

ПРОЕКТ «МАНЧЕСТЕР»

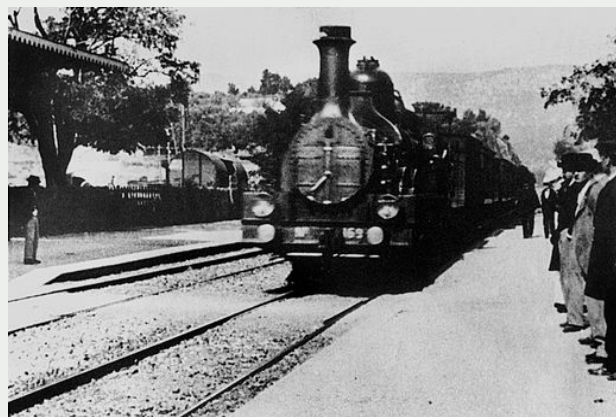
ТАМ, ГДЕ ВИДНЫ ФАБРИЧНЫЕ ТРУБЫ, ИЛИ ГИМН ИНДУСТРИАЛЬНОГО ПЕРИОДА (НЕЗАВЕРШЁННОЕ ЭССЕ ИЗ 4 3/4 ЧАСТЕЙ)

М.Ю. Тимофеев

Суровое обаяние индустриальной культуры имеет ограниченный круг адептов. Я, несомненно, из их числа. Стержни возвышающихся над городом труб ТЭЦ, заводов и фабрик, порой скрывающиеся за стенами высоток, скрепляют с небом пространство моего родного города и значительной части остального мира. По звукам локомотивов и нарастающему гулу приближающихся железнодорожных составов я сверяю время, оказавшись в лишённой времени моей загородной Аркадии.

С неизбежностью мы включены, а порой и заключены, в сферу индустриального, и, пока мы не удалились в пустыню, тундру, тайгу или джунгли, где ещё не ступала нога Homo Industrialis, она почти всегда где-то рядом, в пределах досягаемости — её объекты и продукты можно увидеть и услышать, к ним можно прикоснуться и ими можно воспользоваться.

Порой создаётся впечатление, что многие склонны верить в естественную природу индустриального. Кажется, что искусственный ландшафт подобно макияжу давно и плотно наложен на поверхность земли. Между тем, несущемуся сквозь туман поезду Тёрнера потребовался пятьдесят один год и 49 секунд для того, чтобы прибыть в 1895 году по Большой западной железной дороге на вокзал города Ла-Сьота, соединив тем самым одно из древнейших искусств с новейшим. Художественная сфера в XIX веке постепенно становилась мощным проводником индустриальных ценностей. Первым к индустриальной теме в русской живописи, как это ни парадоксально, обратился Исаак Левитан в ныне утраченной картине «Платформа. Прибытие поезда»[2]. Не берусь судить, насколько обращение к не обременённому техническими новшествами пейзажу, принесшее ему заслуженную славу, связано с отторжением опробованной им в 1879 году темы, но, очевидно, что он



выбрал правильный путь.

Последний романтик Джон Рёскин, питавший отвращение к железнодорожным вокзалам, в меру своих сил пытался остановить технический прогресс. Старым анекдотом веет от истории о том, что «свои собственные сочинения, печатавшиеся в сельской местности, в типографии, стоявшей посреди сада, он рассылал дилижансом, не доверяя их поезду, чтобы они не загрязнились сажей при перевозке» [17]. По прекрасной иронии судьбы первый в мире электрифицированный железнодорож-

ПРОЕКТ «МАНЧЕСТЕР»

ный вокзал д'Орсе, открытый у берега Сены 28 мая 1900 года и переставший быть отправной точкой путешествий из Парижа в Орлеан ещё до немецкой оккупации города, в 1986 году стал музеем нового искусства, представляющим художественное наследие Франции периода с 1848 по 1914 год, одним из самых известных в мире на сегодняшний день.

В зооантропоморфизме Томаззо Маринети, сравнивавшего мотоциклиста с кентавром, а аэроплан с ангелом, ещё угадываются аркадские мотивы:

«Пусть прожорливые пасти вокзалов заглатывают чадящих змей. Пусть заводы привязаны к облакам за ниточки вырывающегося из их труб дыма. Пусть мосты гимнастическим броском перекинутся через ослепительно сверкающую под солнцем гладь рек. Пусть пройдохи-пароходы обнюхивают горизонт. Пусть широкогрудые паровозы, эти стальные кони в сбруе из труб, пляшут и пыхтят от нетерпения на рельсах» [24, с. 161].

Первые индустриальные метафоры отсылают к мутировавшим объектам живой природы, существующим во вполне узнаваемом естественном пространстве, где есть облака и горизонт. Но футуристы чувствовали себя стеснённо не только в двух, но и в трёхмерном пространстве. В манифесте Луиджи Руссоло, опубликованном в 1913 году, новым искусством провозглашается индустриальный шум. Этот художественный жест был инспирирован работой композитора-футуриста Балилла Прателла «Технический манифест футуристической музыки» (1911). Симфония грядущего описывалась в ней следующим образом: «[Музыка] должна передавать дух масс, огромных промышленных комплексов, поездов, океанских лайнеров, военных флотов, автомобилей и аэропланов. Все это должно присоединять к великой центральной теме поэмы область машин и победную сферу электричества» [цит. по: 33].

Расписание истории было сформировано так, чтобы айсберг, столкнувшийся 14 апреля 1912 года с «Титаником», смог умерить головокружение от успехов научно-технического прогресса, но надеж-

да на это ушла в ту ночь в глубь холодных тёмных вод вместе с корабельным оркестром.

