

Александр Марков —

д-р филол. наук, профессор
Российского государственного
гуманитарного университета,
факультет истории
искусства, кафедра кино
и современного искусства.
markovius@gmail.com

Оксана Штайн —

канд. филос. наук, доцент
Уральского федерального
университета им. первого
Президента России Б. Н. Ельцина,
департамент философии, кафедра
социальной философии.
shtaynshtayn@gmail.com

Болт

как медиатор

множественных модерностей:

поза, жест и телесные режимы
индустриальной культуры

Аннотация

Статья предлагает переосмыслить теорию множественных модерностей (Ш. Эйзенштадт) через призму «позы» и «жеста» — элементарных единиц телесной дисциплины, в которых кристаллизуются коллективные смыслы эпохи. Элементарный технический объект — болт — рассматривается как медиатор, через материальное взаимодействие с которым формируются исторически специфические перцептивные и телесные режимы. Авторы реконструируют три перцептивных режима: фордистский (стандартизированная тактильность, ритмизированное тело, жест-операция); советский мобилизационный (героическая кинестезия, амбивалентная тактильность дефицита, жест-надрыв); режим ар-деко (эстетизированная рецепция, дематериализация жеста, поза созерцания).

Центральным кейсом выступает балет Д. Д. Шостаковича «Болт» (1931) в двух исторических воплощениях — постановке Ф. Лопухова (1931) и реконструкции А. Ратманского (2006). Балет интерпретируется не как апологетика индустриализации, а как острая пародийная деконструкция советской телесной дисциплины — критика «модной позы» ударничества, бюрократического ритуала и насильственного конструирования нового человека. Делается вывод о том, что множественные модерности воплощаются в уникальных «техниках тела» и сенсорных порядках, а материальные артефакты и художественные практики являются их активными сотворцами и критическими зеркалами.

Ключевые слова: множественные модерности; поза, жест; техники тела; перцептивный режим; болт; Шостакович; балет «Болт»; телесные практики; индустриальная культура.

Введение: поза как аналитический ключ к множественным модерностям

Классические теории модернизации, описывавшие переход к индустриальному обществу как единый, линейный и универсальный процесс, давно подверглись убедительной критике. Их главный недостаток заключался в неспособности объяснить многообразие форм, которые принимал модерн, сталкиваясь с различными культурными, политическими и экономическими контекстами. Альтернативу предложил Шмуэль Эйзенштадт, выдвинув концепцию «множественных модерностей» (*multiple modernities*). Согласно Эйзенштадту, исходный проект модерна, зародившийся в Западной Европе, не привел к гомогенизации мира, но, напротив, спровоцировал возникновение множества различных институциональных и идеологических порядков. Каждый из этих порядков по-своему реинтерпретировал ядерные антиномии современности — отношения между свободой и контролем, автономией и коллективом, традицией и инновацией (Eisenstadt 2003: 516–518).

Однако, сосредоточившись преимущественно на макросоциальных и политических структурах, теория множественных модерностей оставила в тени вопрос, имеющий принципиальное значение для культурной социологии: как эти различные модерности воплощаются и переживаются на уровне повседневных практик, телесного опыта и сенсорного восприятия материального мира? Иными словами, что значит *быть* советским рабочим у станка в 1930-х годах, *быть* американским сборщиком на конвейере в 1920-х, *быть* европейским

потребителем ар-деко — в плане ощущений, движений, привычных поз и заученных жестов?

Настоящая статья предлагает восполнить этот пробел, обратившись к понятиям «позы» и «жеста» — элементарным единицам телесной дисциплины, которые, подобно «техникам тела» Марселя Мосса, формируются в конкретных исторических условиях и становятся носителями глубинных культурных смыслов. Как писал Мосс в своем знаменитом очерке 1934 года, техники тела — это «способы, которыми люди в разных обществах, пользуясь своим телом, следуют традиции» (Мосс 2011: 304). Поза и жест в таком смысле — не просто физиологические феномены, но социальные институты, вписанные в более широкие системы власти, знания и эстетики.

