

Екатерина Лазарева

«Человек, умноженный машиной»

Статья посвящена отдельным аспектам истолкования машины в итальянском футуризме и их перекличкам с самым широким кругом идей и явлений, связанных с машиной. В тексте рассматривается один из центральных сюжетов футуристского машинного мифа — концепция «человека, умноженного машиной», а также специфика предвосхищаемого футуристами слияния человека и машины и его возможные коннотации с биомеханикой, научной организацией труда и авангардной художественной практикой русских конструктивистов. Среди возможных ракурсов рассмотрения темы «умноженного человека» речь идет также о понимании человеческого тела в качестве машины — от подражания машине до идеи дополненного тела в конструктивизме, а также о «машинном» понимании произведения искусства.

Ключевые слова:

футуризм, конструктивизм, утопия,
машина, человек-машина,
«умноженный человек», биомеханика,
фабрика, научная организация труда,
механическое искусство,
Маринетти, Балла, Адзари,
Паладини, Прампolini.

Красота механизма — в неуклонном и точном, как маятник, ритме. Но разве вы, с детства вскормленные системой Тэйлора, — не стали маятниково-точны?

Е. Замятин. Мы. 1920

— В умственной сфере и в рабочие часы мы взрослые. А в сфере чувства и желания — младенцы.

— Господь наш Форд любил младенцев.

О. Хаксли. О дивный новый мир. 1932

Машина, одна из центральных эстетических и философских категорий модернизма, на территории искусства впервые попадает в зону особо пристального внимания в итальянском футуризме. Машинный миф [11] в эстетике футуризма объединяет собой ключевые для этого течения темы: скорости, прогресса и современности, движения и полета, механической красоты и обновленной чувствительности. Отношение Филиппо Томмазо Маринетти и его соратников к машине было не просто позитивным — особенно в ранний период движения футуристы демонстрируют крайнюю экзальтацию, напоминающую одновременно о страстном служении прекрасной даме в духе рыцарского романа и о проповеди новой религии. Восторженное принятие машины, ее мифологизация отличает футуризм от ряда других авангардных течений, в эстетике которых машина также занимает важное место — в первую очередь таких как экспрессионизм, дадаизм, пуризм и конструктивизм. В этом смысле футуризм оказался, вероятно, наиболее характерным выражением модернизма как парадигмы культуры индустриальной эпохи. Вместе с тем лирическое, мифогенное и иррациональное истолкование Машины в итальянском футуризме, как кажется, противоречит воплощаемому ей рациональному началу.

Я хочу остановиться на специфических аспектах истолкования машины в итальянском футуризме и их перекличках с самым широким

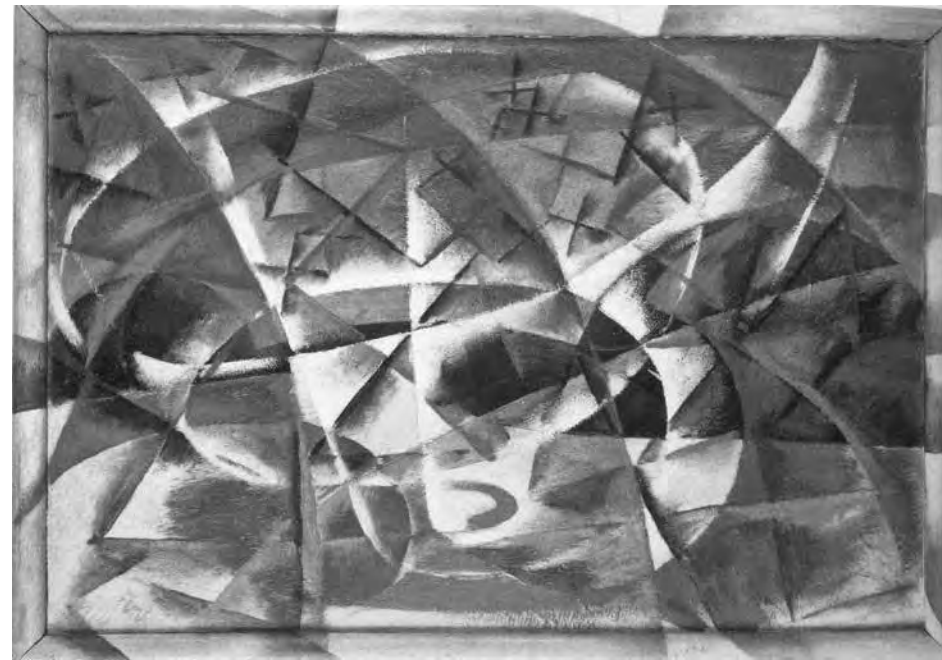
кругом идей и явлений. В частности, меня будет интересовать один из центральных сюжетов футуристского машинного мифа — концепция «человека, умноженного машиной» Маринетти и специфика подготовляемого футуристами слияния человека и машины, ее возможные коннотации с биомеханикой, научной организацией труда и авангардной художественной практикой русских конструктивистов¹.

В раннем итальянском футуризме из огромного разнообразия сопровождающих человека машин прославляется в первую очередь гоночный автомобиль — именно он оказывается прекраснее Ники Самофракийской, самой по себе являющей пример динамизма в скульптуре. Одним из найденных футуристами визуальных воплощений скорости стал мотив динамичного клина, пронизывающего пространство — образ направленного движения в отличие от циклического вращения и всеобщей вибрации, характерных для русского кубофутуризма [1, с. 56]. В дальнейшем именно абстрактное выражение линий скорости ляжет в основу футуристского варианта беспредметности или абстрактного искусства, к которому Джакомо Балла приходит в 1913 году. (Ил. 1.) Однако в начале 1920-х годов машинное воображение футуристов оказалось захвачено уже не столько движущейся машиной, сколько заводским станком, работающим неустанно и точно.