Если за год-два до начала мировой войны футуристов вдохновляла динамика «ревущего автомобиля», его агрессия и власть над природой (это «Мчащийся автомобиль» и «Скорость мотоцикла» Джакомо Балла, «Динамизм автомобиля» Луиджи Руссоло и «Динамизм велосипедиста» Умберто Боччони, «Уникальные формы протяженности в пространстве» которого, воспринимаются сейчас как прототип униформы Роберта Дауни-младшего в роли «железного человека»), то, как отмечает Ирина Балашова, «в 1920-е годы они сосредоточили свое внимание на многочисленных деталях машины, на зубцах и шестеренках, гайках и болтах. Динамические сюжеты заменил жесткий, автоматический ритм (Николай Дюлгерофф «Рациональный человек», 1928; Филля «Конструктор», 1928)» [См.: 2].

Сфера индустриального присутствия в искусстве с каждым новым годом XX столетия непрерывно расширялась. В 1924 году Фернан Леже снял вместе с оператором Дадли Мюрфи короткометражный фильм «Механический балет», а затем обобщил свои взгляды в статье «Эстетика машины» [2]. Ритм «Болеро» Мориса Равеля (1928) перетекает в последнюю часть сюиты Георгия Свиридова «Время, вперед!» (1965), выполнившей на открытии сочинской Олимпиады роль гимна индустриального периода советской истории, о котором речь пойдёт впереди.

Человек-машина

Около десяти лет отделяют появление «Человека-машины» Жюльена Офре де Ламетри (1748) от погромов, устроенных последователями легендарного Неда Лудда на мануфактурах Шеффилда и Ноттингема в начале шестидесятых. Вопрос «Быть человеку машиной или придатком машины?» из области метафизики перешёл в сферу практик. В 1812 году правительство лорда Ливерпула ввело закон, каравший за разрушение машин смертной казнью [22], а через сто лет чудеса техники обр-

ПРОЕКТ «МАНЧЕСТЕР»

тают почти божественную сущность в «Первом манифесте футуризма» (1909), где скорбь человека приравнивается к скорби электролампочки. А ещё через десять лет неологизм Йозефа Чапека, произведённый от словацкого слова «работа», начинает своё вхождение в интернациональный лексикон [18]. Металлическая метафорика в начале XX века становится актуальной и модной. Если в 1911 году Александр Блок в поэме «Возмездие» обличает бесчеловечный и жестокий железный век, то в после-революционной России не без влияния футуристов образ «человека из железа» становится каноническим. В сборнике стихов «Поэзия рабочего удара» (1923) Алексей Гастев в духе популярных в то время идей органопроекции написал: «У меня самого вырастают стальные плечи и безмерно сильные руки. Я слился с железом постройки» [10]. В начале тридцатых уже можно было говорить о том, что в стране Советов был сконструирован «сталинский андроид» [3].

Антигуманистический пафос футуристов возмутил многих интеллектуалов первой трети прошлого века. Хосе Ортега-и-Гассет, указывая, что «это искусство не для человека вообще, а для особой породы людей, которые отчетливо отличаются от прочих» [29], провёл границу, которая изменялась в течение всего XX века и продолжает уточняться. Машинная цивилизация, в полной мере заявившая о себе в большей части европейских стран в XIX столетии, побудила к рефлексии многих философов и социологов, подталкивая их к алармизму. «Мы стоим перед основным парадоксом, — писал Николай Бердяев, — без техники невозможна культура, с нею связано самое возникновение культуры. В то же время окончательная победа техники в культуре, вступление в техническую эпоху влечет культуру к гибели» [5, с. 502]. Эпатаж авангардистов подчёркивал обречённость человека в противостоянии с техникой. Противостояние животного начала и человеческого опосредуется отношением человека к производственному процессу и его результатам.

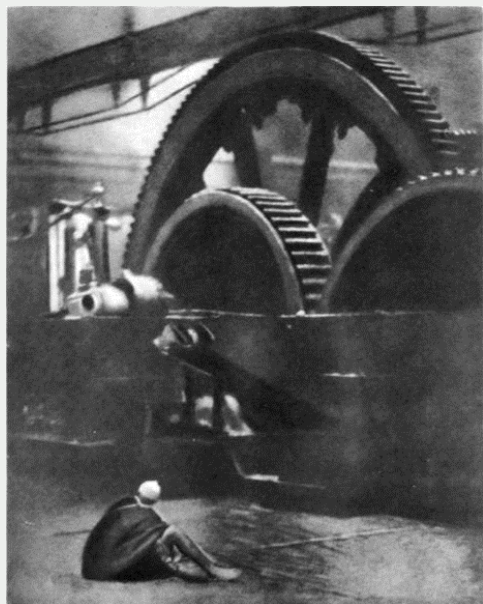
Специфичность отношения пролетария к труду и биологической стороне своей природы ещё в 1844 году в полной мере была выражена Карлом

Марксом в его рассуждении о сущности отчуждения труда:

«Во-первых, в том, что труд является для рабочего чем-то внешним, не принадлежащим к его сущности; в том, что он в своем труде не утверждает себя, а отрицает, чувствует себя не счастливым, а несчастным, не развивает свободно свою физическую и духовную энергию, а изнуряет свою физическую природу и разрушает свои духовные силы. Поэтому рабочий только вне труда чувствует себя самим собой, а в процессе труда он чувствует себя оторванным от самого себя. У себя он тогда, когда он не работает; а когда он работает, он уже не у себя. В силу этого труд его не добровольный, а вынужденный; это — принудительный труд. Это не удовлетворение потребности в труде, а только средство для удовлетворения всяких других потребностей, но не потребности в труде. Отчужденность труда ясно сказывается в том, что, как только прекращается физическое или иное принуждение к труду, от труда бегут, как от чумы. Внешний труд, труд, в процессе которого человек себя отчуждает, есть принесение себя в жертву, самоистязание. И, наконец, внешний характер труда проявляется для рабочего в том, что этот труд принадлежит не ему, а другому, и сам он в процессе труда принадлежит не себе, а другому. Подобно тому как в религии самодеятельность человеческой фантазии, человеческого мозга и человеческого сердца воздействует на индивидуума независимо от него самого, т.е. в качестве какой-то чужой деятельности, божественной или дьявольской, так и деятельность рабочего не есть его самодеятельность. Она принадлежит другому, она есть утрата рабочим самого себя.