Поза, как справедливо подчеркивают редакторы специального выпуска, — не статичное положение тела, а активный жест, коммуникативный акт, перформативная практика. Она конструирует образ, передает нарратив, формирует идентичность и задает векторы желания. От постановочной фотографии до уличного стиля, от театрального жеста на сцене до трудовой операции у станка — поза является ключевым медиатором между телом, материальным миром и культурным контекстом. В индустриальную эпоху, когда машина начинает диктовать человеку ритм и форму движений, поза и жест становятся полем ожесточенной борьбы: между стандартизацией и индивидуальностью, между утопическим проектом и сопротивляющейся материей, между героическим пафосом и прозаической усталостью.

В качестве ключевого медиатора, позволяющего проследить формирование этих режимов, мы избираем *болт* — элементарный, но онтологически фундаментальный объект индустриальной цивилизации. Болт представляет собой идеальный аналитический инструмент по нескольким причинам. Во-первых, он является квинтэссенцией принципа взаимозаменяемости и стандартизации, лежащих в основе массового производства. Во-вторых, он существует на стыке дискурса и материальности: будучи мощным идеологическим символом («винтик» в государственной машине, «винтик» в механизме партии), он остается конкретной вещью с определенными физическими свойствами — резьбой, прочностью, весом, фактурой. В-третьих, взаимодействие с ним — от изготовления до затяжки — неизбежно вовлекает весь спектр чувств и, главное, позу и жест рабочего: тактильность пальцев, кинестезию кисти, усилие корпуса, слуховое ожидание, не произошло ли щелчка.

Наша гипотеза заключается в следующем: различные индустриальные модерности (фордистская, советская мобилизационная, эстетико-потребительская, связанная со стилем ар-деко) порождали

качественно различные перцептивные режимы, которые, в свою очередь, конституировали особые типы позы и телесной дисциплины. Для проверки этой гипотезы мы последовательно реконструируем три исторических режима, а затем обратимся к балету Д. Д. Шостаковича «Болт» (1931) как уникальной форме социосенсорной критики советской телесности. Этот балет, как будет показано, не просто отражает индустриальную эстетику своего времени, но пародийно обнажает ее внутренние противоречия, превращая «модную позу» ударничества в объект сатирического разоблачения.

Теоретическая рамка: ОТ ТЕХНИКИ К ПОЗЕ

Для анализа отношений между техническими объектами и телесными практиками мы должны выйти за пределы традиционных подходов, которые долгое время доминировали в социологии техники. Парадигма SCOT (Social Construction of Technology) и связанная с ней «сильная программа» в социологии науки и техники совершили революцию, убедительно показав, что технологические артефакты не развиваются по внутренней, чисто технической логике, а являются продуктом социальных интерпретаций, переговоров и борьбы между различными «релевантными социальными группами» (Pinch & Bijker 1984: 400). Однако эта конструкционистская позиция часто подвергалась критике за чрезмерный релятивизм и игнорирование материальной устойчивости и сопротивляемости самих артефактов.

Для нашего исследования SCOT недостаточна по иной причине: сосредоточиваясь на стадии изобретения и раннего развития технологий, она упускает из виду рутинные, телесные и сенсорные практики повседневного использования, через которые технологии обретают свою социальную жизнь. Болт не рождается в лаборатории или конструкторском бюро как объект инновации; он существует в тысячах повторяющихся актов затяжки, контроля, замены. Именно эти акты — их ритм, их усилие, их звучание — формируют перцептивный опыт эпохи.

