

ЛУТЦ
КЕПНИК

О

МЕДЛЕННОСТИ

КИНОТЕКСТЫ

ТЕКСТЫ

Кинотексты

Лутц Кёпник

О медленности

«НЛО»

2014

УДК 7.01
ББК 85.100

Кёпник Л.

О медленности / Л. Кёпник — «НЛО», 2014 — (Кинотексты)

ISBN 978-5-44-482144-2

Рассуждения о неуклонно растущем темпе современной жизни давно стали общим местом в художественной и гуманитарной мысли. В ответ на это всеобщее ускорение возникла концепция «медленности», то есть искусственного замедления жизни – в том числе средствами визуального искусства. В своей книге Лутц Кёпник осмысляет это явление и анализирует художественные практики, которые имеют дело «с расширенной структурой времени и со стратегиями сомнения, отсрочки и промедления, позволяющими замедлить темп и ощутить неоднородное, многоликое течение настоящего». Среди них – кино Питера Уира и Вернера Херцога, фотографии Вилли Доэрти и Хироюки Масуямы, медиаобъекты Олафура Элиассона и Джанет Кардифф. Автор уверен, что за этими опытами стоит вовсе не ностальгия по идиллическому прошлому, а стремление проникнуть в суть настоящего и задуматься о природе времени. Лутц Кёпник – профессор Университета Вандербильта, специалист по визуальному искусству и интеллектуальной истории.

УДК 7.01
ББК 85.100

ISBN 978-5-44-482144-2

© Кёпник Л., 2014
© НЛО, 2014

Содержание

Благодарности	6
Введение. К проблеме медленности	7
Глава 1. Медленный модернизм	18
Конец ознакомительного фрагмента.	30

Лутц Кёпник

О медленности

© On Slowness by Lutz Koenig Copyright 2014 Columbia University Press This Russian language edition is a complete translation of the U. S. edition, specially authorized by the original publisher, Columbia University Press.

© Н. Ставрогина, перевод с английского, 2023

© Д. Черногаев, дизайн серии, 2023

© ООО «Новое литературное обозрение», 2023

Благодарности

Вполне оправдав свое название, книга «О медленности» увидела свет далеко не сразу. Предварительные редакции отдельных ее глав были представлены в разных научных учреждениях и на всевозможных конференциях в начале XXI века. Я безмерно признателен коллегам из Северной Америки и из Европы, которые приглашали меня для выступлений по теме книги и высказывали проницательные замечания на протяжении работы над ней. Особо благодарю двух анонимных рецензентов издательства Колумбийского университета, чьи вдумчивые наблюдения и предложения позволили мне значительно укрепить свои положения. Я в глубоком долгу перед Университетом Вашингтона в Сент-Луисе и Университетом Вандербильта. Без их щедрой финансовой поддержки необходимые исследования и публикация не состоялись бы. Также благодарю Лидию Гёр и Грегга Хоровица за энтузиазм, с которым они отнеслись к моему проекту. Лиза Хегеле оказала мне неоценимую помощь в подготовке готовой рукописи к изданию.

Предварительные варианты фрагментов книги уже публиковались в виде статей. Однако все ранние редакции подверглись значительному переосмыслению и переработке. За любезное разрешение выборочно воспользоваться опубликованными материалами благодарю журнал *Germanic Review*, где были напечатаны статьи «Свободное падение: Том Тыквер и эстетика замедления и смещения» (Free Fallin': Tom Tykwer and the Aesthetics of Deceleration and Dislocation // *Germanic Review* 82. 2007. № I. P. 7–30) и «Пещера Херцога: О не востребовавшем прошлом и забытом будущем кинематографа» (Herzog's Cave: On Cinema's Unclaimed Pasts and Forgotten Futures // *Germanic Review* 88. 2013. № I. P. 271–285), и издательство *Bloomsbury Publishing*, опубликовавшее статью «0–1: Рифеншталь и красота футбола» (0–1: Riefenstahl and the Beauty of Soccer, in *Riefenstahl Screened: An Anthology of New Criticism* / Ed. Neil Christian Pages, Mary Rhiel, and Ingeborg Majer-O'Sickey. New York: Continuum, 2008. P. 52–70).

Введение. К проблеме медленности

Стало общим местом говорить о том, что в нашу эпоху электронных сетей, глобальных транзакций и высокоскоростных транспортных средств многие страдают от перенасыщенности жизни скоростью. Утверждается, что мы слишком быстро готовим пищу, едим, пьем и взрослеем. Мы утратили способность наслаждаться такими продолжительными удовольствиями, как увлекательная история, содержательная беседа или сложное музыкальное произведение. Замысловатые игры, оттягивающие и откладываящие момент эротического удовлетворения, перестали играть решающую роль в сексуальной жизни. Продолжительность концентрации нашего внимания стремится к нулю, так как приходится принимать все большее число решений за все более краткие промежутки времени. Мобильные телефоны, карманные компьютеры и вездесущие сканирующие устройства вынуждают постоянно пребывать на связи и реагировать в мгновение ока, а на неспешное созерцание картины, вдумчивое осмысление идеи, прогулку по красивой местности, игру или глубокое переживание того или иного чувства времени не остается. Отсюда вывод: сегодня жизнь стремительна как никогда, но чем больше накапливается всевозможных впечатлений, событий и стимулов, тем меньше нам остается в конечном счете – меньше содержания, меньше глубины, меньше смысла, меньше свободы, меньше спонтанности.

За последние десятилетия сложилась целая индустрия, призванная облегчить тяготы жизни в режиме сжатого времени и стремительного движения¹. Из массовых течений образовались международные сети, выступающие за использование локально выращенных ингредиентов или превозносящие упоительность долгих трапез в попытке сделать культуру питания более неторопливой. Частные фитнес-центры предлагают широкий выбор занятий по медитации, позволяющей уму отдохнуть, а телу – расслабиться. Планировщики изменяют маршруты целых дорог, запрещают въезд в городские центры и устанавливают «лежачие полицейские», чтобы снизить скорость движения транспорта и позволить горожанам заново открыть для себя радость пеших прогулок. Бюро путешествий разрабатывают особые предложения для тех, кто хотел бы свернуть с привычного пути и остаться в стороне от современной одержимости глобальным туризмом. Педагоги создают новые методики, чтобы научить школьников сосредотачиваться и убедить их в пользе тишины и покоя. А движимые лучшими побуждениями ученые, журналисты и публичные интеллектуалы заполняют эфир и книжные полки советами, помогающими не поддаваться современной скорости, перестать обращать внимание на неумолимое тиканье часов и пересмотреть структуру времени.