В результате получается такое положение, что человек (рабочий) чувствует себя свободно действующим только при выполнении своих животных функций — при еде, питье, в половом акте, в лучшем случае еще расположась у себя в жилище, украшая себя и т.д., — а в своих человеческих функциях он чувствует себя только лишь животным. То, что присуще животному, становится уделом человека, а человеческое превращается в то, что присуще животному?

ПРОЕКТ «МАНЧЕСТЕР»



Правда, еда, питье, половой акт и т.д. тоже суть подлинно человеческие функции. Но в абстракции, отрывающей их от круга прочей человеческой деятельности и превращающей их в последние и единственные конечные цели, они носят животный характер» [25].



На снимке «Властелин Динамос» американского фотографа Элвина Кобэрна, сделанном незадолго до первой мировой войны и явно претендующем на символичность, «у огромного механизма с зубчатыми колесами на каменном полу виден ничтожный в своем бессилии человек, раб техники» [Цит. по: 26]. Эти два образа новой эпохи, пожалуй, лишь единожды были представлены в комическом ключе — в «Новых временах» Чарли Чаплина (1936).

Изданный ещё в 1895 году роман Герберта Уэллса «Машина времени» открыл эру индустриальных антиутопий, а в фильме «Метрополис» Фрица Ланга (1927) был создан визуальный код языка, репрезентирующего мир машин XX и последующих веков. Во многом благодаря именно экспрессионистскому решению этот фильм занимает первое место в рейтинге кинематографических антиутопий всех времён и народов.

Гудит как улей родной завод

Я слышу всё с моей вершины:

Он медным голосом зовет

Согнуть измученные спины

Внизу собравшийся народ.

Александр Блок «Фабрика»

«Наиболее характерная черта современной машинной цивилизации, — писал Льюис Мамфорд, — ее упорядоченность во времени. С минуты пробуждения весь наш день расписан по часам. Попробуйте проспять — будете наказаны: придется еще быстрее обычного глотать завтрак и бежать на поезд; в конечном счете вас даже могут уволить с работы или не повысят в должности. Завтрак, обед, ужин имеют свой определенный час и жестко ограничены временем. Человек приступает к работе и заканчивает ее, подчиняясь часам-автомату, а если человек, не связанный так остро часами, соблазнится форелью в речке или утками на лугу, ему сразу покажут, что он со своими душевными порывами ничуть не лучше запойного пьяницы» [23].

Через призму видения автором «Мифа машины» проблемы времени крайне любопытно рас-

ПРОЕКТ «МАНЧЕСТЕР»

смотреть начало трёх популярных литературных произведений, созданных в Российской империи на рубеже веков, — повести Александра Куприна «Молох» (1896) и двух романов — «Земля обетованная» Владислава Реймонта (1899) и «Мать» Максима Горького (1906).

Куприн описывает утро в Донбассе, где центром индустриальной жизни является металлургический завод.

«Заводский гудок протяжно ревел, возвещая начало рабочего дня. Густой, хриплый, непрерывный звук, казалось, выходил из-под земли и низко расстилался по ее поверхности. Мутный рассвет дождливого августовского дня придавал ему суровый оттенок тоски и угрозы.

Гудок застал инженера Боброва за чаем. В последние дни Андрей Ильич особенно сильно страдал бессонницей. Вечером, ложась в постель с тяжелой головой и поминутно вздрагивая, точно от внезапных толчков, он все-таки забывался довольно скоро беспокойным, нервным сном, но просыпался задолго до света, совсем разбитый, обессиленный и раздраженный.

Причиной этому, без сомнения, было нравственное и физическое переутомление, а также давняя привычка к подкожным впрыскиваниям морфия привычка, с которой Бобров на днях начал упорную борьбу» [19].

В польском Манчестере было сконцентрировано множество фабрик, и утро у Реймонта представлено более полифоническим, но непременно остаётся утренний чай:

«Город Лодзь пробуждался.

Первый пронзительный фабричный гудок прорвал тишину раннего утра, и вслед за ним во всех концах города зазвучали другие; они орала все громче, хрипло и надсадно, будто хор гигантских петухов, металлическими голосами поющих призыв к труду.

Огромные фабрики, чьи продолговатые темные туловища и стройные шеи-трубы чернели среди сумерек, тумана и дождя, — медленно просыпались, вспыхивали огнями горнов, вы-

дыхали клубы дыма, начинали жить и шевелиться в темноте, еще окутывавшей землю.

Непрерывно моросил мелкий мартовский дождь со снегом, расстилаясь над Лодзью тяжелым, липким туманом; он барабанил по жестяным крышам, и струи стекали с них прямо на тротуары, на черную, топкую грязь улиц, на голые деревья, прижавшиеся к длинным кирпичным стенам, дрожащие от холода, терзаемые ветром, который, срываясь откуда-то с размокиших полей и тяжело перекатываясь по болотистым улицам города, сотрясал дощатые заборы, ударял по крышам и сникал где-то в грязи, пошумев в ветвях деревьев и постучав ими в окна низкого одноэтажного дома, в котором вдруг появился свет.

Боровецкий проснулся, зажег свечи, и тут же отчаянно зазвонил будильник, заведенный на пять часов.

— Матеуш, чаю! — крикнул он входившему слуге» [31].