Для преодоления этих ограничений мы опираемся на два взаимодополняющих теоретических ресурса. Первый — акторно-сетевая теория (АСТ) Бруно Латура и его последователей. АСТ отказывается от жесткой оппозиции общества и техники, рассматривая и людей, и не-человеков (артефакты, природные объекты, технические нормы) как равноправных «актантов» в гибридных сетях (Латур 2014). Болт в этой логике — не пассивный объект, на который проецируются социальные значения, а медиатор, который трансформирует смыслы,

силы и отношения, проходя через него. Именно материальные свойства болта — его резьба, прочность, вес, форма головки — позволяют ему становиться узлом, связывающим инженера, рабочего, станок, чертеж, идеологический лозунг и, что особенно важно для нас, позу и жест человека, который с ним взаимодействует.

Второй ключевой подход — социология чувств и концепция «перцептивных режимов» Дэвида Хоуэса. Хоуэс понимает перцептивный режим как исторически и культурно специфическую систему организации чувственного восприятия, которая санкционирует одни способы чувствования и маргинализирует другие (Howes 2005: 7). Этот режим не сводится к биологическим способностям; он дисциплинируется через образование, труд, архитектуру, дизайн — и, добавим, через *позу* и *жест*, которые предписываются индивиду в процессе социализации. Так, индустриальная модерность, по мысли многих исследователей, связана с привилегией зрения и абстрактного, дистанцированного знания (Jay 1993). Однако, как мы покажем, взаимодействие с таким объектом, как болт, вновь вовлекает в игру «низшие» чувства — осязание и проприоцепцию, которые подчиняются собственной логике рационализации в зависимости от конкретного исторического контекста.

Наконец, для анализа художественной рефлексии этих телесных режимов мы обращаемся к понятию «формулы пафоса» (Pathosformel), введенному Аби Варбургом. Варбург понимал под пафосной формулой устойчивый жест или позу, в которых кристаллизуется коллективная память культуры, переходящая из одного исторического периода в другой, видоизменяясь, но сохраняя свою энергетическую заряженность (Варбург 2010). Балет Шостаковича, как будет показано, работает именно с такими формулами — позой ударника, позой бюрократа, позой нэпмана, — пародируя и разоблачая их, обнажая их историческую условность и насильственный характер.

Таксономия перцептивных режимов: позы и жесты трех модерностей

Фордистский режим: стандартизированная
поза и ритмизированное тело

Западная фордистско-тейлористская модерность, достигшая своего апогея в 1920–1930-х годах, была направлена на устранение случайности и уникальности как в производственном процессе, так и в самом рабочем. Генри Форд и Фредерик Тейлор, каждый по-своему,

разрабатывали системы, при которых человеческое тело должно было функционировать с предсказуемостью и эффективностью механизма. Перцептивный режим болта в этой системе строился на принципах повторяемости, измеримости и десенсибилизации — подавления индивидуальной чувствительности в пользу стандартизированной нормы.

Поза и жест Движения рабочего с гаечным ключом подвергались хронометражу и рационализации в мельчайших деталях. Оптимальный угол поворота запястья, траектория движения руки, усилие, прикладываемое к ключу, — все это рассчитывалось инженерами для минимизации усталости и максимизации скорости. Тело должно было превратиться в придаток инструмента, действующий с машинообразной регулярностью. Мышечная память тренировалась на выполнение одного, доведенного до автоматизма жеста, исключающего любую импровизацию (Sennett 2008: 54). Поза рабочего у конвейера — это поза застывшего ритма, где индивидуальность полностью подавлена, а тело подчинено такту движущейся ленты. Отклонение от предписанной позы означало не просто нарушение трудовой дисциплины, но потерю эффективности, сбой в отлаженном механизме.

Тактильность Идеальный фордистский болт должен ощущаться одинаково в любой точке мира. Его резьба — гладкая и точная, вес — строго соответствующий стандарту, поверхность — без заусенцев и неровностей. Рука рабочего, берущая деталь из ящика, не должна встречать сюрпризов; каждый болт должен быть неотличим от предыдущего. Качество проверяется не индивидуальным профессиональным «чутьем», а калибром и микрометром — инструментами, которые переводят тактильное ощущение в визуально читаемую цифру, доступную объективной фиксации. Фордизм стремился окончательно вытеснить тактильную чувствительность из процесса труда, заменив ее измерительной процедурой.