Несмотря на выраженное желание сдержать стремительный темп жизни, замедление экономического развития в 2010-е годы почти никак не сгладило впечатления, что скорости вокруг слишком много, а время сокращается слишком сильно. Скорее наоборот, ведь в области экономики медлительность² сопряжена с совершенно иными коннотациями, нежели в вопросах образа жизни. Превозносить медленный рынок и медленную розничную торговлю было бы эксцентрично и саморазрушительно. Многие критикуют глобальный капитализм за способ распределения благ и создание обширных зон нищеты, однако ни экономисты-теоретики, ни политики-популисты не станут всерьез провозглашать замедление темпов производства,

¹ Описанию и анализу этого явления посвящено множество содержательных работ; см., в частности: *Honoré C. In Praise of Slowness: How a Worldwide Movement Is Challenging the Cult of Speed.* San Francisco: HarperCollins, 2004); *McEwen C. World Enough and Time: On Creativity and Slowing Down.* Dublin: Bauhan, 2011.

² Термин *Slowness*, являющийся для данной работы смыслообразующим, переводится на русский и как более частотная «медлительность» (свойство человеческого поведения и его метафорические переносы), и как «медленность» (универсальное свойство явлений вне зависимости от их одушевленности). Та или иная форма здесь и далее выбирается в зависимости от контекста. – *Примеч. ред.*

распределения и потребления панацей от порождаемых рынком бедствий. Так что, хотя сначала экономические операции пошли на спад в результате намеренного перегрева практик финансового кредитования, последующее торможение экономической мобильности отнюдь не отвечало устремлениям всех тех гурманов, работников здравоохранения, проектировщиков дорожного движения и представителей течения нью-эйдж, которые расхваливали выгоды замедления жизненного темпа. Убежденные марксисты могут счесть подобные противоречия разоблачительными, усмотрев в них, что апология неторопливости выражает потребность привилегированных слоев, которым втайне (или вполне открыто) выгодно стремительное экономическое развитие и процветание, в более здоровом образе жизни. А неолбералы могут спросить, не был ли экономический спад вызван определенным снижением мотивационных ресурсов, наиболее симптоматичным признаком которого, быть может, и служит стремление среднего класса к замедлению ритма жизни. Однако в обоих случаях зависимость между темпами экономического роста и скоростью жизни, которую чувствуют или к которой стремятся, кажется взаимной: одно выступает или причиной, или условием другого. При этом медленность понимается как всего лишь дериват, инверсия или идеологическое прикрытие той движущей силы, которая направляет общество в будущее, а в центре нормативных представлений о любых жизнеспособных формах движения, прогресса и преобразований остается скорость.

В моей книге поставлена задача переосмыслить современные дискурсы о медленности с целью представить как апологию, так и критику этого явления в более сложном свете. В центре внимания окажутся современные художественные практики, экспериментирующие с расширенной структурой времени и со стратегиями сомнения, отсрочки и промедления, позволяющими замедлить темп и ощутить неоднородное, многоликое течение настоящего. Ни одно из произведений, о которых пойдет речь, не призывает зрителя к простому отказу от насущных нужд ради предполагаемых радостей доиндустриального хода времени и образа жизни. Напротив, авторы рассматриваемых проектов стремятся пристально изучить свойственные нашей эпохе скорость и сжатие времени, проникнуть в их суть; за этим попытками стоит – таков мой тезис – поиск безусловной современности. Иными словами, все эти авторы не предлагают ни риторики спасения, ни ностальгических картин прошлого. Медленность для них – это способ задуматься о смысле времени и специфике жизни в современном мире, в условиях убыстренного течения времени, ускоренного использования медиа и сжатия пространства.

Виктор Бёрджин описывает современный момент, для которого характерны глобальные потоки и стремительное взаимодействие, как объединение множества разных сюжетов и траекторий —

совокупность одновременно разворачивающихся в настоящем событий, которые исторически пересекаются несмотря на то, что по отдельности их истоки и продолжительность друг другу не синхронны³.

Сегодня время, уже не привязанное к конкретному самодостаточному пространству, больше не придерживается какого-то одного нарратива или порядка. Мы живем сразу во множестве разных времен и пространственных порядков, среди противоречивых временных структур, так что нередко кажется, будто время течет во множестве противоположных направлений одновременно. Оно ощущается как идущее вперед, назад и вместе с тем в сторону; нередко время может в один и тот же момент переживаться как хронологическое и космическое, геологическое и современное, местное и глобальное, эволюционное и прерывистое. С моей точки зрения, медленность вытекает из особого стремления к интерпретации настоящего, проникнутого чувством поразительной синхронности, и взаимодействию с ним. Стратегия медленного не питает надежд вернуть историю в рамки единого общего нарратива и

³ *Burgin V. In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture. Berkeley: University of California Press, 1996. P. 184.*

не предвкушает ее конца, который позволил бы поставить диктат вездесущей скорости под сомнение. Речь скорее об интенсивной работе с особым феноменом – ощущением со-временности, со-присутствия в настоящем разных процессов, – гарантирующей саму возможность опыта. Такая стратегия приглашает не бежать от настоящего, а не торопясь исследовать то, чем современная культура скорости интересоваться не привыкла: специфику жизни в настоящем, которое уже не ведает ни единой целостной динамики, ни общей концепции, ни устойчивой точки зрения. Благодаря медленности становится возможным опыт явлений, как будто игнорирующих и отрицающих саму возможность опыта, и свойственной настоящему синхронности. Помогая ощутить одновременное существование разных, нередко несовместимых векторов времени, эстетика медленного побуждает задуматься о влиянии современной скоростной эпохи на представления о времени, субъективности и социальности.

Научные исследования, посвященные трудностям жизни в эпоху ускорения, сосредоточены вокруг двух на первый взгляд противоположных проблем. По мнению части критиков, скорость современной жизни приводит к сжатию пространства и вместе с тем к заметному расширению настоящего; она лишает нас терпеливости, необходимой для сложной работы памяти и восприятия длительных процессов⁴. Одни говорят о поглощении настоящим остального времени, разрушающем необходимый для осмысления современности тип исторического сознания. Другие критики, напротив, полагают, что свойственная скорости логика постоянного смещения мешает людям ощущать свою причастность к настоящему, присутствию здесь и сейчас⁵. Испытывая постоянную перегрузку от избытка информации, накопленных знаний и непрерывного ожидания, мы становимся все более рассеянными, все менее восприимчивыми к интенсивности, атмосферным и резонансным свойствам настоящего момента.

Стратегия медленного, как я ее понимаю, обращается к обеим этим позициям и становится связующим звеном между ними. Воспринимать настоящее с позиций эстетической медленности – значит видеть в нем область, заключающую в себе множество разных процессов, разных изводов прошлого и потенциального будущего; медленность отнюдь не враждебна ни памяти, ни ожиданию. Сделать выбор в пользу медленности – значит принять настоящее во всем его богатстве и разнообразии, освободить его как от груза бессмысленных концепций механического прогресса, так и от ностальгических воспоминаний о прошлом, подойти к настоящему творчески, без оглядки на общепринятые концепции. Итак, стратегия медленного, не связывая нас конкретным временем или местом, позволяет задумываться о сложно устроенном настоящем с позиций чутких современников стремительной эпохи, реализовать потребность современного человека как в памятовании, так и в существовании здесь и сейчас.