В изданном в 1936 году романе-эпопее «Братья Ашкенази» Исроэля-Иешуа Зингера описание стремительно индустриализирующейся Лодзи также не обходится без акцентирования побуждающей силы фабричных гудков:

«В стороне от Вилков, ближе к полям, немецкий мастер Хайнц Хунце, заработавший много денег на своих ручных ткацких станках и заваленный заказами, выстроил фабрику с паровыми машинами, красное здание со множеством окон. На рассвете мощный гудок на его высокой трубе вырывал людей из сна, будил для работы. Сразу же после постройки этой фабрики коцкий хасид реб Шлойме-Довид Прайс, сорвавший куш на продаже участков под застройку в Балуте и носивший теперь репсовый лапсердак, высокую шелковую шляпу и зонтик, а деньги при этом придержавший (толстая пачка банкнот была у него во внутреннем кармане жилета, не снимаемого даже на время сна), отправился через границы и страны до самой Англии, не зная никакого иностранного языка, кроме еврейского, который он коверкал на немецкий манер. Он закупил большие машины, нанял инженера-инженера и к нему химика, и привез их вместе с ма-

ПРОЕКТ «МАНЧЕСТЕР»

шинами в Лодзь. На большом участке, купленном за маленькие деньги, реб Шлойме-Довид построил фабрику с паровыми машинами. И вот второй гудок на высокой трубе, упиравшейся в небо, принялся перекрикивать гудок фабрики Хунце» [16].

Роман Горького, ставший советской классикой и основой соцреалистического канона, вбирает в свой зачин весь рабочий день от рассвета до заката:

«Каждый день над рабочей слободкой, в дымном, масляном воздухе, дрожал и ревел фабричный гудок, и, послушные зову, из маленьких серых домов выбегали на улицу, точно испуганные тараканы, угрюмые люди, не успевшие освежить сном свои мускулы. В холодном сумраке они шли по немощёной улице к высоким каменным клеткам фабрики; она с равнодушной уверенностью ждала их, освещая грязную дорогу десятками жирных квадратных глаз. Грязь чмокала под ногами. Раздавались хриплые восклицания сонных голосов, грубая ругань зло рвала воздух, а встречу людям плыли иные звуки — тяжелая возня машин, ворчание пара. Угрюмо и строго маячили высокие черные трубы, поднимаясь над слободкой, как толстые палки.

Вечером, когда садилось солнце, и на стеклах домов устало блестели его красные лучи, — фабрика выкидывала людей из своих каменных недр, словно отработанный шлак, и они снова шли по улицам, закопченные, с черными лицами, распространяя в воздухе липкий запах машинного масла, блестя голодными зубами. Теперь в их голосах звучало оживление, и даже радость, — на сегодня кончилась каторга труда, дома ждал ужин и отдых.

День проглочен фабрикой, машины высосали из мускулов людей столько силы, сколько им было нужно. День бесследно вычеркнут из жизни, человек сделал еще шаг к своей могиле, но он видел близко перед собой наслаждение отдыха, радости дымного кабака и — был доволен» [11].

Капиталистический город воспринимается в текстах его критиков как inferнальное гиблое место [32, с. 19]. Место, где разбиваются мечты и ломаются жизни. Во втором томе «Заката Европы» Освальд Шпенглер написал:

«Во всех промышленных областях современной Европы и Америки существуют очень большие поселения, не являющиеся, тем не менее, городами. Они центры края, однако, внутренне они мира как такового не представляют. У них нет души. Их примитивное население живет всецело крестьянской приземленной жизнью. Сути города для них не существует» [37, с. 93].

Акцентируемая Шпенглером антитеза обусловлена его принадлежностью ко вполне определённой (им самим же) модели культуры. Российские псевдоморфозы трансформации деревенской культуры в городскую описаны, в частности, в цикле очерков Филиппа Нефёдова «Наши фабрики и заводы» (1872), рассказывающем о процессах перехода крестьян от сохи к станку, от привольной жизни на земле к машинному рабству, от естественной приземлённости к искусственной. Превращение села в промышленное гетто иллюстрируется средневековому мрачными картинами, ставшими впоследствии общим местом для описания вопиющих контрастов жизни индустриальных центров с их промзонами и индустриальными окраинами:

«Село Иваново представляет вид цветущего города, — говорили нам учителя отечественной географии, — в нем находится множество фабрик и заводов, на которых ежегодно вырабатывается хлопчатобумажных изделий на десятки миллионов и где живет более двадцати тысяч рабочего люда». <...> Действительно, как только что подъезжаешь к Иванову, особенно в первый раз, впечатление, им производимое, именно таково. Вдали перед вами открывается прекрасный город с каменными зданиями, множеством высоких труб и еще более высоких колоколен и богатыми храмами, золотые главы которых так и ослепляют глаза. Но это впечатление тотчас же сменяется другим, когда локомотив быстро подкатит вас к вокзалу ивановской станции и вы очутитесь лицом к лицу с русским Манчестером. Куда девался красивый город, которым за несколько минут вы восхищались? Нет больше его, он исчез! Вместо красивого города вы уже видите сплошную массу почерневших от ветхости деревянных построек, раскинутых на шестиверстном пространстве,

ПРОЕКТ «МАНЧЕСТЕР»

да изредка и кое-где из-за них выставляются каменные дома купцов и длинные корпуса фабрик; везде солома и тес, покрывающие хижины и жилища манчестерцев. Только одни церкви с их златоглавыми верхами и красные трубы остаются во всей своей неизменной красе и как-то уже особенно резко выделяются из массы окружающего убожества и поражающей нищеты. <...> Прибавьте ко всему этому базарную площадь с торговыми лавками, трактиры и бесчисленное множество кабаков, попадающихся чуть не на каждом шагу, — и перед вами налицо весь русский Манчестер с его внешней стороны» [27].

Кстати, девяносто лет спустя пропагандисты отказываются от сравнения Иванова со столицей английского текстиля, настаивая на том, что «Иваново — не советский Манчестер!», т.к. наша текстильная промышленность по всем показателям обогнала английскую [21]. Советская индустрия во всех официальных текстах того времени заведомо нечета буржуазной: даже будучи «тяжёлой», она «лёгкая». Для «простого советского человека» работа вовсе и не труд, а Праздник Труда. В эпиграфе к своей книге «Как надо работать» Алексей Гастев, теоретик научной организации труда и руководитель Центрального института труда при ВЦСПС, с при-сущим 1920-ым годам наивным пафосом писал: «Мы проводим на работе лучшую часть своей жизни. Нужно же научиться так работать, чтобы работа была легка и чтобы она была постоянной жизненной школой» [10].