Если сравнение гоночного автомобиля и Ники Самофракийской отсылает к поискам новой машинной красоты, то другая метафора связана с критикой психологизма и вообще «человеческого» в искусстве. «Боль человека интересна нам так же, как и электрическая лампочка, которая мучается, страдает и кричит самыми душераздирающими выражениями цвета» [16а, л. 12]. Оставляя в стороне известную тему «дегуманизации искусства», отметим здесь мотив одушевления техники, лирическое предположение в машине чувствительности аналогичной человеческой.

Начиная с первого манифеста, где Маринетти говорит об «электрических сердцах» ламп, мотив машинной чувствительности — один из устойчивых сюжетов в итальянском футуризме. Наиболее последо-

1 Я специально не останавливаюсь здесь на коннотациях машинного мифа итальянцев с русским футуризмом и кубофутуризмом, в частности, с утопическими идеями В. Хлебникова и В. Каменского или с постановкой «Победы над Солнцем» в костюмах и декорациях К. Малевича. Эти связи, с одной стороны, более очевидны и известны, с другой — достойны отдельного разговора.



1. Джакомо Балла. *Абстрактная скорость + шум*. 1913–1914. Картон, рама, масло. 54,5 × 76,5. Фонд С. Гуггенхайма, собрание П. Гуггенхайм, Венеция

вательно он разворачивается в манифесте «К обществу защиты машин», написанном в 1924 году пилотом и художником-футуристом Феделе Адзари. «Машины, несомненно, обладают чувствительностью, восприимчивостью и даже солидарностью между собой» [16, л. 171], — пишет Адзари, приводя примеры независимой от технического обслуживания и погодных условий «солидарной» исправной или, наоборот, нестабильной работы авиационных двигателей и электрических стартеров. Угадывая «в этих первых существах будущего поколения не только безусловный закон жизненной силы, но также эмбрион жизни-инстинкта и механического ума» [16, л. 171], Адзари предлагает создать Общество защиты машин, целью которого будет «опека и воспитание уважения к жизни и ритму машин», в особенности самых «общественных» среди них — моторов.

У Маринетти требование бережного обращения с машиной обретает оттенки эротической ласки, которую он обнаруживает сам («Мы приближаемся к трем фыркающим машинам, чтобы поласкать их грудь» [7i, с. 104]) и угадывает в любви к машине, пылающей на щеках «механиков, обожженных и перепачканных углем»:

Случалось ли вам наблюдать за ними, когда они любовно моют огромное мощное тело своего локомотива? Это кропотливые и умелые нежности любовника, ласкающего свою обожаемую любовницу. Во время последней железнодорожной забастовки во Франции было констатировано, что организаторам саботажа не удалось убедить ни одного машиниста испортить свой локомотив.

Я нахожу это совершенно естественным. Как мог бы этот человек изуродовать или убить свою огромную верную и преданную подружку, с пылким и ретивым сердцем, эту прекрасную стальную машину, которая так часто сияла от наслаждения под его намасливающей лаской [7e, с. 73].

Это рассуждение поэтически интерпретирует события всеобщей забастовки 1910 года, объединившей более 40 тыс. французских железнодорожников и на месяц парализовавшей железнодорожный транспорт Франции. Одновременно оно вплотную подходит к одному из важных открытий футуризма в области человеческого, античеловеческого и сверхчеловеческого, а именно к концепции «умноженного человека», одному из вариантов новой антропологии и модернистского мифа о «новом человеке» [2, с. 71–93].

Свидетельства автомобилистов и управляющих заводами о неожиданных и загадочных проявлениях жизни моторов, их иррациональной способности при должном обращении выдавать непредусмотренную конструктором двойную и даже тройную продуктивность «возвещают» Маринетти «близкое открытие законов истинной чувствительности машины» [7e, с. 74]. Свою задачу футуризм видит в том, чтобы «подготавливать также близкое и неизбежное отождествление человека и мотора, облегчая и совершенствуя постоянный обмен металлических интуиций, ритмов, инстинктов и дисциплин, абсолютно неизвестных ныне большинству и угадываемых только самыми пронизательными умами» [7e, с. 74]. Опираясь на «трансформистскую» гипотезу Ламарка², Маринетти утверждает возможность «несчетного числа человеческих

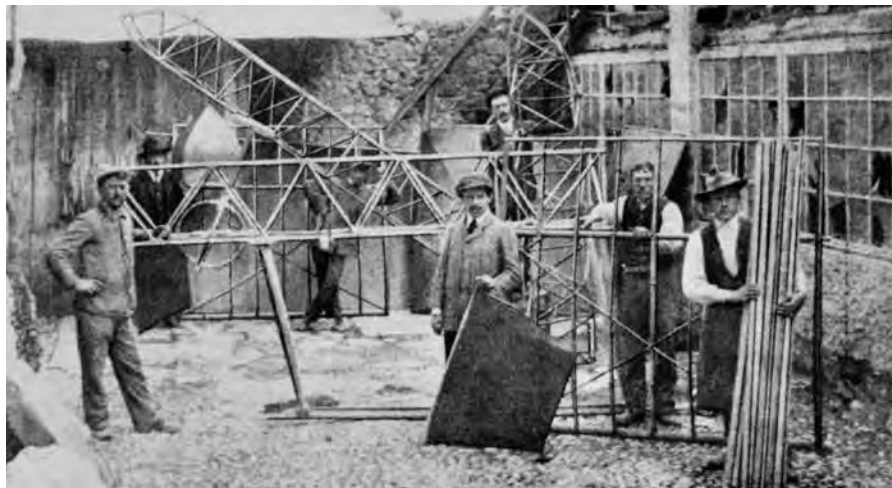
трансформаций» («Мы <...> заявляем без улыбки, что в человеческом теле дремлют крылья» [7e, с. 74]) и мечтает о создании нечеловеческого и механического типа человека будущего — «умноженного человека», то есть человека, вышедшего из своей человечности, удвоенного, превзошедшего самого себя. Приспособленный к потребностям окружающей среды умноженный человек будет наделен новыми органами: «Мы можем уже теперь предвидеть развитие гребня на наружной поверхности грудной кости, тем более значительного, чем лучшим авиатором станет будущий человек, как это наблюдается у лучших летунов между птицами» [7e, с. 74]. «Жестокий, всеведущий и воинственный» умноженный человек воплощает неистощимую жизненную энергию, свободную от ядов морального страдания, доброты, нежности и любви. Продукт «экстериоризованной воли» — Мечта и Желание, продолжающиеся за его пределами.