В последние двадцать лет критики и искусствоведы предпочитают использовать категорию современного (*the contemporary*)⁶ применительно к художественным произведениям, которые нельзя отнести ни к модернизму, ни к постмодернизму. Если модернизм, по их мнению, в основном придерживался логики подчеркнутой новизны, постоянного вытеснения прошлого будущим, то постмодернизм понимал настоящее как сферу постисторического, позволяющую по-новому сочетать разные исторические стили, формы выразительности и смыслы. Понятие современного как инструмент периодизации пришло на смену исчерпавшему себя в течение 1990-е годы постмодернизму. Этим понятием начали описывать все многообразие форм художественной практики, отмеченных усталостью от ярлыков на отдельных течениях, нарративах,

⁴ См., в частности: *Huyssen A. Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory. Stanford: Stanford University Press, 2003.*

⁵ См., в частности: *Gumbrecht H. U. Production of Presence: What Meaning Cannot Convey. Stanford: Stanford University Press, 2004.*

⁶ О двух основных продуктивных подходах к категории современного см.: *Smith T. What Is Contemporary Art? Chicago: University of Chicago Press, 2009; Stallabrass J. Contemporary Art: A Very Short Introduction. New York: Oxford University Press, 2006.*

стилях и репертуарах форм. Вместе с тем, идея современности означает, что культура мимолетного настоящего не готова вовсе отказаться от всех прелестей новизны и творческого преобразования жизни.

Чтобы определить медленность как стратегию современного, я обращаюсь к расширенной, сложной в теоретическом плане концепции современности. В моем понимании двойной отказ – от модернизма и постмодернизма – еще не делает какое-либо явление современным. Быть современным – значит особым образом относиться к постоянно меняющемуся настоящему, в котором близкое соседствует с отдаленным, погруженность – с критическим отстранением, чувства – с разумом. Говоря о творчестве Фридриха Ницше и Осипа Мандельштама, Джорджо Агамбен определил современность как особую способность быть своевременным и в то же время не совпадать со своим временем. Современность, поясняет он, – это

отношения со своим временем [...], которые соединяют с ним через несоответствие и анахронизм. Те, кто слишком полно совпадает с эпохой, кто во всем с ней сплетается, – не современники именно потому, что все это делает их неспособными видеть ее, не могущими сосредоточить на ней свой взгляд⁷.

Настоящее, продолжает Агамбен, никогда не бывает прозрачным для самого себя; оно погружено во тьму и неизбежно ускользает от полного понимания. Быть современным – значит уметь бесстрашно взирать на этот мрак, воспринимать тьму настоящего момента и не уклоняться от нее, но вместе с тем и распознавать тот свет, который – подобно сиянию далекой звезды, которая в течение какого-то времени движется в сторону Земли, – может устремляться в направлении настоящего и озарять его как из прошлого, так и из будущего. Хотя современность, возможно, представляет собой порождение современного хронологического времени, однако она всегда от него отталкивается, напоминая о других возможных темпоральных режимах и обращая внимание на все то, что так и не произошло в прошлом, и то, что еще не случилось – быть может, и не случится – в будущем. Опираясь на длительную природу памяти и способность к предвосхищению, современность отсылает к необратимому и рассеянному характеру времени. Быть современным не значит всего лишь попевать за потоками и новейшими импульсами непрерывно меняющегося настоящего. Не является современность и отличительным свойством тех, кто умеет и хочет жить настоящим моментом. Быть современным – значит во всеоружии возвращаться к «настоящему, в котором мы никогда не были»⁸. Поскольку настоящее всегда таит в себе гораздо больше, нежели можно почерпнуть при поверхностном восприятии, современность позволяет непредсказуемым образом переживать и интерпретировать настоящий момент.

Перекликаясь с агамбеновской концепцией современности, моя книга представляет медленность как оптимальный современный способ быть своевременным и вместе с тем несвоевременным. Неспешность позволяет взаимодействовать с актуальной культурой скорости и радикальной одновременности, при этом не позволяя стремительной динамике настоящего захлестнуть и поработить нас. Стратегия медленного обнаруживает особую восприимчивость к многообразию разных воспоминаний и ожиданий, нарративов и нерасказанных историй, темпов и ритмов, которые уживаются в настоящем – развернутом как во временном, так и в пространственном отношении. Медленность не только подразумевает особое внимание ко всему неокончательному и непредсказуемому, но и подчеркивает необходимость освободить существующие концепции мобильности и движения от характерной современной тенденции ставить время выше пространства. В этом расширенном смысле медленность – это нечто большее, нежели простая противоположность скорости и строптивая падчерница модерности. Вопреки

⁷ Агамбен Дж. Что современно? / Пер. с итал. А. Соколовски. Київ: Дух і літера, 2012. С. 47.

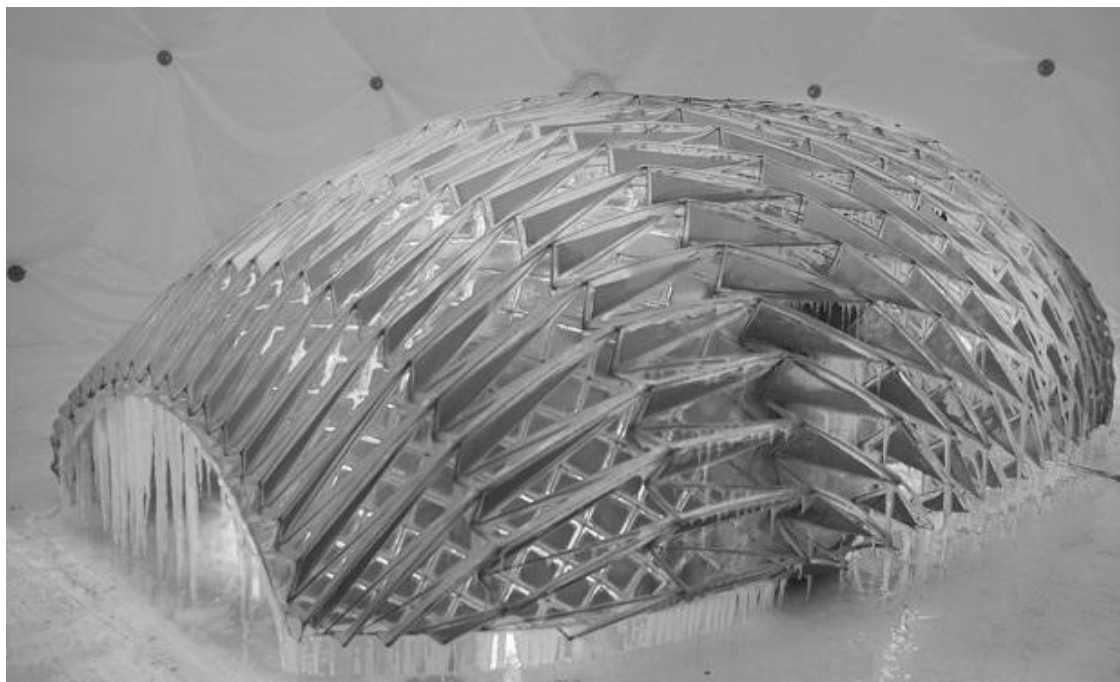
⁸ Там же. С. 57.