Меняется и использование в риторике образа фабрично-заводского гудка. Жизнь по сигналу перекодируется из символа inferнальной неволи в образ грядущей симфонии счастья [См.: 1]. В стихотворении «Гудки» Гастев, человек, одарённый многими талантами, написал:

*Когда гудят утренние гудки на рабочих окраинах,
это вовсе не призыв к неволе. Это песня будущего.*

*Мы когда-то работали в убогих мастерских и
начинали работать по утрам в разное время.*

*А теперь утром, в восемь часов, кричат
гудки для целого миллиона.*

Теперь мы минута в минуту начинаем вместе.

*Целый миллион берет молот в
одно и то же мгновение.*

Первые ваши удары гремят вместе.

О чем же воют гудки?

— Это утренний гимн единства!

В эти же годы молодой писатель и журналист Яков Ильин, очарованный торжеством индустриального роста, пишет посвященный строительству Сталинградского тракторного завода роман «Большой конвейер», опубликованный в 1934 году уже после смерти автора. Критик Александр Беззубцев-Кондаков омекает, что в нём «описывается драматичный процесс борьбы человека и машины, причем парадоксальность созданной Ильиным картины взаимоотношений человека и машины заключается в том, что автор заворочен величию техники и как будто не может до конца поверить в ее подчиненность человеку. В “Большом конвейере” техника уже не враждебна человеку, она — не вампир, изображенный Горьким, но все-таки до полного контроля человека над машиной еще очень далеко» [4].

Земля обетованная

Нам ли стоять на месте!

В своих дерзаниях всегда мы правы,

Труд наш — есть дело чести,

Есть подвиг доблести и подвиг славы.

К станку ли ты склоняешься,

В скалу ли ты врубаешься, —

Мечта прекрасная, еще неясная,

Уже зовёт тебя вперед.

Анатолий Д'Актиль «Марш энтузиастов»

«Коммунизм есть Советская власть плюс электрификация всей страны, ибо без электрификации поднять промышленность невозможно... Коммунизм предполагает Советскую власть, как политический орган, дающий возможность массе угнетенных вершить все дела, — без этого коммунизм невозможен... Этим обеспечивается политическая сторона, но экономическая может быть обеспечена

ПРОЕКТ «МАНЧЕСТЕР»

только тогда, когда действительно в русском пролетарском государстве будут сосредоточены все нити крупной промышленной машины, построенной на основах современной техники, а это значит — электрификация, а для этого надо понимать



соцреализма.

Для большинства жителей бывшей Российской империи ритуализированная в советской политике фраза «по сравнению с 1913 годом» имела в начале 1920-х специфический и очень актуальный смысл. Значительная часть предприятий простаивала из-за отсутствия сырья и энергетических ресурсов. Впрочем, на плакатах Дмитрия Мора, Ивана Малютина и в 1920 году из фабричных и



заводских труб вырываются клубы дыма. Признаки реанимации промышленности после Гражданской войны отражены на известной картине Бориса Яковлева «Транспорт налаживается» (1923), на которой на пастелью пейзаж лишён какой либо брутальности. В 1927 году появился плакат «Дым труб — дыханье Советской России», активно репродуцируемый в по-

следнее время. Автор — Р. Барник, о котором мне ничего не удалось узнать, — создал мощный образ простыми визуальными средствами — красный силуэт промышленного района с трубами, обрамлёнными серыми клубами дыма. Картина, способная в наше время вызвать шок не только у экологов, в своё время воспринималась как триумф освобождённого труда. Копоть на лицах рабочих перестаёт быть приметой тяжёлой доли, а становится знаком причастности к великому делу.

В том же 1927 году была создана картина Юрия Пименова «Даёшь тяжёлую индустрию!», а Александр Дейнека создаёт серию «Текстильщицы». На шесть последующих десятилетий производственная тема становится неотъемлемой частью советского искусства. Впрочем, арсенал художественных средств для изображения индустриальной сферы жизни в своих формальных решениях был вполне интернациональным. Чехословацкий фотограф Яромир Функе, экспериментировавший в диапазоне влияний от Ман Рея до Моголи-Надя, задал шаблон образа заводской трубы в диагонали ромба. Александр Родченко ищет «правильный ракурс», позволяющий в полной мере увидеть достоинства новой архитектуры. Его взгляд на индустриальный конструктивизм — «Новый МоГЭС» (1929) — это взгляд снизу вверх. Чуть позднее Георгий Петрусов находит ракурс, воплощающий динамический образ изогнутой плоскости «ДнепроГЭСа» (1935). На малоизвестной фотографии А. Семеляк «Утро индустриальной Украины», с шеренгой бульдозеров на переднем плане, вид металлургического комби-



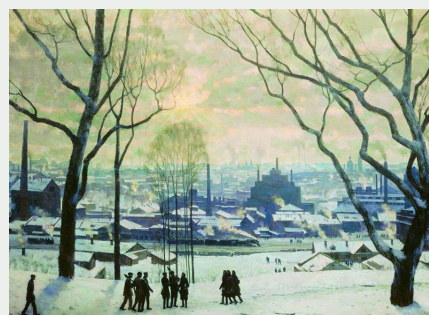
на переднем плане, вид металлургического комби-

ПРОЕКТ «МАНЧЕСТЕР»

ната имеет жуткий облик, который, судя по всему, советских писателей» [13].
воспринимался полвека назад совсем иначе.

Пейзанские сюжеты, конечно, не исчезают из советской живописи, но индустриальный пейзаж затмевает красоту

природы и становится всё более разнообразным и востребованным [См.: 28]. «Будни великих строек» изображаются как в героическом, так и во вполне будничном ключе. Если на картине «Утро первой пятилетки» (1934) Якова Ромаса запечатлён формирующий промышленный ландшафт, растущие на глазах домны, то «Утро индустриальной Москвы» (1949) Константина Юона — это уже городские будни. Описывая утренние живописные сюжеты невозможно не вспомнить о том, как Фёдор Шурпин



смог соединить на своей знаменитой картине «Утро нашей Родины» (1946-48) бескрайние поля, линии электропередач и дымящие трубы, поместив в центр

композиции фигуру страдающего бессонницей Сталина.