Первыми набросками умноженного человека Маринетти называет детей современного поколения, живущих «между космополитизмом, синдикалистским призывом и полетом авиаторов» [7f, с. 84]. При этом утопический футуристский человек будущего, «враг книги, друг личного опыта, воспитанник Машины» противопоставляется «родившемуся в пыли библиотек» [7f, с. 84] сверхчеловеку Ницше.

Художественное воплощение умноженного человека Маринетти дал в своем романе «Футурист Мафарка», опубликованном в начале 1910-го по-французски, итальянский перевод которого был конфискован с обвинением в оскорблении добрых нравов³. Его главный герой Мафарка после серии героических и комичных приключений приступает к созданию сына Газурмаха — «непобедимой и гигантской птицы с огромными гибкими крыльями» [7c, с. 29], оживить которую он сможет, принеся себя в жертву. «Своими руками я вырезал моего сына из древесины молодого дуба... Я нашел состав, который превращает растительные волокна в живое мясо и крепкие мускулы» [7c, с. 30]. Для Маринетти существенно, что этот бессмертный гигант рождается без участия женщины и, стало быть, без Любви, место которой огненные

2 В концепции французского биолога Ж.-Б. Ламарка (1744–1829), предвосхитившей теорию эволюции Ч. Дарвина, основной движущей силой эволюции и изменения видов является присущее организмам стремление к совершенствованию и трансформация под влиянием обстоятельств жизненной среды.

3 О судебном процессе см. «Первые битвы»: [7 а, с. 16–19]. По-итальянски без купюр роман был опубликован только в 2003 году.



2. Механики авиастроительной компании Caproni во время монтажа биплана Caproni Ca. 1 на заводе в Арко, Тренто. 1910. Фотография

занимает «возвышенное сладострастие Героизма». «Близок час, когда мужчины с широкими висками и стальным подбородком, будут чудесно порождаться единственно усилием своей чудодейственной воли гигантов с непогрешимыми жестами... Я объявляю вам, что дух человеческий есть непривыкший к работе яичник... Мы впервые оплодотворим его!» [7b, с. 26].

Литературный образ «умноженного человека», сын Мафарки-футуриста Газурмах не получил зримого образа в искусстве итальянских футуристов. Вместе с тем очевидно сходство концептуального замысла Маринетти с задуманным В. Е. Татлиным еще в 1910-е годы и воплощенным лишь на рубеже 1920–1930-х годов фантастическим орнитоптером «Летатлин». (Ил. 2, 3.)

Можно заметить, что у Маринетти создание гиганта с огромными оранжевыми крыльями, которого отец «строит и рождает», уподобляется постройке корабля или самолета. Помимо работающего резцом Мафарки, в ней участвует две тысячи подневольных кузнецов, сооружающих клетку из дуба и железа (вероятно, некое подобие экзоскелета), и ткачи, создающие прочную и легкую материю для его крыльев. «Умноженный



3. Владимир Татлин. *Летатлин*. 1929–1932
На фото: начало летных испытаний
Летатлина, лето 1932 года

человек» здесь мыслится как штучный продукт, а не поставленное на конвейер производство размноженных копий некоего прототипа в духе более поздних антиутопий, также отменяющих «живорождение».

Здесь любопытно обратиться к другой утопии, изложенной Маринетти в главе «Электрическая война» его книги «Футуризм» (1912), — видению полуострова будущего, где подчиненные человеку природные стихии превращены в неистощимый источник энергии и обеспечивают людей всем необходимым:

Энергия отдаленных ветров и возмущений моря, превращенная гением человека во многие миллионы киловатт, распространяется всюду, без проводящих проволок, с плодоносным изобилием, регулируемым клавишами, играющими под пальцами инженеров. <...>

Они сидят перед распределительными таблицами, имея по правую и по левую руку счетчиков клавиши, регулятивные аппараты и коммутаторы, и всюду яркое сверкание блестящих рукояток. Эти люди обрели, наконец, радость бытия в жизни повелителей между железными и хрустальными стенами. У них стальная мебель,

которая в двадцать раз легче и дешевле нашей. <...> Эти люди могут писать в никелевых книгах, толщина которых не превосходит трех сантиметров, которые стоят всего восемь франков и тем не менее содержат сто тысяч страниц. <...>

Они регулируют с высоты своих монопланов, при помощи беспроводных телефонов, молниеносную быстроту поездов-сеялок, которые два или три раза в год разъезжают по равнинам для бешеных посевов. <...> Все парящее атмосферное электричество, все несчетное теллурическое электричество утилизированы наконец. <...>

Голод и нужда исчезли; горький социальный вопрос разрешен. <...>

Нет более унижительных занятий. Интеллект царствует, наконец, всюду. Мускульный труд утрачивает, наконец, рабский характер и служит только трем целям: гигиене, удовольствию и борьбе. <...>

Все умы сделались ясными, все инстинкты пышно расцвели, и стелкиваются ради добавочного наслаждения. Так как все едят легко, то все могут совершенствовать свою жизнь в бесчисленных антагонистских усилиях. Анархия усовершенствований. Ни одна вибрация жизни не пропадает, ни одна умственная энергия не гасится [7h, с. 97–99].

В утопии футуризма «машина спасет нас от рабства ручной работы и окончательно уничтожит бедность и, следовательно, классовую борьбу» [16с, л. 171]. Эта идея как будто восходит к словам Уильяма Морриса, упомянувшего в лекции «Искусство и социализм» (1884) «чудесные машины, которые в руках справедливых и разумных людей могли бы служить для облегчения труда и производства благ, или, другими словами, для улучшения жизни человеческого рода» [18, р. 192–214]. Однако различие между итальянскими футуристами и Моррисом — в грамматике сослагательного наклонения. Вместе с тем освободительный потенциал механизации труда и автоматизации производства уже у Маркса в его «Фрагменте о машинах» (1857–1858) был поставлен под сомнение [17].

