216).

От «черной» магии вредителей не может быть застрахован даже «хозяин» завода – лицо, аналог которому существует в первобытных верованиях, где всякая обособленная территория (лес, река, рощица) имела своего хозяина – антропоморфное существо. В романе *Ведущая ось* такой «хозяин», обходя ночью завод, попадает в цех, где злоумышленники делают бракованную продукцию, и получает смертельный удар по голове.

Удар по голове «хозяина» связан с тем, что он случайно вошел в соприкосновение с предметом табу – браком. Принцип невротического запрета, который проявляется в табу на слова и связанные с этими словами действия, соблюдается и в ТМР. В *Тотеме и табу* Фрейд приводит пример женщины, страдающей неврозом, которая не разрешает мужу покупать продукты на Оленьей улице, потому что это название совпадает с именем ее подруги, которое находится под запретом, как связанное с вытесненным желанием. Эта сложная, запутанная система смыслопорождения на основе табуирования выступает в ТМР прозрачной. Например, одно из слов, которое находится в центре системы табу в ТМР, – это слово «брак», имеющее два основных значения: продукт низкого качества и официально зарегистрированные половые отношения. В любом виде брак «неприличен», он подлежит отрицанию, искоренению, насмешкам: «Мохов смотрел на бородавку на щеке мастера... и думал: «Тоже ведь, и люди с браком рождаются» (Ильенков, В. 1934: 220). Брак необходим в одном случае – при рождении ребенка, для институционализации нового гражданина, но и тут он совершается тайно, с краской стыда (ср. брак Фени и Кости Иценко в романе *Время, вперед!* Катаева). Тайнство производственного брака осуществляется на заводе сверхурочно, в ночную смену и оплачивается по завышенному тарифу на сверхъестественные, неизвестно кому принадлежащие

деньги, как это происходит с бригадой Борецкого в романе *Ведущая ось* Ильенкова. Те, кто выходит из системы соцреалистического производства, отказываются «клеить брак» (что случается в романе *Ведущая ось* с Носовым, который случайно прикоснулся к иностранцу), и в результате сами становятся заклеенными коллективом, отверженными. Крановщица Оля, которая всегда занимает отстраненно-божественную позицию сверху, позволяющую выдвигать обвинения, замечает (сидя у себя дома на втором этаже), как внизу идет инженер из рабочих Платов с дочкой инженера Акатуева, Верой. Маскируя свою ревность под смех, Оля двусмысленно клеймит производственный брак с высоты своего наблюдательного поста и встречает солидарность в человеке, с которым она страстно хотела бы вступить в брак:

— Товарищ Платов! Вы все думаете о своем браке? – звонко расхохоталась Оля.

Платов недоуменно остановился, посмотрел на нее и, вдруг поняв ее веселую остроу, широко улыбнулся.

— Нет, Оля, ошибаетесь. Я сейчас зверски настроен против всякого брака (Ильенков, В. 1934: 216).

Комплекс технических средств в ТМР имеет весьма относительную связь с реальным трудом рабочего на заводе или стройке. Не случайно обилие литературно-критических статей, в которых «производственные романы» обвинялись в незнании дела, в техническом дилетантизме (см. дискуссию на страницах *Красной нови* в 1933 г.). Именования в литературном тексте станков, приборов и значимых деталей машин складываются в систему, каждый член которой входит в ТМР на правах реди-мейда с определенной эстетической функцией. Да и сюжеты таких романов основаны не на нравственном становлении героя и не на коллизиях интимной жизни – они работают в совершенно новых ситуациях, событиями в которых оказывается приход технических приспособлений в те или иные состояния – вследствие порчи, восстановления, изготовления. Задача пролетарского писателя сводится к интертекстуальной работе, позволяющей погрузить эти технические реди-мейды в контекст мировой словесности и оформить их как литературные мотивы. Эти предметы функционируют из романа в роман, как, например, деррик – устройство для поднятия грузов. В *Дне втором* Эренбурга катастрофы на стройке связаны именно с использованием/неиспользованием деррика. Двое рабочих погибают, придавленные каменной плитой, из-за того, что не захотели воспользоваться этим техническим приспособлением. Варя Тимашова в финале романа остается одна в ожидании ребенка от инженера, который на первом свидании (когда, возможно, и произошло зачатие) говорит исключительно о деррике. В «Энергии» Федора Гладкова (1933) мотив использования деррика «включает» сюжет. Эпизоды,

в которых изображается работа этого механизма, проходят рефреном на первых страницах и соседствуют с единением пары Мирона и Фени: «Трос натянулся и крюк взвизгнул и закряхтел. Камень легко и плавно поднялся в воздух» (Гладков, Ф. 1934: 32). Из подобных описаний видно, что деррик символизирует силу, которая может оторвать от земли, своего рода «потенцию», о которой писал Паперный в *Культуре Два*.