Создаётся впечатление, что художники, писатели, кинематографисты и представители иных творческих профессий получают разнарядку для воспеания успехов индустриального роста, героизации людей, занятых в разных сферах промышленности. Магнитке, Кузнецкстрою, Комсомольску, Беломоро-Балтийскому каналу и десяткам иных строек и действующих производств требовались свои летописцы, способные различными художественными средствами решить задачи, поставленные перед ними партией. Разрозненные творческие цеха и примыкающие к ним творцы единомышленники собираются в начале 1930-х в единые союзы, начинается процесс, одну из ипостасей которого Евгений Добренко назвал «формовкой

В докладе на Первом Всесоюзном съезде Максим Горький обозначил приоритеты для литераторов: «Основным героем наших книг мы должны избрать труд, то есть человека, организуемого процессами труда, <...> и человека, в свою очередь, организующего труд более легким, продуктивным, возводя его в степень искусства» [12]. К этому времени уже появились прототипы произведений нового стиля. В 1925 году был опубликован роман Фёдора Гладкова «Цемент», получивший позднее статус классического произведения социалистического реализма, а в 1928 году было издано исследование Леонида Гроссмана «Производственный роман в эпоху Шекспира. Томас Делонэ и его забытая эпопея», давшее имя новому направлению прозы.

В памяти историка неизбежно присутствуют имена и названия, отсылающие к специфическому пласту отечественной беллетристики. При фокусировании на объект можно обнаружить, что в заведомо негетерогенном пространстве советской литературы довольно чётко выделяются специфические этапы развития. В эпоху первой пятилетки авторы преимущественно писали о гигантских стройках (Илья Эренбург «День второй», Александр Малышкин «Люди из захолустья», Леонид Леонов «Соть», Валентин Катаев «Время, вперед!»). В предвоенные годы преобладает тема стахановского движения и соцсоревнования — «Танкер «Дербент»» Юрия Крымова, «Большой конвейер» Якова Ильина, «Ведущая ось» Василия Ильенкова. Затем востребованной становится тема работы промышленности в годы войны — Василий Ажаев «Далеко от Москвы», Владимир Попов «Сталь и шлак», Григорий Коновалов «Истоки», и послевоенного восстановления промышленности — Вера Панова «Кружелиха», Вадим Кожевников «Знакомьтесь, Балуев!» [См.: 30].

Идиосинкразия на соцреализм, тщательно выпестованная у многих представителей моего поколения в советское время, за четверть века без

ПРОЕКТ «МАНЧЕСТЕР»

руководящей и направляющей роли коммунистической партии сильно ослабла. Соцреалистические тексты, перестав активно излучать идеологически заряженные смыслы, превратились в объекты с нейтрализованным пропагандистским потенциалом, которые уже можно безбоязненно, подобно условной третьей части романа «Тридцатая любовь Марины», брать в руки и читать с вполне искренним социально-антропологическим интересом.

Упомянутая мной сюита «Время, вперёд!» была написана для одноимённого фильма Михаила Швейцера, являвшегося экранизацией названного чуть выше романа, посвящённого строительству Магнитогорского металлургического комбината. Магнитогорск — город, в котором мне ещё не удалось побывать, но тем с большим интересом я знакоюсь с его мифологизированными и документальными репрезентациями.

Серия фотографий Сергея Карпухина «Магнитогорск день города», сделанная в 2012 году на смотровой площадке с панорамным видом на комбинат, как принято говорить сегодня, взорвала интернет.



На одном из снимков, как с изощрённым сарказмом отмечают комментаторы, «на фоне индустриального ужаса три магнитогорских нимфы изящно держат тонкие сигаретки, размытый ребенок

проносится мимо, рядом коляска, початый «огне-тушитель» с волшебным пивом “Шихан”» [6]. Левая половина снимка вполне вписалась бы в визуальный ряд сцены на балконе из какого-нибудь фильма о бесприютной непутёвой жизни современных горожан. Причём это могла бы быть и легендарная перестроечная «Маленькая Вера» (1988) и «Географ глобус пропил» (2013), изображающий неопределённо-современное время.

Попытка обнаружить высокую концентрацию индустриальных стереотипов и штампов привела меня к наивно-безыскусному графоманскому стихотворению «Индустриальный ад» с посвящением «Нижнетагильскому и Магнитогорскому металлургическим комбинатам» [См.: 38]. Приведу два вполне репрезентативных четверостишия, вводящих в контекст видения автором одной из разновидностей ада.

*Попадают ноги в липкую грязь,
Желудок сжимают рвотные спазмы,
Во всей атмосфере незримая связь,
В воздухе — индустриальные оргазмы.
Глаза, забитые стружкой металла,
По-прежнему видят клубящийся дым,
Густо валяющий с прокатного стана,
Открывшего дышло навстречу святым...*

Первые две строки как будто отправляют нас в Арканар, созданный и запечатлённый Алексеем Германом. Но что может быть общего у планеты доиндустриального периода с адом промзон металлургических комбинатов и рабочих окраин? Вязкий мир условной осени средневековья на другой планете в фильме «Трудно быть богом» столь же неотвязен как и забытый богом жёсткий мир железоделательной индустрии где-то на земном Урале, сотворённый Томашем Тотом в фильме «Дети чужинных богов» (1993). Бессмысленный и абсурдный мир, представленный в этих камерно-эпических кинокартинах герметичен, не смотря на формальную возможность преодоления границ.

Упоминание святых в тексте приведённого мной стихотворения, возможно, спровоцировано поиском рифмы к слову «дым», но богооставлен-

ПРОЕКТ «МАНЧЕСТЕР»

ность взыскует нового пришествия, и текст индустриального откровения читается как апокалипсис.