мнению обоих критиков, марксиста и либерала, с одной стороны, и в противоположность современным призывам к медленной жизни с их риторикой спасения – с другой, эстетическая медленность не ограничивается исследованием форм движения и восприятия, просто-напросто опрокидывающий режим скорости и тем самым лишь косвенно подтверждающих ее власть. Эстетика медленности – как одна из возможных стратегий современного – стремится нащупать собственную концептуальную почву и утвердиться на ней в статусе особого режима рефлексии о времени, отличного от распространенной западной тенденции предпочитать время, как сферу динамических преобразований, пространству – сфере статики.

Рассмотрим произведение Олафура Элиассона «Твои мобильные ожидания: проект BMW H₂R», впервые показанное осенью 2007 года на персональной выставке в Музее современного искусства Сан-Франциско, пришедшейся на пик творческого расцвета художника (*ил. 0.1*). Основу инсталляции составил экспериментальный гоночный автомобиль на водородном топливе, разобранный до базовой трансмиссии; кузовом служила сетчатая конструкция, снабженная множеством небольших зеркал. Машину поместили в просторную морозильную камеру и окатили водой, так что корпус целиком покрылся льдом непредсказуемой формы. Перед тем как зайти в камеру и рассмотреть произведение вблизи, посетители могли укутаться в теплые одеяла. Цель работы «Твои мобильные ожидания» заключалась в том, чтобы заставить зрителей замедлить шаг и по-новому взглянуть на объект, обыкновенно ассоциируемый с быстрым передвижением. Так как лед может и отражать, и преломлять свет под разными углами зрения наружная оболочка автомобиля выглядела по-разному, приглашая зрителя обходить инсталляцию кругом, изучать ее в разных ракурсах, причем телесное перемещение в пространстве выступало экспериментальным инструментом эстетического восприятия и опыта. Недолговечность хрупкого льда, полученного при помощи «зеленой» геотермальной энергии, призывала задуматься о рекламной тенденции превращать расхожие представления о скорости и неограниченной мобильности в рыночный фетиш. По словам самого Элиассона,

лед предполагает быстротечность: он растает, и объекта больше не будет. Это чрезвычайно хрупкий материал; он может треснуть – или его могут разбить. Лед прекрасно подходит для перцептивных отсылок к проблеме времени. [...] Послание автомобиля гласит: поскорее смотри и уходи, – но быстро растопить лед или откачать воду не получится. Это единственная по-настоящему «медленная» машина марки BMW⁹.

⁹ Eliasson O. *Your Mobile Expectations: BMW H2R Project*. Baden: Lars Müller, 2008. P. 282.



Ил. 0.1. Олафур Элиассон. Твои мобильные ожидания: проект BMW H2R (2007). BMW на гоночном шасси H2R, нержавеющая сталь, охладитель, одночастотный свет, размер 145 × 525 × 255 см. Вид инсталляции в Музее современного искусства Сан-Франциско (SFMOMA), 2007. Фото: Ян Ривс, собственность SFMOMA, BMW Group. © Олафур Элиассон, 2007.

Из комментария Элиассона явствует: роль медленного в проекте «Твои мобильные ожидания» не ограничивалась простым замедлением главного современного символа движения и приглашением задуматься о катастрофическом расходе природных ресурсов. Проявившаяся на обоих уровнях, времени и пространства, медленность позволила выявить несостоятельность попыток ставить первое выше последнего или наоборот. С одной стороны, такая эстетика выступила инструментом чувственной проверки современных мифов о движении, помогающим осознать их относительный характер. Пространство инсталляции позволяло зрителям проникнуться сосуществованием разных темпоральных режимов (головокружительная скорость, которую может развить взятая за основу инсталляции машина; постепенно тающий лед; желание побродить вокруг, попутно борясь с холодом) и научиться не допускать слияния разных траекторий в единый, полностью предсказуемый вектор движения. С другой стороны, в проекте Элиассона утверждалась ключевая роль медленности в исследовании неустойчивых пространственных взаимосвязей. Введя в проект такие компоненты, как лед и температура, автор «Твоих мобильных ожиданий» сумел создать «гибкий интерфейс» между объектом и зрителем¹⁰, замороженной оболочкой автомобиля и физической окружающей средой.

В результате инсталляция не только смогла предложить критический взгляд на власть современной техники над неподатливым пространством, возможность уничтожать его посредством скорости, но и позиционировала медленность как ценный ресурс адаптации к непредсказуемой окружающей среде и взаимодействия с ней. Основания называть элиассоновский *BMW* поистине медленным автомобилем не сводятся к попытке инвертировать движущую силу современного общества. Пронизывающая инсталляцию медленность состоит в приглашении к эстетическому переосмыслению господствующего понимания мобильности: к переходу от концепции движения как неуклонного перемещения из точки А в точку Б к такой, согласно которой физическое движение открывает новые непредвиденные связи и возможности вза-

¹⁰ Термин Петера Вайбеля (Ibid. P. 288).

имодействия, вызывает всевозможные воспоминания, впечатления и ожидания и позволяет во всей полноте воспринимать пространство, насыщенное разными временными траекториями и векторами исторической динамики. В этом расширенном смысле медленность позволяет исследовать пространственные отношения через телесную вовлеченность и подвижное взаимодействие. Она побуждает останавливаться и размышлять, обращать внимание на важные проблемы и не противиться будущему, чувственно воспринимать изменчивое настоящее во всем его временном многообразии.

Предпринятый Элиассоном пересмотр современных представлений о мобильности получает развитие в моей книге. В ней исследуются яркие примеры современных произведений – из области фотографии, кино, видео, инсталляции, саунд-арта и литературы, – переосмысляющих свойственную нашей эпохе стремительность и экспериментирующих с концепциями медленности, несводимой к простой инверсии современной скорости. Вопреки традиционному мнению, будто симпатии ко всему медленному подразумевают консервативную, чтобы не сказать реакционную позицию, интересующий меня род медленности не опирается на какие-либо искупительные или охранительные побуждения. Медленность, о которой я пишу, не противоречит распространению прогрессивных медиа, не проповедует буколическое мировоззрение и не призывает к новой аутентичности. Как и в творчестве Элиассона, в обсуждаемых произведениях медленность есть способ выработки новых концепций движения, обогащения существующих режимов восприятия и, следовательно, усиления чувства нашей со-временности эпохе. Эти произведения заставляют изумляться неистовому натиску настоящего момента, однако не пытаются использовать медленность для дискредитации мобильности и той главной гарантии, которую дает современная жизнь: перспективы непредсказуемости и непредопределенности, уверенности в том, что нет ничего абсолютно необходимого или невозможного, что все могло бы быть иначе, чем было и есть.