Деррик занимает привилегированное место механизма, который обеспечивает движение по вертикали.¹¹ В *Энергии* Гладкова деррик противопоставлен паровозу, который возит грузы в горизонтальной проекции: если работа деррика описывается как чудо, то труд паровоза оценивается пренебрежительно («Медленно проползли площадки с четырьмя бадьями, обляпанные цементом» (Гладков, Ф. 1934: 36)). То, что движение паровоза связывается с цементом, интерпретируемым как грязь (причастие «обляпанные»), сигнализирует об отношении Гладкова к прошлому аналитической фазы: роман *Цемент* соотносится со старым, дедовским способом передвижения.

Описываемые в техномагическом романе сферы производства, отличаясь фантастической самодостаточностью, сами оказываются маркированы как фикция. На потребление производимого продукта фактически наложено табу. Героиню повести Федора Гладкова *Трагедия Любаши* (1935) арестовывают, когда она покупает себе берет, изготовленный из того же сорта шелка, что хранится на складе завода, где она работает. Если в романах Пьера Ампа существенной частью текста являлось описание потребления продукта, который изготовлялся на основе конкретных и разнообразных природных ресурсов, то в техномагическом романе 30-х гг. реальная подоплека производства отходит на второй план, выдвигая на первый метафорические описания, жаргон и магическое употребление словоформ, обозначающих продукт и материал, из которого он изготавливается. В *Трагедии Любаши* завод занимается переработкой пряжи, но в объективе повествователя оказывается пряжа как метафора судьбы, а не пряжа как предмет, изготовленный из природного сырья и испытывающий дальнейшие превращения. Та же картина возникает в других техномагических романах. Существует приоритет среди описываемых сфер производства, согласно которому писатели «кондового» соцреализма дружно повествуют об изготовлении транспортных средств и средств для дальнейшего изготовления продукции, но улускают из виду процессы порождения продуктов потребления, необходимых для жизнедеятельности человеческого организма. Таким

¹¹ О привилегированном месте вертикали в культуре 30-х годов см. подробнее в книге Владимира Паперного *Культура Два* (Паперный 1996: 91-92).

образом, если в ТМР не идет речь о паровозах, то, скорее всего, здесь описывается стройка нового завода. Раз изготовляемым предметом, с одной стороны, нельзя пользоваться, а с другой стороны, он лишен конкретики и недовоплощен в реальности, оставаясь на уровне символического, значит, речь идет об ином, нежели производство, в так называемом «производственном романе».

Этот феномен исследователи характеризуют как отсутствие производства (и потребления) в Советской России и замену его абстрактными идеологическими категориями:

В СССР если что-то и производилось, то эти вещи, как правило, не потреблялись, а если что-то потреблялось, то это были вещи, произведенные как бы неизвестно где: либо на полумифическом Западе (недифференцированный "импорт"), либо неким таинственным путем (образы вождей, не имевшие авторов и возникшие как бы сами собой). В обоих случаях они распределялись между гражданами также неким чудесным образом – витиеватыми полуправильными путями в случае импорта и по тотальной, как природа, сети медиальных каналов в случае идеологических икон (Деготь, Е. 2001: www.guelman.ru).