Машинное воображение Маринетти, как считается, было вызвано к жизни его опытом полета на аэроплане в 1910 году [12, р. 20], то есть именно тем близким контактом с машиной, который не связан с производительным трудом и внушает мысль о слиянии «человек-машина» в духе рождения мифического Центавра, а не предназначенного работать *робота*. В «умноженном человеке» Маринетти угадываются скорее

искусные неутилитарные машины-игрушки, автоматы и механические фигуры от Возрождения до XVIII века, нежели роботы и киборги нашего времени⁴. Тем не менее уже в самых первых манифестациях, начиная с символического обращения в футуризм в «материнской» яме «из славной фабричной грязи, полной шлака, бесполезного пота и божественной сажи» [7i, с. 105], Маринетти неизменно подчеркивал свою солидарность с рабочим классом.

Говоря от лица мифологического «мы» в первом манифесте футуризма, он разделяет свое первопроходческое одиночество с «механиками в адских топках огромных кораблей», с «черными призраками, копошащимися в красном брюхе обезумевших локомотивов» [7i, с. 103]. В манифесте «Наши общие враги» (1910), опубликованном в анархо-синдикалистском журнале «Разрушение», он напрямую обращается к рабочим, подчеркивая свое классовое отличие и духовную солидарность:

Вы, в гордой темноте вашего многообразного труда живущие самым ярким лучом веры и закаляющие его ежедневной физической работой, вы напрямую ощущаете огромный вес сокрушающей вас социальной машины, которая катапультирует подлый эгоизм, самую несправедливую жестокость, жадное социальное людоедство.

Мы, живущие на воздушных высотах гигантской человеческой горы, устремленные к излиянию наших потоков эмоций в песне, которая жаждет звезд, мы ощущаем, как поднимается ядовитая черная мгла ада, где вы влачите свою дьявольскую жизнь, потому что эта огромная грубая сила не дает вам взлететь в эмпиреи и коснуться лбом звезд.

Наши чувства и мысли с вами, и наша песня на миг забывает о Невозможном Рае, чтобы попасть в ритм этой Адской Действительности [15, р. 7].

«Рождение футуристской эстетики» в одноименном тексте 1911 года лидер футуристов связывал в том числе с противоречивыми силами «революционных синдикатов, металлургов, инженеров, электриков и авиаторов, правом стачек, равенством перед законом, властью числа, узурпаторской силы массы» [7g, с. 91]. При этом образы произво-

4 Среди литературных источников футуристского машинного мифа также необходимо упомянуть техногенные романы-утопии Ж. Верна и Г. Уэллса.



4. Луиджи Руссо. *Пригород-труд*. 1910
Холст, масло. 77 × 61
Собрание Леони, Эрба, Италия

дительного труда в поэтике раннего Маринетти рождают не столько картины современного ему технологичного и научно организованного производства, сколько хтонические и утробные видения дантова «Ада» с копошащейся во мгле грубой силой. Вместе с тем мотив городских окраин Милана с дымящими фабричными трубами становится одним из устойчивых образов в живописи раннего футуризма и встречается в картинах У. Боччони и Л. Руссо 1909–1911 годов. (Ил. 4.)

Спустя десять лет в манифесте «Тактилизм» (1921) Маринетти описывал, как, будучи «гол в шелку моря», он изобрел новое направление, когда «над фабриками, занятыми рабочими, веяли красные флаги» [8, с. 132]. В связи с событиями так называемого *biennio rosso* («красно-

го двухлетия»), послужившего поводом и оправданием фашистской реакции, он пишет: «Мы сочувствуем революционным бурям, предпринятым массами» [8, с. 133]. Справедливости ради можно заметить, что в отношении рабочих предвыборная политическая программа футуристов 1918 года была близка социалистической повестке и включала требование ограничения рабочего дня 8 часами, равной заработной платы мужчинам и женщинам и ее фиксации не ниже прожиточного минимума [3d, с. 88–95]. Вместе с тем идеал Маринетти был далек от социалистического равенства — в 1922 году лидер итальянских футуристов провозглашает «неравенство» и «артократию»: «Никто, на самом деле, не равен другому. Уникальный тип. Невоспроизводимая модель». И далее: «Навязывайте разнообразие в работе. Каждому человеку — каждый день новое дело. Освободите рабочих от изнурительной серой монотонности одного и того же труда и одинакового винного воскресенья. Человечество агонизирует от повседневного выравнивания» [14].

Вдохновляясь образами нового индустриального порядка и современного города, описывая возбужденные трудом толпы и намекая, что машинисты и механики первыми войдут в царство Машины, Маринетти как будто вступает на территорию производства и организации труда, связь которой с футуризмом ранее почти не обсуждалась. Тем более значимо упоминание итальянского футуризма в схеме, выстроенной Ж. Делёзом и П.-Ф. Гваттари в приложении к их труду «Анти-Эдип» — «Баланс-программа для желающих машин» [4, с. 605–635]. (Для нас здесь также особенно интересна интерпретация самого широкого круга объектов — от человека до общественных формаций — в качестве «желающих машин».) (Ил. 5.)

В отношении к машине Делёз и Гваттари выделяют четыре крупные, противостоящие друг другу позиции, сформировавшиеся во время Первой мировой войны: позицию футуристов, конструктивистов, дадаистов и «гуманистов». В этой схеме «великая молярная экзальтация итальянского футуризма <...> делает ставку на машину, чтобы развить национальные производительные силы и произвести нового национального человека, не ставя под вопрос производственные отношения» [4, с. 634]. Русские футуристы и конструктивисты, по мысли философов, напротив «мыслят машину в связи с новыми производственными отношениями, определенными коллективной собственностью», однако у них «производственные отношения остаются внешними для “машины”, которая функционирует как “признак»» [4, с. 634]. В свою очередь,

«молекулярная машинерия дадаистов <...> подвергает производственные отношения проверке деталями желаемой машины и высвобождает из последней увлекательное движение детерриторизации» [4, с. 634]. И наконец, «гуманистический антимашинизм» стремится спасти символическое и воображаемое желание, повернув его против машины.