Чтобы избежать возможных недоразумений, я несколько подробнее остановлюсь на том, чего от книги ожидать не следует. Во-первых, в ней не будет идти речь о тех художественных практиках, которые в попытке вернуть священное, или ауратическое¹¹, качество эстетической репрезентации как неповторимого события здесь и сейчас ограничиваются подчеркнутым вниманием к длительности произведения, таким образом протестуя против диктуемых современным арт-рынком стремительных темпов.

Вспомним, например, творчество Франца Герча, которому для работы «Tryptichon Schwarzwasser» (1991–1992) потребовалось больше года, чтобы на основе одного-единственного снимка создать сложную ксилографию, которая затем была отпечатана на специально выписанной из Японии бумаге. Вспомним музыкальное произведение Джона Кейджа «Organ²/ASLSP», исполнение которого, недавно начавшееся в немецком городе Хальберштадте, должно растянуться – «так медленно, как только возможно» – на целых 633 года. Несомненно, такие эксперименты с растяжением времени заслуживают всяческого внимания, но в предлагаемом мною подходе к эстетике медленного продолжительность создания или исполнения не играет решающей роли. Эстетика медленного направлена на запечатление и интерпретацию конкретного современного феномена – сосуществования разных временных потоков в расширенном настоящем. Однако для того, чтобы сформулировать принцип медленности в искусстве, не требуется (за несколькими примечательными исключениями, которые рассматриваются в главе 2) ни длительного процесса создания, ни подчеркнута старомодных творческих методов.

¹¹ Здесь Кёпник без ссылок использует как самоочевидное (и для его поколения ученых так оно и есть) понятие «ауры» в смысле, который сформулировал Вальтер Беньямин в своем малоизвестном до конца XX века эссе 1936 года, где констатируется «распад ауры», которая сопровождала кустарное, или доиндустриальное искусство как совокупность ценностных характеристик (*Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Предисл., сост., пер. и примеч. С. А. Ромашко. М.: Медиум, 1996. С. 25–27.* – *Примеч. ред.*

Во-вторых, в центре внимания не обязательно окажутся эстетические практики, требующие от зрителя готовности уделять значительное время процессу восприятия и блаженному созерцанию чистой длительности. Возможно, читатель ожидает, что в книге, посвященной категории медленного в современной визуальной культуре, будут подробно рассмотрены, в частности, недавняя видеоработа Кристиана Марклея «Часы» («The Clock», 2010), увлекающая зрителя в 24-часовое путешествие сквозь историю кинематографа, причем экранная репрезентация времени синхронизирована со зрительским переживанием времени реального; световые инсталляции Джеймса Таррелла, эти длительные сеансы удивительной физиологии созерцания; или фильмы венгерского мастера авторского кино Белы Тарра, чья неспешная аудиовизуальная хореография – серьезное испытание для зрительского терпения. Если подобное искусство явно стремится потеснить преобладающие в культуре скорости способы организации внимания, то большинство обсуждаемых в дальнейшем произведений строят иную эстетику медленного, предлагая зрителям новый взгляд на роль скорости в восприятии времени и движения, работе механизмов памяти и ожидания, представлениях о месте, субъективности и обществе. Эстетика медленного не только делает ставку на поиск островков передышки, покоя и неподвижности среди бурного течения современной скоростной культуры, но и стремится исследовать опыт жизни в мире, где властвуют скорость, ускорение и синхронность: опыт, который Мириам Хансен понимает как

связующее звено между индивидуальным восприятием и социальным смыслом, сознательными и бессознательными процессами, самозабвением и саморефлексией [...]; опыт как матрица взаимно противоречивых времен, памяти и надежды, включая факт их исторической утраты¹².

Здесь уместно еще одно предуведомление: книга не предполагает всеобъемлющего обзора всех подходов к проблеме времени в разных видах искусства и художественных практиках за последние двадцать лет. Аргументация каждой главы неразрывно связана с формальными аспектами и тематикой конкретных произведений. Конечно, некоторым читателям покажется странным отсутствие упоминаний о тех или иных художниках, писателях, фильмах, фотографиях и инсталляциях. Однако все обсуждаемые в книге проекты выбраны за свою показательность или симптоматичность. Быть может, не все из них можно назвать образцовыми для соответствующего жанра или вида искусства, но все обнаруживают бесценные точки концентрации и силовые поля, позволяющие задуматься о роли медленности в современном искусстве и культуре. Вне зависимости от того, сочтут ли их будущие поколения каноническими шедеврами нашего времени, в собранных здесь работах отразились обширные историко-культурные процессы. Лишь вдумчивое чтение – поскольку медленное чтение, созерцание и слушание оттачивает внимательность к деталям и удерживает от поспешных суждений – позволяет распознать связь этих произведений с макроконstellациями и контекстами и оценить их вклад в подход к ускоренному настоящему с позиций истинных современников.

По мнению многих критиков, расцвет современной культуры скорости и связности отражает перестройку жизненных и эстетических маршрутов в условиях индустриализации, урбанизации, развития транспорта и роста технической воспроизводимости, а также модернистского и авангардного искусства начала XX века. В первой главе я подробно остановлюсь на той критике расхожей тенденции ассоциировать модернизм с быстротой, ускорением, стремлением поражать и непрерывным движением, которую высказывали еще отдельные модернисты начала XX века, а теперь развивают и переосмысливают представители сегодняшней эстетики медленного. Современная медленность отрицает традиционное противопоставление модер-

¹² Hansen M. Babel and Babylon: Spectatorship in the American Silent Film. Cambridge: Harvard University Press, 1991. P. 12–13; см. также книгу того же автора: Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. Berkeley: University of California Press, 2010. Книга Мириам Хансен также готовится к выходу в серии «Кинотексты». – *Примеч. ред.*

низма и постмодернизма. Она перекидывает мост через этот великий разрыв в эстетической культуре XX века и побуждает пересмотреть унифицирующие определения как модерна, так и постмодерна. В основных главах книги внимание преимущественно сосредоточено на произведениях, созданных за последние двадцать лет (за некоторыми примечательными исключениями, самое раннее из которых относится к концу 1970-х годов), а географический разброс художников, кинематографистов, музыкантов и писателей отличается умышленным разнообразием, простираясь от Канады до Австралии, от Германии до Японии, от Исландии до Италии, от Соединенных Штатов до России. Не следует принимать такой плюрализм за жест торжествующего транснационализма во славу равенства и совместимости всего сущего. Речь скорее об исследовании настоящего как такого пространства, в котором самые непохожие культурные практики, воспоминания, ценности, взгляды и институциональные условия сосуществуют на правах современников. Поэтому отзвуки мифологии аборигенов в современном австралийском кино (о котором речь пойдет в главе 4) не следует рассматривать как нечто такое, что предшествует во времени использованию высокотехнологичного оборудования в творчестве Тома Тыквера (глава 5), Вилли Доэрти (глава 6) или Джанет Кардифф (глава 7). Главная цель – осмыслить настоящее как пространство многочисленных траекторий и возможностей, воспротивиться преобладающему (и характерному для старого модернизма) желанию свести все пространственное многообразие к временной последовательности, отрицающему многообразие пространства как предварительного условия времени.