3. Гачный ключ, ключевое слово и роман с ключом

На синтетической фазе постсимволизма возникает огромное количество романов о литературном труде как магической деятельности. Эти романы отличаются от романов аналитической стадии, посвященных литературному быту (*Скандалист, или Вечера на Васильевском острове* Вениамина Каверина, *Богема* Юрия Ивнева, *Сумасшедший корабль* Ольги Форш), тем, что имеют дело не с бытом, а с бытием. Литературный труд онтологизируется и обретает способность синтезировать все. Роман Мариэтты Шагинян *Кик (Колдунья и коммунист, 1924-1928)*, предвосхищая ТМР, повествует о магической функции литературного труда, способного не только таинственным образом воспроизвести ход преступления, но и изменить соматические данные писателя (четыре автора, посаженные под арест и принудительно занимающиеся литературой, теряют или, в зависимости от жанра своего текста, набирают вес).¹²

Многие метароманы синтетической фазы можно считать разновидностью жанра техномагического романа. Основная характеристика этого подвида ТМР состоит в том, что литературной технике, которая является

¹² Этот сюжет впоследствии использовал Владимир Сорокин в романе *Голубое сало* (1999). Трансформация соцреалистических схем в московском концептуализме состояла, в частности, в том, что литературный труд часто изображается этими авторами как деятельность медумов, в которых нет ничего от человека.

основным предметом описания в тексте, присваиваются сверхъестественные возможности. *Мастер и Маргарита* Михаила Булгакова изображает текст, способный с точностью описать явление Иисуса Христа. В *Отчаянии* Владимира Набокова преступник, перечитывая свой эстетизированный отчет об убийстве, обнаруживает улику, которой не заметил при совершении преступления. Константин Вагинов в романе *Труды и дни Свистонова* описывает литературу как колдовское изготовление изображения, сродни имитативной магии, направленное на уничтожение человека.

Метароман вырос из производственного романа на синтетической фазе постсимволизма, впитав наследие символизма и его мистическую традицию. Однако изображение труда в символистских романах лишено бытийного измерения, символистский труд интранзитивен и потому не может вести к синтезу. Набоков в *Отчаянии* изображает главный объект труда из символистского романа *Песня песней* Ампя – фиалку – поникшей, и одновременно сопрягает этот цветок интертекстуально с фиалкой из «Толкования сновидений» Зигмунда Фрейда, где она означает готовый к мочеиспусканию пенис. *Отчаяние* прямо цитирует сновидение Фрейда, в котором тот видит у себя в петлице странный длинный стебель с красновато-лиловой фиалкой, бросающейся всем в глаза, – единственное сновидение «Толкований...», где речь идет о государстве и трудовом праве. События сна Фрейда протекают в революционное время, герой вынужден непрерывно спасаться бегством, оправдывая себя тем, что у него сейчас время отпуска, и он, в сущности, является графом «Nichtstun», «бездельником», в противоположность графу Тут, задействованному в политических скандалах сновидения. Ключевое слово сна – немецкое «Tun» – символизирует деятельность, которой пытается избежать герой сна, – *enuresis nocturna* – что и порождает образ фиалки в петлице, сопровождаемый кошмаром. Фиалка в петлице героя *Отчаяния* явлена поникшей также потому, что герой Набокова, в отличие от графа Тут, распространяет шоколад, то есть предпочитает уринальному деянию анальное (ср. мотивы гомосексуализма в *Отчаянии*).

Герои ТМР не трудятся – они священнодействуют, хотя сакральное в их интерпретации подлечит тайным манипуляциям, а не открытому жреческому служению. Техномагический метароман – поставщик копий, которые не имеют отношения к творениям божественным, то есть к оригиналам. Художник Ардалион в *Отчаянии*, делая портрет автора текста Германа, цитирует приемы Копшелиуса из *Песочного человека* Гофмана, оставляя за собой, таким образом, право на авторство строящегося механизма: «Глаза я всегда оставляю напоследок, – самодовольно сказал Ардалион» (Набоков, В. 1999 (1): 427).