Индустриальный дух места: между жизнью и смертью

Для того чтобы почувствовать то, что украинский географ Юлиан Тютюнник называет «индустриальным духом места» [35, с. 126], большинству горожан в нашей стране нет необходимости отправляться в дальний путь в некие «места силы», где сконцентрирована своего рода квинтэссенция индустриальности. Промышленные гиганты есть практически в каждом регионе, в каждом крупном, а порой и малом городе. Часть их успешно функционирует, другая же находится в запустении. Существование последних, безусловно, провоцирует на размышления о том, что можно сделать с оказавшимися невостребованными объектами фабрично-заводской цивилизации. У очень немногих памятников промышленной культуры, как считает Елена Трубина, «есть шанс стать привлекательными компонентами культурного наследия, очищенными от следов запустения и новейших вмешательств, спасенными реставрацией от дальнейшего разложения» [34].

Журналисты пишут не только о музеефикации и джентрификации, но и о реиндустриализации, о создании индустриальных парков, как новой фазе развития промышленности в постиндустриальный период. Разными способами формируется привлекательный образ чистых производств, а в глянцевого журналах конструируется новый гламурный имидж рабочего человека, который проанализировала Ольга Шабурова [36].

Новые виды репрезентации индустриальности в искусстве можно свести к двум главным моделям: «живой» и «мёртвой». В первой демонстрируются работающие предприятия, с практически неизменным атрибутом в виде дымящих труб. В этой модели достаточно часто основные события находятся на периферии индустриального ландшафта, который выступает в качестве враждебного отчуждённого. Впрочем, и в случае включённости героев в производственные процессы, промыш-

ленный антураж несёт ту же семантическую нагрузку.

Модель руинификации столь же востребована. Невозможно не заметить то, что «большие промышленные объекты умирают словно динозавры, оставляя за собой красоту руин и терпкий запах безработицы. Индастриал, — по словам харьковского писателя Сергея Жадана, — проходит семь кругов производственного ада и превращается в мёртвый индастриал, когда старые цеха, словно католические соборы в туристических центрах, перестают выполнять свою непосредственную функцию, отходя в область истории и шоу-бизнеса» [15, с. 398 – 399]. Для Петра Вайля эталоном индустриального безобразия выступали именно харьковские окраины. «Во всем мире городские окраины уродливы, но мало таких особо отвратительных, рядом с которыми выглядят симпатично нетуристские районы Харькова (или это ностальгические искажения?)» [9]. Между тем, не сложно назвать десятки мест, где на вопрос антрополога, изучающего субкультуру сталкеров, было бы сказано, «если вы захотите увидеть “Зону” — выгляньте в окно... и вы увидите похожую промзону, до боли знакомые трансформаторные будки, ржавые башенные краны» [7, с. 149].

Как можно судить по размышлениям Вайля, в городской эстетике есть своя иерархия безобразного:

«Токио — один из самых внешне непривлекательных городов на Земле. Чикаго рядом с ним — чудо гармонии, Версаль. Снова перебор: Япония дальше всех ушла по пути машинной цивилизации, не исключено, что дальше, чем нужно. Самый центр, знаменитая Гиндза, еще сохраняет привитое миру Америкой человеческое лицо. Но все вокруг — урбанистическое нагромождение холодного серо-стального цвета. И дальше, на протяжении центрального Хонсю — от Токио до Осаки — будто рабочие окраины Харькова, внезапно выросшие вверх ивширь» [8].

Индустриальный фон органично вписывается в безысходный сценарий позднесоветского трэша у

ПРОЕКТ «МАНЧЕСТЕР»

Алексея Балабанова в «Грузе 200» (2007) — фильме, в котором ощущение смерти возникает буквально с первых кадров. В нём есть примечательный эпизод — главный герой, начальник РОВД — везёт ранним утром свою жертву через промзону мимо огромного работающего металлургического комбината, за кадром звучит оптимистическая песня Юрия Лозы «Плот». Две реальности — отчуждённая индустриальная и человеческая — не пересекаясь, существуют в параллельных измерениях, и трагедии маленьких людей несоизмеримы с мощностью тяжёлой индустрии.

Модель «мёртвой» индустриальности в художественном кинематографе берёт своё начало в «Сталкере» Андрея Тарковского (1979). В перестроечные годы она была продолжена Константином Лопушанским («Письма мертвого человека», 1986), а затем и другими режиссёрами. Однако, судя по моим наблюдениям, метафизика индустриальности в отечественном кино в значительной степени является самодостаточной и не предполагает корреляции с внеиндустриальной традицией в искусстве, сохраняя своеобразную чистоту жанра. Тем интересней эксперимент кинорежиссёра Пётра Зеленки, поставленный в фильме «Карамазовы» (2008). По его сюжету чешская театральная труппа направляется на полуразрушенный польский сталелитейный завод для репетиции «Братьев Карамазовых» в инсценировке знаменитого чешского драматурга и режиссера Эвальда Шорма [14]. Фильм снят на заводе в Новой Гуте, том самом, где происходило действие ставшего классикой фильма Анджея Вайды «Человек из мрамора» (1976). Вечные вопросы, заданные актёрами в индустриальном антураже, недвусмысленно дают понять, что век вывихнут, а смерть в финале стирает границу между fiction и nonfiction.