Слух Звуковая среда фордистского цеха — это не лязг отдельных операций, а непрерывный, низкочастотный гул, в котором глухое слуховое напряжение затянутого болта тонет, не становясь событием. Этот фон служил аудиальным воплощением самого потока производства, подавляя индивидуальный слуховой опыт. Рабочий не вслушивается в звук; звук окружает его как недифференцированная среда, лишенная значимых событий.

Визуальность Болт на чертеже и в спецификации — это прежде всего набор размеров и допусков. Его визуальное восприятие подчинено задаче идентификации по стандарту: тип головки, маркировка, класс прочности. Красота усматривается не в уникальности,

а в чистоте линий и совершенстве геометрии, что позже отоляется в эстетику машинизма и индустриального дизайна.

Фордистский режим, таким образом, стремился элиминировать «шум» индивидуального телесного опыта, подчинив тело ритму и стандарту системы. Поза здесь — это поза придатка, жест — жест-операция, лишенная как героического пафоса, так и эстетического измерения. Это, пожалуй, самый «аскетический» из трех режимов, требующий от рабочего не сверхусилия, но постоянного подавления своей чувственности.

Советский мобилизационный режим:

героическая кинестезия и амбивалентная поза

Советская индустриальная модерность конца 1920-х — 1930-х годов, будучи проектом «догоняющей» ускоренной модернизации в условиях внешней угрозы и внутренней трансформации, создала принципиально иной перцептивный режим. Его ключевой характеристикой была глубокая амбивалентность, проистекающая из разрыва между идеологическим воображаемым (мир светлого будущего, построенный героическим трудом) и материальной дефицитарностью (нехватка качественных материалов, инструментов, квалифицированных кадров).

Поза и жест Если в фордизме тело подчинялось безличному ритму конвейера, то в советском мобилизационном режиме оно становилось источником героического усилия, почти экстатического. Затягивание болта трансформировалось из рутинной операции в символический акт вложения своей энергии в строительство нового мира. Лозунг «Дашь!» был не только призывом к действию, но и санкцией на сверхусилие, преодоление сопротивления материала. Поза ударника на плакатах и в киножурналах — это поза гипертрофированного напряжения: корпус наклонен вперед, мускулы вздуты, лицо искажено волевым усилием. Тело ударника представлялось как прямое продолжение механизма, его «живая» часть, компенсирующая несовершенство техники своей энергией.

Однако это героическое воображаемое сталкивалось с реальностью, далекой от плакатных образов. Дефицит качественных болтов, несовершенство инструментов, спешка, вызванная необходимостью выполнять план любой ценой, — все это формировало специфическую, изобретательную, но травматичную кинестезию выживания. Рабочий вынужден был применять кустарные, нештатные методы: использовать трубу как рычаг на ключе, когда стандартного усилия не хватало; подкладывать кусочки металла, чтобы компенсировать люфт; на слух и на ошупь определять, нет ли угрожающего едва заметного скрипа.

Поза рабочего в советском цеху часто была позой вынужденного компромисса между предписанной героикой и сопротивляющейся материей дефицита.

Тактильность В официальном дискурсе болт был «стальным винтиком» могучей государственной машины, что предполагало ощущение холодной, надежной, однородной стали. Однако реальность часто подсовывала руке рабочего иное: неровную поверхность литья, заусенцы на резьбе, мягкий, некачественный металл, склонный к срыву. Пальцы слесаря становились первым и самым важным органом контроля качества, вынужденным «считывать» материальные изъяны, которые могли привести к аварии. Эта тактильность была не предсказуемой и комфортной (как в фордизме), а диагностической и тревожной. Рука рабочего постоянно находится в режиме проверки: достаточно ли затянут болт? не начинает ли сдавать резьба? не перегрелся ли узел?