Поскольку эстетика медленности – это стратегия современного, то она, как явствует из продуманного применения новейших технологий у Элиассона, не вправе игнорировать весь доступный современным художникам арсенал технических средств. В дальнейшем под медленностью будет подразумеваться готовность принимать любой свойственный современному искусству порядок технической медиации. Неудивительно поэтому, что главный образ, иллюстрирующий мое понимание эстетики медленного в разных видах современного искусства, – использование в кино ускоренной съемки – имеет техническое происхождение. Конечно, такая съемка возникла еще в начале XX века, однако широко применяться в повествовательном кино стала лишь с конца 1960-х, а в настоящий оплот операторского искусства превратилась с распространением цифрового постпродакшена в 1990-е годы. Для ускоренной киносъемки, входящей в набор кинематографических спецэффектов, необходимо, чтобы пленка в кинокамере двигалась со скоростью, превышающей обыкновенную. Затем записанная пленка прокручивается на стандартной скорости, отчего события на экране кажутся замедленными. Хотя ускоренная съемка делает восприятие времени и пространства более интенсивным и продолжительным, без технологий ускорения она невозможна. Иллюзия медленности возникает не путем приостановки потока времени, а благодаря активизации времени и вместе с тем его инверсии.

Именно эта любопытная двойственность ускоренной съемки, возможной благодаря – а не вопреки – прогрессивной медиатехнологии, и объединяет предлагаемые в книге интерпретации. «Мы еще не видели замедленной мимики лица, выражающего испуг или внезапную радость», – отмечал еще в 1933 году теоретик кино Рудольф Арнхейм и далее высказывал уверенность, что появятся такие эффекты, «которые зритель будет воспринимать не как замедленные варианты естественных быстрых движений, а скорее, как новый оригинальный материал кинопроизведения»¹³. По мнению Арнхейма, эстетика медленности, подобно ускоренной съемке с ее возможностью создавать новую, иную природу, не просто предлагает замедленную, «более насыщенную» версию реальности, очищенную от современных медиа и технологий. В творчестве всех обсуждаемых здесь художников медленность – это следствие вдумчивого изучения специфики тех или иных художественных средств, позволяющее экспериментировать

¹³ Арнхейм Р. Кино как искусство / Пер. с англ. Д. Ф. Соколовой под ред. А. В. Мачерета. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. С. 93.

с разными способами репрезентации с целью открывать неизведанные способы переживания и созерцания реальности и разрабатывать новые концепции движения и мобильности. Чуждая луддитским настроениям эстетика медленности изучает разные способы медиации – так сказать, свои спецэффекты, – чтобы сделать наши чувства восприимчивыми к целому множеству ритмов, историй и длительностей, из которых складывается каждый отдельный момент непредсказуемого настоящего.

Категория случайного – представление о том, что все могло бы быть иначе, чем было, есть или может быть, – есть одна из главных примет современной жизни, превратившаяся в самый стойкий из мифов цифровой культуры о скорости и ускорении. Современная вычислительная техника сулит пользователю неограниченную власть над любым движением, объектом, отношением, расстоянием и интенсивностью. Пресловутый щелчок мышью отправляет нас в путешествие по всему земному шару с беспрецедентной скоростью и без малейших физических усилий. Историю можно восстанавливать в памяти и перекраивать в мгновение ока, всего лишь несколько раз коснувшись клавиатуры; с помощью разных инструментов электронной медиации можно с легкостью изобретать и отвергать разные варианты будущего. Подобно теории неолиберального дерегулирования, господствующая риторика всеобщей компьютеризации и всеобъемлющей связи рассматривает мир как сферу деятельности абсолютно рациональных, расчетливых, модульных и самодостаточных предпринимателей, чья личная выгода определяется лишь незримой рукой всемирного рынка и чьи стратегические действия не служат причиной случаев необъяснимого рыночного обвала или подъема¹⁴. Как и неолиберализм, риторика современной компьютерной культуры провозглашает, что человек полностью контролирует всю содержащуюся в действительности информацию («данные»), а также движение и скорость. Эта позиция отказывает нам в необходимых условиях субъективности, включающих сложный процесс преодоления того, что не поддается контролю; свободный, игровой подход к проявлениям неповторимого своеобразия человека и мира; открытость всему тому, что недоступно мгновенному пониманию и отображению; переживание взаимно противоречивых времен, воспоминаний и надежд.

Сохраняя приверженность перспективе непредвиденного – свободы, неопределенности, неожиданности и удивления, – эстетика медленного критикует превращение непредсказуемости в одну из составляющих современной культуры скорости, вездесущей компьютеризации и неолиберального дерегулирования, в часть нового языка неизбежности. Такая эстетика, как стратегия современного, не только напоминает о том, что все могло бы быть иначе, чем есть и было, но и позволяет исследовать границы того, что выходит за рамки контроля и стратегического индивидуализма, – в политике, психологии или восприятии. Эстетическая медлительность рассматривает настоящее как сферу неосуществленного прошлого и невостребованного будущего; она подчеркивает глубокую укорененность виртуального в конвенциональной реальности. Главное желание адепта скорости состоит в непрерывном вытеснении настоящего и прошлого, в расчистке дороги для будущего. В вечной погоне за новизной он отгораживается от присущего времени творческого начала, от значимого разнообразия, изменений и случая. Современная стратегия медленности учит искусству смотреть одновременно направо и налево, вперед и назад, вверх и вниз – искусству оспаривать современную риторику модульного самоуправления и рассматривать будущее как сферу непредсказуемого. В эпицентре современного ускорения медлительность создает пространство, позволяющее очистить концепции изменения, мобильности и опыта от однобоких мифов о целенаправленном прогрессе и целеустремленном движении. Сегодня медленность, которую некогда очерняли как инструмент консер-

¹⁴ Подробнее о риторических параллелях между вычислительной техникой и неолиберализмом см.: *Columbia D. The Cultural Logic of Computation*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

ваторов и реакционеров, выполняет важнейшую функцию: бросать вызов детерминистским фантазиям о бездумном прогрессе и выдвигать взамен концепции прогресса осмысленного.