Список источников и литературы

1. Архивные документы. Арсений Авраамов — о «Гудковой симфонии». — URL: <http://snowman-john.livejournal.com/10979.html>
2. Балашова И. Б. Индустриальная тема в творчестве Александра Пантелеева. — Вологда: Арника, 2010. — 143 с.: ил. — URL: <http://www.booksite.ru/fulltext/bash1/1.htm>
3. Беззубцев-Кондаков А. Сталинский андроид. — URL: http://culturolog.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1265&Itemid=8
4. Беззубцев-Кондаков А. Человеко-машинная метафора соцреализма. Роман «Большой конвейер» Я. Ильина и его эпоха // Журнал литературной критики и словесности. 2006. — URL: <http://www.uglitskih.ru/critycs/bezzubcev.shtm>
5. Бердяев Н. А. Человек и машина (Проблема социологии и метафизики техники) // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2. т. Т. 1. — М.: Искусство, 1994. — С. 499 – 523.
6. Блюз Д., Московец И. Время приключений в Магнитогорске. Гид по металлургической столице. — URL: <http://mtrpl.ru/magnitogorsk>
7. Боева Г. Трансформация феномена сталкерства в постсоветском культурном пространстве // Стереотипы и национальные системы ценностей в межкультурной коммуникации. Сб. статей. Вып. 1. СПб.: Олыштын, 2009. С. 149 – 156.
8. Вайль П. Всё — в саду (Токио — Кобо Абэ, Киото — Мисима). — URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1998/4/vail.html>
9. Вайль П. Другая Америка (Мехико — Ривера, Буэнос-Айрес — Борхес). — URL: http://modernlib.ru/books/vayl_petr/geniy_mesta/read/
10. Гастев А. К. Как надо работать: Практическое введение в науку организации труда. — М.: Либроком, 2011. — 480 с. — URL: http://lib.rus.ec/b/391160/read#n_7
11. Горький М. Мать. — URL: http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_0003.shtml
12. Горький М. Советская литература. Доклад на Первом Всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 года // Горький М. Собр. соч. в тридцати томах. — М.: ГИХЛ, 1953. Т. 27. Статьи, доклады, речи, приветствия (1933—1936). — URL: http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_1934_sovetskaya_literatura.shtml
13. Добренко Е. Формовка советского писателя. Соци-

ПРОЕКТ «МАНЧЕСТЕР»

- альные и эстетические истоки советской литературной культуры. — СПб.: Академический проект, 1999. — 557 с.
14. Дондурей Т. Трудности перевода. «Карамазовы», режиссер Петр Зеленка // Искусство кино, 2009. № 1. — URL: <http://kinoart.ru/ru/archive/2009/01/n1-article6>
15. Жадан С. Атлас автомобильных дорог Украины // Жадан С. Красный Элвис. СПб.: Амфора, 2009. — С. 398 – 418.
16. Зингер И.-И. Братья Ашкенази. — М.: Текст, Книжники, 2012. — 800 с. — URL: <http://gigakniga.com/php/book.php?book=471478>
17. Ковешникова Н. А. Дизайн: история и теория. М.: Омега-Л, 2008. — 224 с. URL: <http://addcreativ.com/dizayn-istoriya-i-teoriya/>
18. Кто на самом деле придумал слово «робот»? — URL: http://androbots.ru/istoriya_robototehniki/proishozhdenie_slova_robot/slovo_robot.php
19. Куприн А. И. Молох // Собр. соч. в 9 т. Т. 2. — М.: Худ. литература, 1971. — С. 71 – 144. — URL: http://az.lib.ru/k/kuprin_a_i/text_0110.shtml
20. Ленин В. И. Наше внешнее и внутреннее положение и задачи партии. Речь 21 ноября: Московская губернская конференция РКП(б), 20-22 ноября 1920 г. // Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 42. — URL: <http://vilenin.eu/t42/p016>
21. Лешуков Т. Н. Текстильный цех республики. М.: Сов. Россия, 1961. — 154 с.
22. Мадор Ю. П. Луддиты // Советская историческая энциклопедия. — URL: http://enc-dic.com/enc_sie/Luddit-15891.html
23. Мамфорд Л. Механический ритм жизни. — URL: http://scepsis.net/library/id_938.html
24. Маринетти Ф. Т. Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века / Сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. — М.: Прогресс, 1986. — С. 158 – 162.
25. Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 42. — С. 41 – 174. — URL: <http://psylib.org.ua/books/marxk01/txt04.htm>
26. Морозов С. А. Творческая фотография. — М.: Планета, 1989. — 416 с.
27. Нефедов Ф. Д. Наши фабрики // Крестьянское горе. Рассказы и повести писателей-народников 70-80-х годов XIX века. М.: Детская литература, 1980. — URL: http://az.lib.ru/n/nefedow_f_d/text_0070.shtml
28. Николаева Е. В. Искусство и рабочий класс. — Л.: Художник РСФСР, 1983. — 236 с.
29. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. — М.: Искусство, 1991. — С. 218 – 259.
30. Производственный роман. — URL: <http://www.proza.ru/2013/12/19/1763>
31. Реймонт В. Земля обетованная: Роман. — М.: Панорама, 1997. (Лауреаты Но-белевской премии). — 605 с. — URL: <http://www.litmir.net/br/?b=189906>
32. Таганов Л. Н. «Ивановский миф» и литература. — Иваново: Изд-во МИК, 2006. — 340 с.
33. Толмацкий Д. FAQ по индустриальной культуре. — URL: <http://www.litlikbez.com/raznoe-tolmackij-d-faq-po-industrialnoj-kulture.html>
34. Трубина Е. Примиряясь с упадком: руины 2.0 // Неприкосновенный запас. 2013, № 3 (89). — URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2013/3/14t.html>
35. Тютюнник Ю. Г. Объекты индустриальной культуры и ландшафт / Предисл. В. М. Пашенко. — К.: Издательско-печатный комплекс Университета «Украина», 2007. — 152 с.; 40 ил. — URL: http://journal-labirint.com/?page_id=1058
36. Шабурова О. В. Трубники, цветники и другие металлурги: семантика и пафос труда в уральском индустриальном городе // Проект «Манчестер»: прошлое, настоящее и будущее индустриального города: сборник научных статей/ под ред. М. Ю. Тимофеева. — Иваново: Ивановский гос. ун-т, 2012. — URL: <http://journal-labirint.com/wp-content/uploads/2012/05/manchester.pdf>
37. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 2. Всемирно-исторические перспективы / Пер. с нем. и примеч. И. И. Маханькова. — М.: Мысль. 1998. — 606 с.
38. Wopler. Индустриальный ад. — URL: <http://www.stihi.ru/2003/02/05-499>