Слух Звуковая палитра советского производства была резко контрастной. С одной стороны — риторика гремящих маршей, гудков, возвещающих о трудовых победах, радиотрансляции, призывающие к ударному труду. С другой — скрежет плохо обработанного металла, ругань в цехе, тишина простоев из-за отсутствия тех же болтов, тревожный скрип перегруженного механизма. Этот диссонанс между пафосным звуковым фоном и прозаическими, а часто и тревожными звуками непосредственного труда создавал акустическую среду высокой напряженности. Ухо рабочего было настроено на улавливание звуков поломки, предвестников аварии, в то время как официальная звуковая среда стремилась заглушить эти тревожные сигналы.

Визуальность Болт в советском плакате и кино — крупным планом, блестящий, монументальный, почти скульптурный. В реальности — затерянный среди груд неотсортированного металлолома, ржавый, некондиционный, часто со следами кустарной доработки. Визуальный режим колебался между монументализацией и игнорированием: брак, дефицит, кустарщина были проблемой, которую стремились сделать невидимой, вытеснить из официального образа производства.

Советский мобилизационный режим, таким образом, не подавлял индивидуальное чувственное восприятие (как фордизм), но перенапрягал его, вкладывая в него идеологическую нагрузку и заставляя работать в условиях перманентного материального дефицита. Поза здесь — это поза героического усилия, жест — жест-надрыв, в котором утопический порыв сталкивается с упрямой материальностью. Тело рабочего становится полем битвы между проектом и материей.

Режим ар-деко: эстетизированная поза и дематериализация жеста

Третья исследуемая модерность — эстетическая, связанная со стилем ар-деко и дизайном 1920–1930-х годов. В отличие от двух предыдущих, это не режим производства, а режим потребления и рецепции (Дегтярев 2023). Болт здесь выходит из скрытых узлов машин на поверхность, в сферу видимости и тактильного контакта потребителя, но в радикально преобразованном виде.

Поза и жест Практически исключены из взаимодействия. Устрашающий призыв затяжки/только чуть стучащая затяжка отсутствует, мышечное усилие не требуется, риск сорвать резьбу или пораниться отсутствует. Взаимодействие с болтом в мире ар-деко сводится к легкому касанию или просто созерцанию. Поза потребителя — это поза отстраненного эстета, который оценивает не функциональность, а стиль. Жест — это жест изящного касания, почти поглаживания, лишенный как трудовой операционности, так и героического пафоса.

Тактильность Грубая функциональность заменяется гедонистическим ощущением. Болты и заклепки на корпусе радиолы «Модель 20» от «Кросли», на ручке двери лифта в стиле ар-деко, на деталях автомобиля «Корд» — гладкие, хромированные, часто утопленные в поверхность, чтобы не цепляться. Их трогают не для работы, а для удовольствия от гладкости и прохлады металла, от точности прилегания деталей. Тактильность становится не диагностической, а гедонистической.

Слух Исключен. В эстетизированном пространстве ар-деко устрашающий призыв затяжки/только чуть стучащая затяжка, лязг, скрежет — это звуки, которые должны быть подавлены, изолированы. Мир ар-деко — это мир приглушенных моторов, беззвучно скользящих лифтов, приглушенной музыки. Болт здесь молчит.

Визуальность Доминирующее чувство. Болт становится декоративным мотивом: его головка стилизуется под солнечные лучи (как на шпиле Крайслер-билдинга), под шестеренку, под зиккурат, под луч прожектора. Он интегрируется в геометрические орнаменты, покрывающие фасады зданий, интерьеры океанских лайнеров, ювелирные украшения. Болт символизирует не труд, а скорость, прогресс, технологическую мощь, обернувшуюся роскошью. Его материальная сущность — функция соединения, усилие, металл — скрывается за игрой света на полированных гранях.