Магический текст автономизируется и вытесняет собою автора. В *Мастере и Маргарите* роман о Христе пишет то Мастер, то Воланд. В *Даре* происходит непрерывная смена фигур повествователя. Я-форма неоднократно посередине фразы мутирует в рассказ от третьего лица, так что роли автора и героя оказываются неразделимыми. И в *Даре*, и в *Отчаянии* герой-писатели не могут добиться полноценной идентификации из-за существования двойников: поэт и писатель Годунов-Чердынцев похож на поэта Яшу Чернышевского, на роман о гибели которого он получает заказ; убийство Германом его «двойника» Феликса становится поводом к написанию *Отчаяния*. В романе *Труды и дни Свистонова* автор-Свистонов в финале окончательно переходит в свой собственный текст, который был написан с целью перевода в литературное инобытие других людей. Одновременно техномагический метароман выстраивает свой сюжет на поединке магов. В роли соревнующихся могут выступать как живые (в рамках фиктивного пространства), так и мертвые авторы текстов, которые когда-либо пытались воздействовать на окружающую действительность. Федор Годунов-Чердынцев в *Даре* практикует свое «упражнение в стрельбе» на материале биографии автора *Что делать?* – первого русского производственного романа, наведшего порчу на всю последующую русскую литературу. Охотничья метафора Годунова-Чердынцева здесь не случайна, а определена магическим предметом, который попадает в повествование, начиная с рассказа о самоубийстве поэта Яши Чернышевского: револьвер, из которого застрелился поэт, описывается как самостоятельное существо («еще новорожденный пистолет»...), с течением времени обретающее реальную, независимую от человека силу.

Другой тип мага-соперника в техномагическом метаромане – это политический вождь. Аллюзии на Сталина прочитываются практически в каждом романе о писательском труде того времени. Восточная атрибутика как знак главы советского государства – не редкость в метапрозе синтетической фазы: в романе Вагинова *Труды и дни Свистонова* тема писателя, который занимается магической деятельностью, уничтожая живых людей и переводя их в литературное инобытие –, соотносится с образом советского вождя. В первом же фрагменте романа, описывающем работу писателя, речь идет о грузинском князе Чавчавадзе, о котором Свистонов первоначально хотел написать свой текст, но в итоге переключился на Куку – бездельника, вращающегося в околосовременных кругах. Мелькнувшая копия копии Чавчавадзе самим Свистоновым задается как знак советского вождя:

Написав этот отрывок, Свистонов отложил листок. «Чавчавадзе, – повторил он, – князь Чавчавадзе. Что же думает инженер Чавчавадзе о Москве?» [Вагинов, К. 1999: 152]

В *Даре* во время чтения литератора Буша поэт Кончеев рассматривает альбом с персидскими миниатюрами. В вымышленном диалоге, который Годунов-Чердынцев ведет с Кончеевым после литературного вечера, проскальзывает такая фраза: «Вы рассматривали персидские миниатюры. Не заметили ли вы там одной – разительное сходство! – из коллекции петербургской публичной библиотеки – ее писал, кажется, Riza Abbasi, лет триста тому назад: на коленях, в борьбе с драконятами, носатый, усатый... Сталин» (Набоков, В. 2000: 256). «Женщина, коренастая и немолодая, с кривыми ногами и довольно красивым, лжекитайским лицом, одета была в каракулевый жилет», – первый знак восточного кода в романе *Дар*, проявляющийся на первой же странице книги в эпизоде переселения. Аллюзии на Сталина подкрепляются особым антуражем сцены: у мебельного фургона «на лбу... виднелась звезда вентилятора», а с обстановкой женщины управлялись «трое красновынных молодцов». Второй раз женщина появляется в тот момент, когда Годунов-Чердынцев, забыв ключи от новой квартиры, мерзнет на берлинской улице: в задачу женщины входит выпустить из дома живописца Романова и впустить, таким образом, Годунова. В описании дамы, «державшей самое себя за ключицы», содержится не только нагнетание мотива ключей, ключевого для архитектуры *Дара*, но и отсылка к портрету графини д'Икс, которая «стояла, держа на руках себя самое, уменьшенную втрое». Таким образом, глава советского государства оказывается отождествленным с креатором литературного мира, с тем Другим, который манипулирует пером Годунова-Чердынцева. Это отождествление укрепляется и еще одним преломлением темы «отца народов»: отец героя проводит в экспедициях в Средней Азии большую часть жизни, и Годунов избавляется от навязчивой идеи написать его биографию, только съехав с квартиры, куда одновременно с ним в начале романа вселилась скуластая немолодая женщина.

В *Мастере и Маргарите*, как считает в *Эросе невозможного* Александр Эткинц, в фигуре влиятельного иностранца Воланда использован прототип американского посла в России Буллита. Причем текст исполняет функцию магического послания, которое должно повлиять на судьбу автора. Потерпев неудачу с Буллитом, Булгаков, якобы, переносит свои ожидания магической помощи на Сталина:

Такой текст становится делом жизни; его принятие покровителем должно спасти автора и возвести его на магическую высоту, а неприятие ведет к добровольной смерти. Булгаков смертельно заболел от известия, что его пьеса о Сталине отвергнута его читателем-героем (Эткинц, А. 1993: 374).