Глава 1. Медленный модернизм

1

В 1889 году Анри Бергсон писал в труде «Время и свобода воли», что устремление к будущему сопровождается радостными чувствами, а грусть и печаль возникают из-за неспособности принять движение и преодолеть физическую и психическую пассивность¹⁵. Бергсоновское понимание радости поразительно рифмуется с тем, что мы привыкли ассоциировать с европейским высоким модернизмом, то есть с такими явлениями, как выход из-под власти традиции и явная симпатия к тому воодушевляющему эффекту, который способны произвести быстрота, ускорение, всевозможные потрясения и непрерывное движение. Принято считать, что достижения промышленного прогресса, распространившиеся по Европе в XIX веке и введшие в обиход такие технологии, как паровоз, автомобиль, телеграф, телефон и кинематограф, открыли эпоху беспримерного пространственно-временного сжатия¹⁶. В неспешное течение доиндустриальной жизни модернизм привнесла волнующую скорость и движение, породив неведомые прежде ощущения, разновидности перцептивного удовольствия и формы психического возбуждения.

Это не только привело к полной перестройке механизмов чувственного восприятия, но и дало человечеству веру в счастливое будущее, которое бы в корне отличалось от прошлого. Таким образом, модернизм эстетический сделала его готовность принять присущую модерности валоризацию скорости. Было бы справедливо заключить, что модернизм «поймал волну» современной жизни с ее спешкой и разорванностью. В разных своих проявлениях он занимался исследованием свойственных модерному уму нервозности и рассеянности, обнаруживая в них потенциал, чтобы стать двигателем художественного эксперимента¹⁷. Хотя художники-модернисты и не оспаривали возможность создания бессмертного шедевра, их опьяняла идея ускоренного движения, через обращение к которому они надеялись изгнать из искусства статичность, вырвать публику из привычных режимов восприятия и закрепить за реципиентом место активного участника создания новых художественных смыслов.

К 1931 году относится известное высказывание Олдоса Хаксли: «Скорость – вот, думается, единственное поистине современное (modern) удовольствие»¹⁸. Полнее всего он ощущал скорость, когда разгонял до предела свой автомобиль. Поэтому водить машину, с точки зрения Хаксли, было приятно по меньшей мере, по трем причинам. Во-первых (и в-главных), скорость волнующим образом заставляла пространство сжиматься и исчезать; при этом скорость понималась как физический показатель движения, а пространство – не как сфера фактических отношений и возможных взаимодействий, но как простая мера расстояния. В эпоху модернизма скорость стала неотъемлемой частью переустройства повседневной жизни и сыграла важ-

¹⁵ Бергсон А. Материя и память // Бергсон А. Собр. соч.: В 4 т. М.: Московский клуб, 1992. Т. 1. С. 55; Guerlac S. *Thinking in Time: An Introduction to Henri Bergson*. Ithaca: Cornell University Press, 2006. P. 47.

¹⁶ Наиболее исчерпывающее и вдумчивое развитие эта аргументация получила в: Kern S. *The Culture of Time and Space, 1880–1918*. Cambridge: Harvard University Press, 1983; Schivelbusch W. *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press, 1977; Thacker A. *Moving Through Modernity: Space and Geography in Modernism*. Manchester: Manchester University Press, 2003.

¹⁷ Связь между урбанизацией конца XIX века, расцветом эстетического модернизма и возросшей нервозностью лучше всего исследована на примере Германии. Наиболее яркими примерами могут послужить: Cowan M. *Cult of the Will: Nervousness and German Modernity*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2008; Radkau J. *Das nervöse Zeitalter: Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. Munich: Hanser, 1998.

¹⁸ Huxley A. *Wanted, a New Pleasure* // Huxley A. *Complete Essays* / Ed. R. S. Baker and J. Sexton. Chicago: Ivan R. Dee, 2001. Vol. 3. P. 263. Проницательный разбор и апологию текста Хаксли см. в: [Duffy 2009: 17–57].

ную роль в преодолении доиндустриальных различий между центром и периферией, близким и отдаленным. Благодаря ей автолюбители смогли пуститься в увлекательное приключение, в котором время побеждало бы пространство, преодолевая присущую ему ригидность.

Во-вторых, в отличие от опыта железнодорожных пассажиров XIX века, носившего преимущественно рецептивный характер, переживание скорости водителем автомобиля сочетало в себе квазиницшеанское утверждение творческой энергии с особой децентрацией самоощущения. Находясь за рулем и объезжая быстро приближающиеся препятствия, водитель телесно покорял мир современных машин, одновременноверя ему перенастройку границ и протяженности собственного тела. Наконец, в-третьих, сама возможность вождения на высокой скорости позволила критически взглянуть на принятое в буржуазной культуре XIX века разделение современной цивилизации на две непересекающиеся сферы: бесплотного, интеллектуально сложного высокого искусства, с одной стороны, и материалистической, ориентированной на потребление массовой культуры – с другой. В глазах Хаксли (и не только его) вождение на высокой скорости заставило пошатнуться эти нормативные иерархии. Усиливая чувство деятельного участия и резко обостряя сенсорное восприятие, быстрая езда сулила освобождение от налагаемых буржуазной культурой ограничений и использовала современную культуру потребления для дискредитации конвенциональных стратегий самоопределения.

Как мы увидим далее в этой главе, расточаемые Хаксли похвалы скорости и автомобилизму как главному современному удовольствию перекликались с голосами многих других художников и интеллектуалов периода расцвета европейского эстетического модернизма. Этот факт свидетельствует не только о той высокой оценке, которую разные изводы модернизма начала XX века давали возросшей скорости передвижения, обнаруживая в ней источник эстетического наслаждения и простор для эксперимента. Подобный взгляд сопровождался еще и глубокой недоверчивостью по отношению к тем, кто не пожелал очертя голову устремиться в будущее. Модернистский культ скорости породил нападки на медленность как на явление одновременно антипрогрессивное и антиэстетическое¹⁹. Считалось, что она приковывает человека к неподвижному пространству и подавляет энергию перемен, обременяет грузом традиции и препятствует разрушению границ буржуазной идентичности. Выбор в пользу медленности означал противодействие модернистскому императиву поиска новизны и, следовательно, не только исключал возможность творческого эксперимента, но и вставал на пути у различных модернистских проектов, стремившихся соединить художественное новаторство и политические реформы. В значительной степени в дискурсе высокого модернизма (а также в суждениях о нем последующих поколений) медленности была уготована роль унылого пережитка чувств и чаяний доиндустриальной эпохи – чего-то такого, что противоположно специфически модерному чувству непредсказуемости, текучести и неопределенности времени, что враждебно прогрессивным художественным и общественным начинаниям и губительно для личностного преобразования и освобождения.