Режим ар-деко выполнял важнейшую культурную работу: он снижал отчуждение, присущее индустриальному производству, через

эстетизацию его элементов. Болт переставал ассоциироваться с тяжелым трудом, грязью, опасностью и становился знаком доступной современности и стиля, входя в повседневный быт среднего класса. Это был проект гуманизации машинного мира через дизайн-проект, в котором поза и жест окончательно теряют свою утилитарную нагрузку, становясь элементами стиля жизни.

«Болт» Шостаковича: пародийная деконструкция советской позы

Балет Д. Д. Шостаковича «Болт» (1931, либретто В. Смирнова) традиционно рассматривался в музыкознании как «производственный» балет — неудачная, но добросовестная попытка молодого композитора соответствовать социалистическому заказу (Fay 2004: 117–130). Однако более пристальный анализ, освобожденный от идеологических клише, позволяет увидеть в «Болте» нечто принципиально иное. Это произведение — не апологетика индустриализации и борьбы с ее врагами, а острая, продолжающая традицию В. Маяковского, сатира на новую советскую бюрократию, мещанство, нэпманский дух и халтуру, которые паразитируют на героическом проекте строительства (Файер 1970: 308–309).

В контексте нашего анализа «Болт» предстает как уникальное художественное пространство, где происходит катастрофическое столкновение трех описанных выше перцептивных режимов. Фордистская мечта о ритмизированном, идеально отлаженном теле рабочего здесь разбивается о материю советской мобилизации, требующей не регулярности, а героического надрыва. Режим ар-деко выворачивается наизнанку: вместо блестящих, стилизованных болтов небоскребов зрителю предстает абсурдный, симулятивный ритуал вокруг грубого предмета, чья утилитарность утрачена (бракованный болт, подложенный для диверсии), но и декоративная ценность не может быть обретаена. Балет становится не отражением какого-либо одного режима, а сценой их взаимного уничтожения, где музыкальная и пластическая какофония обнажает фундаментальную несовместимость этих проектов модерности в условиях советского социального эксперимента 1930-х годов.

Сюжет балета таков: на советском заводе ленивый рабочий Ленка, недовольный трудовой дисциплиной, вступает в сговор с группой «социально-чуждых» элементов: нэпманом, бывшим священником, бюрокрatom-«делопроизводителем» Козельковым и алкоголиком-кузнецом Гаврилой. Заговорщики решают сорвать ненавистную им работу, подложив болт в новый станок. Их планы раскрывает бригада

комсомольцев-активистов во главе с девушкой-комсоргом и ударником. В результате диверсия предотвращена, вредители обезврежены, а под влиянием комсомольцев на путь исправления встает беспризорник Ивашка, вовлеченный в саботаж.

Реакция прессы после единственного представления 8 апреля 1931 года была мгновенной и уничтожающей. Рецензенты обвиняли постановку в «смаковании пьяного и разнузданного разгула», называя танец кузнеца с молоточками «возмутительной пародией», а сцену со скачкой красноармейцев на венских стульях — «издевкой над красной кавалерией». Эти обвинения красноречиво свидетельствуют, что Лопухов и Шостакович задели нерв системы: их гротеск оказался слишком узнаваем. Балет был снят с репертуара под предлогом радикальной переработки, которой так и не последовало.

Поза и жест в хореографии Лопухова Первоначальная постановка Федора Лопухова была построена на механистических, угловатых, «роботизированных» движениях. Но это не прославление слияния человека и машины (как в некоторых образцах конструктивистского театра), а карикатура на советскую «технику тела», доведенная до абсурда. Движения «положительных» персонажей — пионеров и комсомолок — столь же механистичны и лишены органики, как и движения вредителей. Танец становится демонстрацией того, как новая идеология не освобождает тело, а навязывает ему новую, не менее жесткую и противоестественную дисциплину. Халтура (отсутствие должного контроля на производстве) и бюрократия (бессмысленная бумажная волокита, имитирующая реальное производство) оказываются двумя сторонами одной медали — системы, производящей симулякры действия.