Техномагические романы о литературном труде построены по той же схеме, что и производственные. Схема *Дара* почти точно соответствует схеме

советского производственного романа в изложении Катерины Кларк (Clark, K. 1985: 255-260). Стадии постановки задачи и трудностей по выполнению плана соответствуют метания Годунова-Чердынцева между различными видами литературной ангажированности: с одной стороны, он озабочен сочинением романа о своем отце, который он обещал матери, с другой стороны, его терзает чета Чернышевских, желающих, чтобы он написал текст об их сыне. Помимо этих насущных производственных задач встает проблема непризнания уже готового поэтического сборника. Те же проблемы возникают перед героем романа Вагинова (*Труды и дни Свистонова*): Свистонов не может решить, какой сюжет ему избрать, и ищет вдохновения в вырезках из газет и в выписках из чужих книг.

Стадии выработки альтернативной схемы по выполнению производственного плана в метароманах корреспондирует момент, когда внезапно зародившийся новый замысел писателя опрокидывает его планы: Годунов-Чердынцев неожиданно начинает писать книгу о Николае Гавриловиче Чернышевском, авторе романа *Что делать?*; Свистонов находит Куку и, делая его героем своего произведения, забывает о князе Чавчавадзе.

Как и в производственной разновидности техномагического романа, в метаромане герой сталкивается с неприятием его идей: когда Годунов-Чердынцев рассказывает о своем замысле в салоне Чернышевских, местная интеллектуальная элита скептически встречает его намерения; роман Мастера подвергается осмеянию в официальной печати. Помощь, приходящая извне герою производственного романа, корреспондирует удаче Годунова-Чердынцева, который отыскивает издателя для своей книги через посредничество чуждого ему эстетически драматурга Буша, случайно встреченного в книжном магазине; Мастер находит пособников в среде нечистой силы.

Инициации героя-производственника, находящего после переговоров поддержку у местного начальства, соответствует воображаемая беседа Годунова-Чердынцева с поэтом Кончеевым, являющимся для него литературным авторитетом; после явления в Москве Волаца Мастер узнает о том, что его догадки о Христе были истиной.

Расширение идентичности героя производственного романа, его слияние с коллективом, перерабатывается Набоковым в мотив раздевания Годунова-Чердынцева и слияния с летней природой (растворение на солнце, в воде): в итоге у литератора крадут одежду, и он вынужден идти голым по Берлину, где его задерживает полиция. Как и в производственном романе, в техномагическом метаромане дело не обходится без жертв: в *Мастере и Маргарите* прежде чем воссоединиться на том свете, герои умирают; после того как Годунов-Чердынцев убивает в своем тексте автора *Что делать?*, умирает Александр Яковлевич Чернышевский; *Отчаяние* целиком посвя-

щено жертве, которую осуществляет герой, чтобы впоследствии описать этот процесс в магическом тексте. Несмотря на обилие жертв, в финале метаромана, как и в производственном, может звучать тема регенерации и наступления светлого будущего, как это происходит в концовке *Дара*.

В обоих типах техномагического романа существуют большие проблемы с половой жизнью героев: Годунов-Чердынцев не может жить с Зиной Мерц из-за ее нежелания афишировать любовное отношение с соседом в микроскопии, где любая любовная связь превращается общественным мнением в «пашни»; Мастер попадает в сумасшедший дом, где не может видаться с Маргаритой; единственная сексуальная связь Свистонова во время подготовки романа – с глухонемой женщиной по имени Трина Рублис. Разрешению любовного сюжета в производственном романе корреспондирует решение любовных проблем в метаромане: в *Даре* родственники Зины Мерц уезжают, и молодая пара получает шанс для начала совместной жизни; Мастер и Маргарита воссоединяются при помощи нечистой силы, реагирующей на магический литературный текст.