Эти позиции, которые мыслятся не как идеологии, а как «машинирование», вводящее в игру характеризующее эпоху бессознательное, сложным образом встраиваются в общественно-политическое поле:

Итальянский футуризм выражает условия и формы организации фашистской желаемой машины со всеми двусмысленностями националистского и милитаристского «левого движения». Русские футуристы пытаются загнать свои анархистские элементы в партийную машину, которая их уничтожает. Политика — не сильная черта дадаистов. Гуманизм осуществляет дезинвестирование желаемых машин, которые все равно продолжают в нем функционировать [4, с. 634].

Наряду с этими позициями Делёз и Гваттари обозначают проблему «имманентного отношения друг к другу желаемых машин и технических общественных машин — двух крайних полюсов, на которых желание инвестирует фашистские параноидные формации или, напротив, шизоидные революционные потоки» [4, с. 634–635]. Развести эти полюса и «определить способ групповой революционной проверки желаемых машин» [4, с. 635] оказывается непростой задачей, и Геральд Рауниг в своей книге о художественном активизме отмечает, что соединения искусства и революции легче обнаружить на полюсе «фашистских параноидных формаций», что подсказывает ему насущную необходимость более пристально рассмотреть полюс «революционных потоков» [9, с. 22].

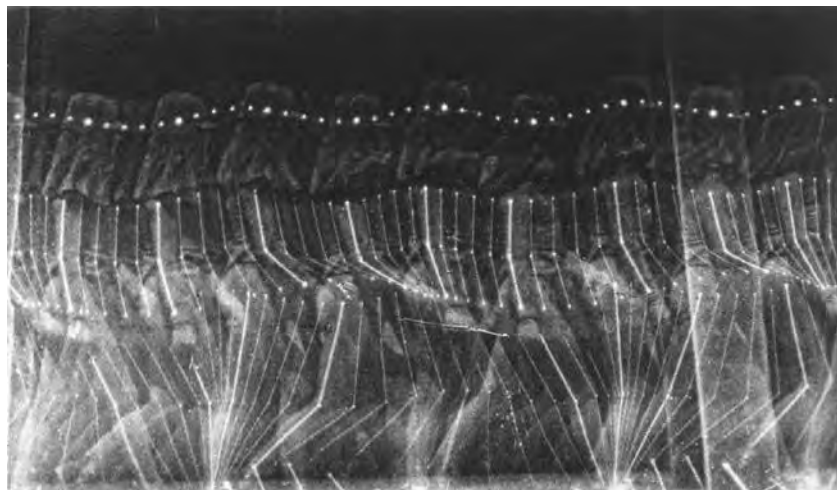
Согласно его трактовке производственные отношения остались для футуристов чуждыми техническим машинам и воображаемому «нечеловеческому», «механизированному человеку». Разворачивая мысль Делёза и Гваттари, Рауниг заключает, что «футуристические практики породили организационные условия для фашистской желаемой машины, равно как и для националистической и милитаристской логики аргументации среди (псевдо) левых» [9, с. 21]. Вместе с тем он не соглашается, что русский футуризм, конструктивизм и производственное искусство также мыслят новые производственные отношения



5. Дуилио Камбеллотти. *Динамика рабочего*. Рисунок из кн.: Fausto Salvatori. *Canzoni civili*. Roma, 1911

внешними машине. Примеры обратному Рауниг находит в разнообразных «методах становления машиной со стороны зрителей», в частности в агиттеатре аттракционов с его новыми сочленениями человека-машины, технических машин и социальных машин [9, с. 140–154].

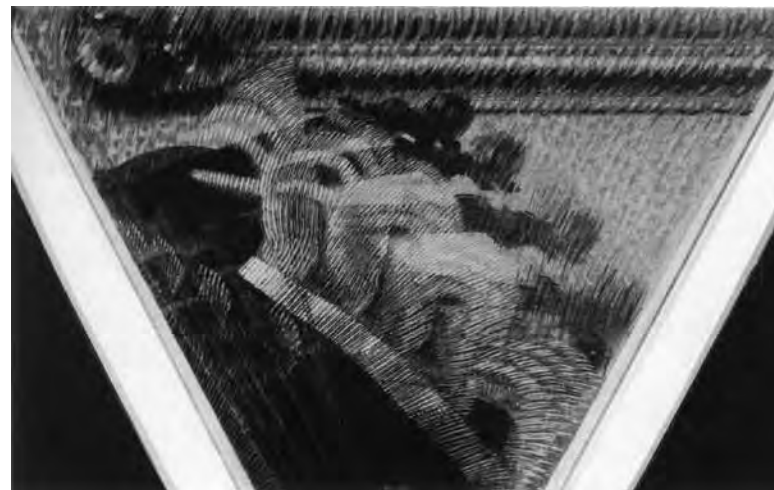
На мой взгляд, разведение позиций футуризма и конструктивизма по разным полюсам взаимодействия желаемых машин с техническими и общественными машинами является слишком спрямленным и схематичным. Тем более при таком подходе остается в стороне вопрос о том, насколько освобождающим (и, стало быть, революционным) может считаться агиттеатр, где реакции зрителей поддаются «опытно-выверенному и математически рассчитанному» [10, с. 71] воздействию. Здесь



6. Этьен-Жюль Марей. Геометрическая хронофотография, полученная с помощью усовершенствованного фотографического процесса. Июль 1886
Архив Коллеж де Франс, Париж