Музыка Шостаковича в «Болте» — сознательный коллаж из музыкального «ширпотреб» эпохи нэпа: пошлых фокстротов, банальных маршей, цирковых галопов, sentimentalных романсов. Даже индустриальные шумы встроены не как символ могущества, а как элемент этой всеобщей какофонии. Вредитель Косой, бюрократы и нэпманы охарактеризованы через убогие, примитивные музыкальные темы. Шостакович пародирует не труд, а его идеологическое и бытовое обрамление. Он показывает, как высокий пафос мобилизации тонет в мещанском быте, бюрократической риторике и низкопробной массовой культуре. Слуховой режим балета — это режим фальши и симуляции, где нет места подлинному героическому звучанию.

Реконструкция Ратманского Постановка Алексея Ратманского (2006) — не просто восстановление утраченного балета, а радикальное его переосмысление. Ратманский, выступивший и как

хореограф, и как автор сценария, кардинально упростил и психологизировал сюжет. Исчезла вереница карикатурных персонажей (поп, бюрократ Козельков). Центральной фигурой стал не злостный вредитель, а «простой рабочий» Денис, страдающий от личной драмы (измена любимой Насти, ушедшей к комсомольцу-ударнику). Диверсия с болтом предстает не идеологической акцией, а актом личной мести и отчаяния. Второй акт балета превращается в фантазмагорический «сон о светлом будущем», приснившийся беспризорику Ивашке.

Ратманский вносит принципиально новое прочтение. Его постановка — не просто веселая сатира, а трагифарс. Сквозь механистичность движений, сквозь музыкальную какофонию проступает ощущение глубокой человеческой травмы, насилия над естественностью. Герои балета выглядят не просто карикатурами, а заложниками навязанного им перцептивного и телесного режима. Они не могут двигаться иначе, не могут чувствовать иначе. Болт в этом контексте становится символом той самой пустой, абсурдной точки, вокруг которой закручивается вся эта бессмысленная, но жестко регламентированная деятельность.

Однако главное открытие Ратманского — визуальная доминация машинного над человеческим. Художник Семен Пастух создал на сцене цех с гигантскими (до восьми метров) роботами-сварщиками, которые, медленно перемещаясь, напоминали то ритуальных идолов, то «заснувших мифических монстров». На их фоне люди выглядели хрупкими, почти лишними. Эта постановка сместила конфликт: если у Шостаковича-Лопухова человек пародийно уподоблялся машине, то у Ратманского машина подавляет и делает человека маргинальным. Музыка Шостаковича здесь становится звуковым ландшафтом не столько для сатиры, сколько для размышления об одиночестве и дегуманизации в самом сердце индустриальной утопии.

«Болт» как критика «модной позы» ударничества Что делает этот балет столь важным для нашего анализа? Он обнажает позу как социальный конструкт, показывая ее условность и историчность. «Героическая» поза ударника, которую пропагандировал советский плакат и закрепляли кинохроники, здесь оказывается не органическим выражением трудового энтузиазма, а насильственно навязанной, механистической формой. Бюрократ Козельков, нэпман, алкоголик-кузнец — все они обладают своими «модными» позами, которые пародируются и разоблачаются. Балет показывает, что советская культура 1930-х годов была полем борьбы не только идеологий, но и телесных стилей, каждый из которых претендовал на подлинность.

В этом смысле «Болт» оказывается не просто художественным произведением, но формой социосенсорной критики. Он выявляет и гротескно преувеличивает внутренние противоречия советского перцептивного режима, показывая, как бюрократия, халтура и мещанская психология искажают саму основу чувственного отношения к труду и материальному миру. Интерпретация Ратманского придает этой критике трагическое измерение, указывая на насилие, заключенное в проекте переделки человеческой телесности.