Техномагический метароман использует разнообразные методы работы со своими производственными претекстами. Понятие «ключа» – центральное в композиции *Дара*: мотив забывания ключей, обрамляющий роман, не только реализует метафору ключа к повествованию внутри самого повествования, не только актуализует жанровое определение романа с прототипами, но и отсылает к производственному роману. В *Даре* Набоков, сопрягая жанр «романа с ключом» с производственным романом, актуализует техническое значение «ключа». Хотя в романе и не встречаются сочетания типа «гаечный ключ», «разводной ключ» и т. д., но тот факт, что Александр Яковлевич составляет словарь русских технических терминов, позволяет прочесть *Дар* на их фоне. Составление словаря соотносится в тексте с техническими, ритуальными движениями людей, воскрешающими память об умерших родных:

Вы знаете это характерное движение, когда человек вам дает в руки дорожку для него фотографию и следит за вами с ожиданием... а вы, длительно и набожно посмотрев на невинно и без мысли о смерти улыбающееся лицо на снимке, притворно замедляете возвращение, притворно тормозите взглядом свою же руку, отдавая карточку с задержкой, словно было бы неучтиво расстаться с ней вдруг. Вот эту серию движений мы проделывали с Александрой Яковлевной без конца. Александр Яковлевич сидел за своим освещенным в углу столом и работал, изредка прочищая горло, – составлял свой словарь русских технических терминов (Набоков, В. 1999 (2): 224).

Проблема самосознания литературного труда не отделима от проблем сознания. Технизация и литературизация человеческой психологии, представление о «душе» как об аппарате, получают особое развитие в учении психоанализа, воспринятом на русской почве и в метаромане 30-х

годов. Сознание, реализующее себя в речи, и таким способом диагностирующее свою болезнь, оказывается обратной стороной литературного труда, выражающего себя на бумаге.

Связи метапрозы с психоаналитическими претекстами имеют систематический характер. Наиболее ярко отношения металитературы с психоанализом как с учением о работе сознания, анализирующим себя самое, выражены в творчестве Набокова. С психоаналитическими темами работает, в частности, сюжет *Дара*: литератор Федор, само имя которого является анаграммой имени Freud, попадает в ситуацию вечного трансфера. Он вынужден исследовать любовный треугольник Яши Чернышевского, так как на него «перенесла» свою любовь к сыну чета Чернышевских, чтобы самому, в свою очередь, «перенести» заказанную ими биографию Яши на проект, связанный с книгой об их великом предке, авторе романа *Что делать?*. Общаясь с Зиной Мерц, он видит, как девушка пытается «перенести» на внешний мир любовь к отцу; ему и самому не чужд тот же «перенос». Таким образом, техника литературной работы, сообщение многозначности любому жесту и слову, описывается как механизм переноса.

Помимо творческого труда писателя, в романе присутствует изображение трудовых будней тех, кто причастен к изготовлению и функционированию книг: редакторов, издателей, машинисток, продавцов (симптоматично, что одна из продавщиц книжного магазина читает *Туннель* Келлермана). Ключевым здесь является изображение машинисток – сотрудниц фирмы, в которой трудится Зина Мерц. Технику машинописи, которой изучают свои тела молодые и немолодые барышни, Набоков сопоставляет с работой психики: один из трех директоров фирмы имеет фамилию Траум, что отсылает к понятию Traumarbeit. Единственная названная собственным именем «рабочая лошадка» – коллега Зины Дора Витгенштейн.

Имя «Дора», возможно, заимствовано из труда Фрейда «Bruchstück einer Hysterie-Analyse» (1905), ставшего ключевым для понимания трансфера, и является псевдонимом Иды Бауэр – австрийской пациентки Фрейда в 1900 г. О том, что эта работа стала претекстом *Дара*, сигнализирует фамилия Доры – Витгенштейн, отсылающая к знаменитому философу из Австрии. Ида Бауэр, дочь преуспевающего промышленника из Вены (оттуда же происходил и Людвиг Витгенштейн), оказывается предметом обмена: ее отец, завязав роман с фрау К., «бессознательно» предлагает ее мужу, г-ну К., начать интригу с Идой. Далее работает конвейер обменов: Фрейд, начав сеансы психоанализа, обменивается ролями с г-ном К., но только для того, чтобы быть в результате замещенным самой 18-летней Идой, которая берет на себя роль «госпожи», объявляя «слуге» заблаговременно о том, что сеанс

сы (управление) должны быть прекращены. Психоинтервенции, порождая серию трансферов, релятивизируют субъекта (Lacan, J. 1990: 92) труда.