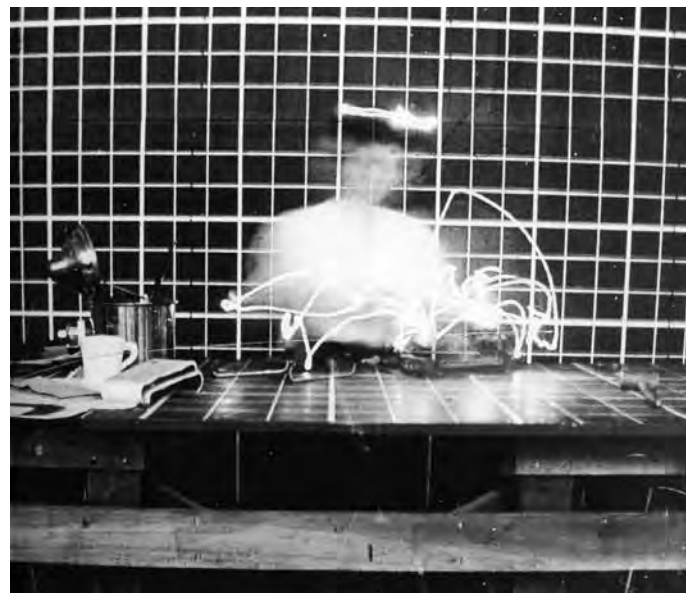
любопытно отметить другое, а именно целый ряд соприкасающихся и резонирующих друг с другом отношений к машине и ее месту в эстетике внутри итальянского футуризма и русского авангарда. Далее я попытаюсь наметить лишь некоторые из возможных ракурсов рассмотрения темы «человека, умноженного машиной». Среди них — пересечения научной организации труда, биомеханики и исследования движений с художественной практикой авангарда, варианты понимания человеческого тела в качестве машины от подражания машине до идеи дополненного тела в конструктивизме, а также понимание произведения искусства в качестве машины — от проекта точного измерения творческого труда до футуристской версии автоматического творчества.

Начиная с «Человека-машины» Ж. О. Ламетри, человеческое тело в Новое время мыслилось как своеобразный аналог рационально устроенной машине, однако именно индустриальное производство вызвало к жизни научную биомеханику, послужившую источником известных экспериментов Вс. Мейерхольда в области актерской педагогики и теории театрального жеста. Менее очевидна связь первых шагов футуристской живописи с исследованиями движений человека, хотя



7. Джакомо Балла
Рука скрипача (Ритмы смычки). 1912
Холст, масло. 56 × 78,3
Собрание Эсторика, Лондон

их непосредственным связующим звеном были хронофотографические эксперименты Э. Майбриджа и Э.-Ж. Марей. (Ил. 6.) Они не только подсказали Джакомо Балла и другим художникам-футуристам идею изображения движения через взаимопроникающее наложение его отдельных фаз, но и послужили отправной точкой исследований Фрэнка Банкера Гилбрета, основоположника современной теории научной организации труда. (Ил. 7, 8.) Вместе со своей женой Лилиан Моллер (которой в 1924 году довелось оценить доклад А. К. Гастева на Международном конгрессе НОТ в Праге) Гилбрет снимал движения рук во время выполнения той или иной операции с закрепленными на них лампочками, используя изобретенный им микрохронометр. Весьма схожие исследования движений с использованием циклографии Гилбрета в 1921–1923 годах осуществлял физиолог Центрального института труда Н. А. Бернштейн. В 1924 году тот же ЦИТ переиздал опубликованную в России еще в 1913 году (и высоко оцененную В. И. Лениным) книгу Гилбрета «Изучение движений с точки зрения прироста национального богатства». Вместе с тем чрезвычайно близкие этим научным опытам визуальные штудии движений в итальянском футуризме разрабатыва-



8. Фрэнк и Лилиан Гилбрет
Изучение движений. 1913. Фотография

лись в рамках «футуристской фотодинамики» в начале 1910-х братьями Антоном Джулио и Артуро Брагалья. (Ил. 9.)

В системе научной организации труда особое место уделяется экономности и точности движений; произвольность и непостоянство человеческой органики должны быть, говоря словами Ф. Адзари, «устранены концентрированной силой, неотвратимой точностью, постоянством и чистотой машины» [16с, лист 171]. С одной стороны, в слиянии «человек — машина» футуристы обнаруживают подчас сентиментальную склонность к выражению состояний души. Так, тот же Адзари, авиатор, вынесший с полей воздушных сражений идею футуристского воздушного театра, был движим идеей самовыражения пилота через «абсолютное единение с летательным аппаратом, который становится продолжением его тела: кости, сухожилия, мускулы и нервы продолжают в лонжеронах и в металлических проводах» [3f, с. 97–98].



9. Антон Джулио Брагалья. *Машинистка*.
1911. Серебряно-желатиновый отпечаток.
11,9 x 16,7. Музей Метрополитен,
Нью-Йорк

Вместе с тем в творческих попытках подражания машине, наоборот, последовательно изгоняются все приметы «слишком человеческого». Так, Маринетти, в стремлении «воспроизводить речи» моторов в поэзии, провозглашает принципы футуристской «динамической и синоптической декламации», в которой голос лишается человеческих оттенков, металлизуется, окаменяется и электризуется, выражение лица «обесчеловечивается», а жестикуляция становится геометрической, «сообщая рукам режущую твердость семафоров и лучей маяков для указания направления сил или поршней и колес» [3b, с. 64].

Продолжение имитации машины встречаем в «Манифесте футуристского танца» (1917), где танцору необходимо преодолеть свои мышечные возможности и приблизиться к тому идеалу умноженного мотором тела, о котором мечтают футуристы. «Необходимо жестами имитировать движения машин, прилежно ухаживать за рулями, колесами, поршнями, подготавливая, таким образом, соединение чело-

века и машины, добиваясь металлизма футуристского танца» [Зс, с. 81]. За образец первых футуристских танцев Маринетти были взяты три механизма войны: шрапнель, пулемет и аэроплан. В дальнейшем тема механического человека была подхвачена художниками Виницио Паладини и Иво Паннаджи (ил. 10) в их постановке «Футуристского механического балета» (1922), опередившей «Триадический балет» О. Шлеммера и «Механический балет» Ф. Леже.