Заключение: поза как материя истории

Проведенное исследование позволяет сделать ряд выводов, значимых для культурной социологии и теории модерна.

Во-первых, теоретический синтез концепции множественных модерностей с анализом позы и жеста доказал свою продуктивность. Он позволяет сместить фокус с анализа институтов и дискурсов на анализ телесных практик, через которые различные проекты современности реально укореняются в повседневности. Модерность не просто мыслится и проговаривается — она *проживается телом*, запечатлевается в мышечной памяти, в слуховых ожиданиях, в тактильных привычках.

Во-вторых, на материале болта была продемонстрирована таксономия трех исторических перцептивных режимов, каждый из которых конституировал особый тип позы и телесной дисциплины. Фордистский режим — поза придатка, жест-операция, стремящиеся к полной десенсибилизации и подчинению ритму конвейера. Советский мобилизационный режим — поза героического усилия, жест-надрыв, амбивалентно сочетающий утопический пафос с диагностической тревожностью в условиях дефицита. Режим ар-деко — поза созерцания, жест-касание, превращающий индустриальный объект в элемент эстетизированного потребления.

В-третьих, углубленный анализ балета «Болт» в постановках Лопухова и Ратманского показал, что Шостакович и его интерпретаторы создали не просто художественное произведение, а форму *социосенсорной критики*. Они выявили и гротескно преувеличили внутренние противоречия советского телесного режима, показав, как бюрократия, халтура и мещанская психология искажают саму основу чувственного отношения к труду. В этом смысле «Болт» можно читать как критику «модной позы» ударничества — позы, которая оказалась не органическим выражением, а насильственно навязанной формой, не освобождающей, а порабащивающей тело.

Таким образом, болт, этот невзрачный объект, оказывается мощным аналитическим ключом. Его биография — это история того, как через конкретные материальные взаимодействия воплощались и сталкивались разные версии современного мира. А поза и жест, в свою очередь, оказываются тем языком, на котором эта история написана на теле человека. Культурная социология, вооруженная вниманием к телесности и материальности, способна через такие «микроскопические» объекты раскрывать «телескопические» по масштабу процессы формирования и трансформации множественных модерностей.

Литература

- Варбург 2010* — Варбург А. Великое переселение образов / Пер. с нем. А. Дороницева. СПб.: Азбука-классика, 2010.
- Дегтярёв 2023* — Дегтярёв В. Ар-деко, или Взгляд Медузы // Неприкосновенный запас. 2023. № 3 (149). С. 125–143.
- Латур 2014* — Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию / Пер. с англ. И. Полонской. М.: Изд-во Высшей школы экономики, 2014.
- Мосс 2011* — Мосс М. Техники тела // В: Общества. Обмен. Личность: труды по социальной антропологии. М.: КДУ, 2011. С. 304–325.
- Файер 1970* — Файер Ю. Ф. О себе, о музыке, о балете. М.: Советский композитор, 1970.
- Eisenstadt 2003* — Eisenstadt S. N. Comparative Civilizations and Multiple Modernities. 2 vols. Leiden: Brill, 2003.
- Fay 2004* — Fay L. E. (ed.) Shostakovich and His World. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2004.
- Howes 2005* — Howes D. Introduction // Howes D. (ed.) Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader. Oxford: Berg, 2005. P. 1–17.
- Howes 2022* — Howes D. The Sensory Studies Manifesto: Tracking the Sensorial Revolution in the Arts and Human Sciences. Toronto: University of Toronto Press, 2022.
- Jay 1993* — Jay M. Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Pinch & Bijker 1984* — Pinch T. J., Bijker W. E. The social construction of facts and artefacts: Or how the sociology of science and the sociology of technology might benefit each other // Social Studies of Science. 1984. Vol. 14. No. 3. P. 399–441.
- Sennett 2008* — Sennett R. The Craftsman. New Haven: Yale University Press, 2008.