Увлекательный текст погружает читателя в атмосферу романа о том, как пишется роман. Роман этот, как и произведение Чернышевского *Что делать?*, структурируется вокруг двух снов героини, имя которой оставлено в тайне. Героиня, названная «Дора», отличается от Веры Чернышевского тем, что вместо организации швейной мастерской мастерит рассказы, предназначенные для раскрытия тайны (das Geheimnis), лежащей в основе ее болезни. Все это она делает под руководством своего психоаналитика. Уже в предисловии Фрейд высказывает опасения, что его «анализ» примут за роман с ключом:

Ich weiß, dass es – in dieser Stadt wenigstens – viele Ärzte gibt, die – ekelhaft genug – eine solche Krankengeschichte nicht als einen Beitrag zur Psychopatologie der Neurose, sondern als einen zu ihrer Belustigung bestimmten Schlüsselroman lesen wollen. (Freud, S. 1968: 165)

Повышенная эмоциональность, даже раздражение, слышимое в этой авторской речи, далеко не случайны и в дальнейшем поддерживаются на протяжении всего текста. Обвинениями, направленными на «отвратительных» (ekelhaft) врачей, которые будут читать его научный труд для забавы, Фрейд успокаивает свою собственную совесть: автора мучит мысль, не являлось ли психоаналитическое лечение (т. е. свободное продуцирование текстов), губительным для психики девушки, и это сомнение заставляет его с первых же страниц апеллировать к читателю. Фрейд говорит нам, что семейная жизнь Доры сложилась благополучно, однако это, как явствует из предисловия, стало известно уже после написания текста. В 1905 г. Фрейд публикует историю болезни пятилетней давности, написанную прямо по «горячим» следам безуспешного лечения, в течение которого не удалось установить диагноз. Эмоционально неровное Я-повествование, история «убийства» невинного человека, отношения между «убийцей» и «жертвой» как отношения господина и слуги, система двойников трансфера – эти и другие факты говорят за то, что текст, который был написан как дневник впавшего в отчаяние врача, послужил, возможно, и претекстом *Отчаяния*.

Вводя в цитатный план своих метароманов именно случай Доры, Набоков использует наиболее литературоцентричную версию работы психоаналитика: лежа на психоаналитической кушетке, Дора фантазирует о процессе чтения «большой книги», а Фрейд выражает опасения, как бы его работу не приняли за Schlüsselroman. Исследователи выделяют три эксплицитных уровня «ключей» в «Bruchstück einer Hysterie-Analyse»: (1) вульгарное прочтение научной статьи с поиском «ключей» к повествованию; (2) заметка

Фрейда о «пресловутом» символизме ключей; (3) присвоение сексуальности «ключевой роли» (Gallop, J. 1990: 206).

Возвращаясь к сопоставлению *Дара* и производственного романа, следует заметить: давая женщине, которая занимается механизированным трудом (машинистка) в романе, посвященном литературному труду, псевдоним Иды Бауэр из «романа с ключом», Набоков актуализует метафору ключей как интертекстуальный сигнал производственного романа. Таким образом, техномагический роман тридцатых годов синтезирует в своем корпусе дискурсы разных типов: магический; литературный; металитературный, направленный на описание порождения текста; технологический, имеющий дело с процессом производства, и психоаналитический, изучающий работу психического аппарата. Практика ТМР означает качественно новый этап в самосознании литературного труда, ощутившего свою направленность на изменение мира и сопоставившего себя с другими видами человеческой деятельности.

Принятые сокращения:

ИРСР 1965 – История русского советского романа. В 2-х т. Т.1. М.-Л., 1965.
ТМР – техномагический роман