В этих практиках на границе между декламацией, перформансом, танцем и театром речь идет скорее об изображении машины, нежели об осознании субъекта в качестве машины. Вместе с тем подробно разработанная итальянскими футуристами тема отождествления человека с машиной получает интересное развитие в конструктивистских экспериментах в области прозодежды, которую также можно осмыслить как своеобразную машину, дополняющую и умножающую тело человека необходимыми деталями для выполнения той или иной работы. (Ил. 11.)

Как уже говорилось, футуристское «механическое искусство» 1920-х вдохновлено именно индустриальным производством. Один из его теоретиков, левый футурист Виницио Паладини писал об источнике футуристского «коммунистического искусства»: «На заводах, в полях и в механических орудиях производства черпаем мы (примитивы новой чувствительности) формы, которые творят новую пластическую драму» [Зф, с. 128]. Несмотря на это, самолеты *Carpini* нередко фигурируют в лирических текстах футуристов, чего нельзя сказать о знаменитом автомобильном концерне «Фиат» (открывшем в 1923 году крупнейший в мире автозавод Линготто) и его продукции. В манифесте «Футуристская наука» (1916) однажды упоминается последователь Ф. У. Тейлора Анри Файоль⁵. И все же, в отличие от таких броских лозунгов Театрального Октября, как «тейлоризация театра», итальянские футуристы почти не касаются основ современного им индустриального производства. В частности, они не упоминают конвейер, и с позиций «неравентистской» футуристской эстетики, очевидно, конвейер был бы оценен ими негативно.

Несмотря на это, футуристы пытаются перенести рациональные принципы учета на само искусство и применить к творческому тру-

5 Анри Файоль (1841–1925) — французский горный инженер, основатель административной (классической) школы управления, автор работы «Общее и промышленное управление» (1916).

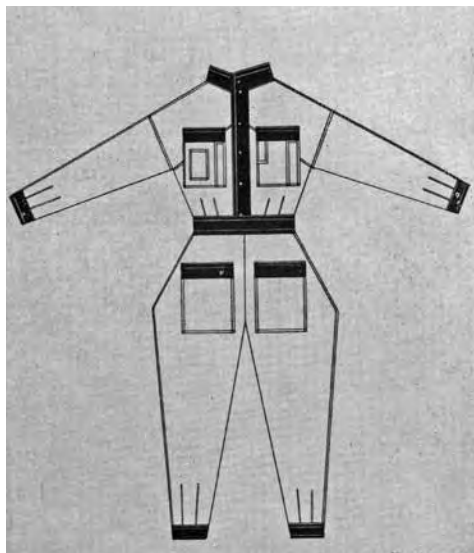
ду математический подход. Так, драматург Бруно Корра и публицист Эмилио Сеттимели в манифесте «Вес, меры и цены художественного гения» (1914) выступили с идеей футуристского измерения искусства — выраженного в формулах точного определения количества затраченной мыслительной энергии, соотношенного с «необходимой редкостью» его отдельных открытий и, что существенно, не зависящего от произведенного на публику впечатления. Свою задачу они видели в разрушении пассивного снобизма священного, недоступного и возвышенного искусства, полагая, что художник должен занять свое место в жизни между колбасником и изготовителем автомобильных покрышек, инженером и крестьянином. «Одна хорошая инъекция деловой сыворотки, — писали они, — введет прямо в кровь творческого интеллектуала точное сознание его прав и его ответственности» [16b, л. 60]. Сама идея сближения творческого труда с производительным, уподобления художника рабочему и/или специалисту особенно характерна для производственного искусства круга ЛЕФа. При этом позиции лефовцев в отношении творческого труда, безусловно, во многом отражают специфику актуальной на тот момент публичной риторики и эстетической полемики. Вместе с тем футуристский псевдонаучный проект точного измерения художественных произведений перекликается с поэтической метафорой Маяковского, в «Разговоре с фининспектором о поэзии» уподобившего свое дело добыче радия:

В грамм добыча,
в годы труды.
Изводишь
единого слова ради
Тысячи тонн
словесной руды.

Двигателем художественного творчества в поэтике раннего футуризма оказывается инстинкт — иррациональное начало, противоположное рационально организованному производству. Вместе с тем, утверждая, что «интуитивные явления смешиваются с явлениями логического понимания» [7], с. 160] и даже что именно интуиция позволяет преодолеть «вражду», отделяющую человеческое тело от металла моторов, Маринетти мыслит сам процесс создания искусства (но не его восприятие) в качестве машины. Словосвободная поэзия Маринетти,



10. Иво Паннаджи. *Механический балет*. Эскиз костюма. 1922
Бумага, смешанная техника.
24,5 × 16,3. Частное собрание



11. Александр Родченко.
Проект прозодежды для художника-конструктора. 1922
Бумага, тушь. 29 × 23
ГМИИ им. А. С. Пушкина

во многом основанная на почти механической регистрации событий, впечатлений и ощущений являет собой пример такой автоматической литературы, которая, впрочем, не связана с работой бессознательного в духе сюрреализма. В манифесте «Геометрическое и механическое великолепие и числовое восприятие» (1914) Маринетти определяет новую эстетику футуризма как синтетичность, сжатость до сути, радующую точность «хорошо смазанных сцеплений и мыслей»:

Любовь к точности, существенности и краткости не могла не породить во мне пристрастие к числам... Математические символы + — × = позволяют добиться удивительного синтеза; абстрактной простотой своих анонимных сцеплений они помогают достичь геометрического и механического великолепия. Например, целая страница ушла бы на подробное описание бескрайнего поля битвы,

а оно уместилось в окончательном лирическом уравнении: «горизонт = острое сверло солнца + 5 треугольных теней (длина стороны 1 км) + 3 ромба розового света + 5 участков холмов + 30 столбов дыма + 23 вспышки пламени» [5, с. 126].

Само движение Маринетти уподобляет работе своей «машины искусства» — скорость позволяет быстро охватывать взглядом пространства, выполняя синтез, аналогичный работе поэта. Таким образом, «путешественник механически приобщается таланту, сближает отдаленное, <...> открывает таинственные взаимные тяготения» [6, с. 194]. Требование необходимой краткости приводит к появлению так называемых футуристских «синтезов», то есть сжатых по времени театральных мини-драм, рожденных под влиянием эстетики цирка и мюзик-холла и во многом напоминающих «аттракционы» Эйзенштейна, призванные разрушить традиционное театральное сопереживание.

Кроме того, общность сценографических инноваций футуризма и конструктивизма состояла в упразднении нарисованной сцены и превращении ее оформления в своеобразную машину, трансформирующуюся, функциональную и не скрывающую своего устройства. В посвященном сценографии манифесте 1915 года Энрико Прампolini выдвигал идею динамичной «бесцветной электротехнической архитектуры, оживляемой мощными источниками цветного света» [3а, с. 59]. При этом хроматическое освещение, получаемое благодаря электрохимическим цветам на базе неона, как предполагалось, однажды может заменить «невыносимых людей-актеров» *актерами-газами* невиданного театра. Специфика театрального эксперимента футуризма состояла в соединении этих смелых технических инноваций с идеей возбуждения в зрителе *новых ощущений и эмоций, в отличие от «определенных эмоциональных потрясений»* [10; курсив мой. — Е. Л.] театра аттракционов.

Парадоксальным образом футуристский машинный миф, риторически провозглашающий насилие, жестокость и агрессивность, одновременно утверждал «в качестве абсолютного принципа футуризма, непрерывное становление и бесконечный физиологический и интеллектуальный прогресс человека» [7d, с. 65]. Вместе с тем, как показали недавние исследования [13], культ машины в итальянском футуризме к концу 1920-х исчерпал себя — на смену ему приходит ощущение тревоги, связанное с современной цивилизацией, которому итальян-

ские футуристы на новом этапе пытаются противопоставить органику природы, экологию и одухотворение машины в качестве космической силы в аэрофутуризме 1930-х.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бобринская Е. Красота и необходимость насилия // Русский авангард и война/Под ред. К. Ичин. Белград, 2014.
2. Бобринская Е. Новый человек в эстетике русского авангарда 1910-х годов // Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: Пятая страна, 2003.
3. Второй футуризм. Манифесты и программы итальянского футуризма 1915–1933/Пер. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2013:
 - 3а. Прампolini Э. Футуристическая сценография и хореография;
 - 3б. Маринетти Ф. Т. Динамическая и синоптическая декламация;
 - 3с. Маринетти Ф. Т. Футуристический танец;
 - 3д. Маринетти Ф. Т. Манифест-программа футуристической политической партии;
 - 3е. Азари Ф. Футуристический воздушный театр;
 - 3ф. Паладини В. Интеллектуальное восстание.
4. Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: капитализм и шизофрения/Пер. с фр. Д. Кралечкина. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.
5. Маринетти Ф. Т. Геометрическое и механическое великолепие и цифровое восприятие/Пер. А. Ямпольской // Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия. М., 2008.
6. Маринетти Ф. Т. Новая религия-мораль скорости/Пер. с фр. О. Брошниковской // Современный Запад. 1923. № 3.
7. Маринетти Ф. Т. Футуризм/Пер. М. Энгельгардта. СПб., 1914:
 - 7а. Первые битвы;
 - 7б. Предисловие к «Футурист Мафарка»;
 - 7с. Речь Футуриста Мафарки;
 - 7д. Война единственная гигиена мира;
 - 7е. Умноженный человек и царство Машины;
 - 7ф. Что разделяет нас с Ницше?;
 - 7г. Рождение футуристской эстетики;
 - 7h. Электрическая война;
 - 7i. Первый манифест футуризма;
 - 7j. Дополнение к техническому манифесту футуристской литературы.

8. Новые манифесты Маринетти. Тактилизм, Манифест о театре, Манифест о музыке // Современный Запад. № 1. 1922.
9. Рауниг Г. Искусство и революция. Художественный активизм в долгом двадцатом веке. СПб: Европейский университет, 2012.
10. Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // ЛЕФ. 1923. № 3.
11. Crispolti E. Il mito della macchina e altri temi del futurismo. Trapani: Celebes, 1969.
12. Berghaus G. Futurism and the Technological Imagination poised between Machine Cult and Machine Angst // Futurism and the Technological Imagination/Ed. G. Berghaus. Rodopi, 2009.
13. Härmänmaa M. Un patriota che sfidò la decadenza: F. T. Marinetti e l'idea dell'uomo nuovo fascista, 1929–1944. Helsinki: Academia scientiarum Fennica, 2000.
14. Marinetti F. T. Ad ogni uomo, ogni giorno un mestiere diverso! Inegualismo e Artecrazia // Resto del Carlino. 1- XI-1922. Bologna.
15. Marinetti F. T. I nostri nemici comuni // La Demolizione. 16-III-1910. Milano.
16. Manifesti proclami, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909–1944/A cura di L. Caruso. Firenze: SPES, 1990:
- 16а. Boccioni U., Carrà C., Russolo L., Balla G., Severini G. La Pittura Futurista – Manifesto tecnico. 11-IV-1910;
- 16b. Corradini B., Settimestelli E. Pesi, Misure e Prezzi del Genio Artistico. 11-III-1914;
- 16с. Azari F. Per una Società di Protezione delle Macchine. 1924.
17. Raunig G. Несколько фрагментов о машинах/Пер. А. Скидана // Transversal. 10/2005. URL: <http://eipcp.net/transversal/1106/raunig/ru> (дата обращения: 16.05.16).
18. The Works of William Morris/Ed. by May Morris. Vol. XXIII. Longman Green and Co., London, 1915.