Литература

- Амп, П. 1926: *Свежая рыба*. Пер. с фр. Д. Благого. Москва-Ленинград.
 --- 1924: *Песнь песней*. Пер. О. Брошкинской. Под ред. Б. Лившица. Ленинград.
 Арватов, Б. 1926: *Искусство и производство*. Москва.
 Белый, А. 1994: Магия слов. В: *Критика. Эстетика. Теория символизма*. В 2-х т, т.1. Москва, 226-244.
 Бюхер, К. 1923: *Работа и ритм*. Москва.
 Вагинов, К. 1999: *Полное собрание сочинений в прозе*. СПб.
 Ган, А. 1922: *Конструктивизм*. Тверь.
 Гастев, А. 1964: *Поэзия рабочего удара*. Москва.
 Глацков, Ф. 1935: *Трагедия Любаши*. Москва.
 --- 1934: *Энергия*. Москва.
 Гройс, Б. 1993: *Утопия и обмен. Стиль Сталин. О новом*. Статьи. Москва.
 Деготь, Е. 2000: *Русское искусство XX века*. Москва.
 --- 2001: Уорхол и Уор-холл. www.guelman.ru
 Жид, А. 1997: *Избранное*. Москва.
 Зелинский, К. 1925: Декларация ЛДК. В: *Госплан литературы*. Москва-Ленинград
 --- 1929: Конструктивизм и социализм. В: *Бизнес*. Москва.
 Ильенков, В. 1934: *Ведущая ось*. Москва.
 Ильин, Я. 1936: *Большой конвейер*. Москва.

- Катаев, В. 1936: *Время, вперед!* Москва.
- Левин-Стросс, К. 2000: Предисловие к трудам Марселя Мосса, в: *Марсель Мосс. Социальные функции священного*. Санкт-Петербург.
- Мосс, М. 2000: Социальные функции священного. Санкт-Петербург.
- Набоков, В. 1999 (1): *Отчаяние. Собрание сочинений русского периода в пяти томах*, т.3. Санкт-Петербург.
- (2): *Дар. Собрание сочинений русского периода в пяти томах*, т.4. Санкт-Петербург.
- Рыкова, Н. 1939: *Современная французская литература*. Ленинград.
- Паперный, В. 1996: *Культура Даа*. Москва.
- Смирнов, И. 1987: *На пути к теории литературы*. Amsterdam.
- 1999: Хозяин и работник, в: *Логос* 9, 105-117. Москва.
- Флоренский, П. 1999: Органопроекция, в: *У водоразделов мысли*. Собр. соч. в 4 т, т. 3 (1). Москва.
- Фриче, В. 1929: К вопросу о повествовательных жанрах пролетарской литературы, в: *Печать и революция* 9. Москва.
- 1926: *Социология искусства*. Москва.
- Фромм, Э. 1994: *Анатомия человеческой деструктивности*. Москва.
- Фрэзер, 1986: *Золотая ветвь*. Москва.
- Хайдеггер, М. 1994: *Время и бытие*. Москва.
- Штернберг Л. 1936: *Первобытная религия в свете этнографии*. Ленинград.
- Элиаде, М. 2000: *Шаманизм. Архаические техники экстаза*. Киев.
- Эренбург, И. 1935: *День второй*. Москва.
- Эткинд, А. 1993: *Эрос невозможного*. Санкт-Петербург.
- Юнгер, Э. 2000: *Рабочий. Господство и гештальт*. Санкт-Петербург.
- Ясперс, К. 1991: *Смысл и назначение истории*. Москва.
- Benjamin, W. 1977: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main.
- Clark, K. 1985: *The Soviet Novel: History as Ritual*. Chicago.
- Freud, S. 1968: Bruchstück einer Hysterie-Analyse, in: *Gesammelte Werke*. Bd. V. Frankfurt am Main, 161-287.
- 1961: *Totem und Tabu*. Frankfurt am Main.
- Gallop, J. 1990: Keys to Dora, in: Bernheimer, Ch. / Kahane, C. (ed.): *Dora's case: Freud-Hysteria-Feminism*. New York, 200-221.
- Gehlen, A. 1963: *Die Seele im technischen Zeitalter*. Hamburg.
- Groys, B. 2000: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*. München.
- Gusky, A. 1995: *Literatur und Arbeit. Produktionsskizze und Produktionsroman im Rußland des 1. Fünfjahrplans (1928 - 1932)*. Wiesbaden.
- Heidegger, M. 1962: *Die Technik und die Kehre*. Tübingen.
- Lacan, J. 1990: Intervention on Transferences, in: Bernheimer, Ch. / Kahane, C. (ed.): *Dora's case: Freud-Hysteria-Feminism*. New York.
- Mumford, L. 1938: *Technics and Civilization*. New York.
- 1952: *Art and Technics*. New York.