По мнению многих модернистов начала 1900-х годов, медленность предполагала не только торжество пространства над временем, но и отказ от всего, что позволяло считать модерность поистине современной, в том числе от надежды освободить настоящее от нормативного груза прошлого. Замедление трактовалось как протест против радостного переживания движения и времени, рассматривалось как враждебный прогрессу и просвещению подход, предпочитавший статические взаимосвязи – динамическим, бинарные оппозиции – диалектической энергии, бездумное созерцание – критической вовлеченности, эскапизм – ответственности, ностальгию – действию. Тем, кто был одержим скоростью, последняя представлялась средством опрокинуть традиционные иерархии и изменить положение личности в мире, в то время как медленность воспринималась ими как последняя соломинка, за которую хваталась

¹⁹ Яркий пример такой аргументации см.: *Weibel P. Die Beschleunigung der Bilder. Bern: Benteli, 1987.*

культурная элита в попытке сохранить былые привилегии и противостоять вызовам, привнесенным в современную жизнь индустриальной культурой. В эпоху скорости, которую застал Хаксли, симпатия по отношению к медленности была равносильна отказу от волнующих образов больших городов и от всех тех возбуждающих импульсов, которые вдохновляли убежденных модернистов порывать с канонами прошлого. Как риторическая фигура в устах законсервированных консерваторов и романтиков-фундаменталистов медленность означала стремление вернуть чувства к прежнему состоянию, вернуть индивиду статус независимого агента восприятия и, стало быть, отринуть наиболее решительные попытки модернизма перевести захватывающие преобразования, связанные с произошедшим временным сдвигом, на язык новых художественных форм.

В этой книге предпринята попытка выработать совершенно иную концепцию медленности, такую, которая восходит к альтернативному пониманию разных модернистских проектов и отнюдь не враждебна главным элементам эстетического модернизма: экспериментам в области чувственного восприятия, непрерывному движению, изменчивости и неопределенности. Исследования последних лет освежили и разнообразили устаревшие представления о модернизме, внесли в них большую сложность. В результате мы заговорили, и справедливо, сразу о нескольких различных версиях модерности, различных вариантах модернизма и местных разновидностях модернистского опыта, чтобы не только распространить концепцию модернизма на те эстетические практики, институции и стратегии, которые сложились вне его преимущественно западноевропейской (а также колониальной) модели или же вопреки ей, но и преодолеть господствующую тенденцию ограничивать модернизм сравнительно узкими временными рамками (примерно с 1880-х по 1930-е годы) и особым классом производителей и потребителей культурной продукции²⁰ [Hansen 1993; 2010; Mercer 2005; Smith, Enwezor, Condee 2008]. В этой главе я обозначу (несомненно, весьма смелыми штрихами), какое место занимает медленный модернизм в гетерогенном и неоднородном пространстве эстетического модернизма. Медленный модернизм, как я его понимаю, был одной из многочисленных граней модернизма высокого. Бросив вызов культу скорости и непрестанного временного смещения, столь близкому некоторым модернистам, он предвосхитил многое из того, что в этой книге названо сегодняшней эстетикой медленного. Я не хочу сказать, что эстетическому модернизму в целом – несмотря на все его пристрастие к скорости, изменчивости, к шокирующей и разорванной реальности – была свойственна гораздо большая степень медленности, чем принято считать. Мне важно лишь показать, что привычка ассоциировать западный модернизм с головокружительной скоростью и непрерывным движением нередко опирается на весьма одностороннее определение времени как сферы динамических изменений, а пространства – как области статичной одновременности. Эта упрощенная концепция не только привела к ошибочному пониманию как скорости, так и медленности, но и надолго ослабила нашу способность распознавать мощный творческий потенциал, заключенный в стратегиях неспешности и длительности, в понимании пространства как вместилища разных незавершенных историй и векторов изменения.

Для более глубокого понимания современной скорости и эстетики современности я обращаюсь в этой вводной главе к двум важным моментам эстетической культуры модернизма. Сначала я коснусь истории формирования в 1909–1913 годах итальянского футуризма, с которым нередко связывают зарождение модернистского мифа о скорости. Чтобы достичь более ком-

²⁰ См. среди прочего: *Cosmopolitan Modernisms* / Ed. by K. Mercer. Cambridge: Institute of International Visual Arts, 2005; *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* / Eds. T. Smith, O. Enwezor and Nancy Condee. Durham: Duke University Press, 2008; *Hansen M. Foreword // Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere* / Ed. by O. Negt and A. Kluge, trans. A. Oksiloff and P. Labanyi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993; и особенно: *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press, 2011.

плексного понимания модернистской культуры скорости, нежели то, что существует сейчас, обращаюсь к первым проявлениям модернистской эстетики медленного в ряде футуристических художественных практик. Затем я сосредоточусь на творчестве немецкого литературного критика Вальтера Беньямина и кинорежиссера Лени Рифеншталь, чьи достижения 1930-х годов позволяют различить разные артикуляции модернистской эстетики медленного и тем самым предостерегают нас от понимания модернистской медленности как единой эстетической программы. Обсуждение двух этих констелляций модернистской культуры необходимо для выявления в эстетическом модернизме ряда важных черт, опровергающих понимание медленности как антимодернистского, ностальгического и антиэстетического феномена.

Модернистская эстетика медленного отнюдь не побуждала читателей, зрителей и слушателей держаться за устаревшие традиции, ритмы и идентичности. Также не следует видеть в ней лишь попытку поколебать тенденцию ставить время выше пространства, привычно связываемую с модернизмом, как и попытку противопоставить потенциальную однородность, устойчивость и податливость пространства стремительному и прерывистому темпу современности с ее повышенной чувствительностью ко времени, передвижению и специфическим особенностям удаленной коммуникации. Модернистская эстетика медленности подчеркивала синхронный, взаимный и неопределенный характер отношений между пространством и временем, учреждая таким образом особый режим восприятия разных времен и траекторий, питавших современность своей энергией. Медленность позволила модернистам фиксировать, изображать и осмыслять произошедшие в современной культуре перемены, которые включали в себя не только ускорение ритма доиндустриальной жизни, но и реорганизацию материальных отношений и удаленного нематериального взаимодействия. Отвергнув бинарную оппозицию пространства и времени и концепцию модерности как эпохи главенства времени над неподвижным пространством, модернистская эстетика медленности обратилась к взаимным импликациям пространства и времени, причем первое она понимала как динамическую одновременность разрозненных траекторий и сталкивающихся друг с другом нарративов, а второе – как торжество изменчивости, обуславливающей открытое взаимодействие между отдельными элементами и агентами²¹.

Итак, модернистская медленность – это не просто что-то, что вытеснено модернистской скоростью, не «бедная родственница», о которой все забыли из-за господствующей в культурной критике XX века ассоциации высокого модернизма со стремительными переменами и глубокими потрясениями. Но и я не рассматриваю модернистскую эстетику медленности как простую реакцию на скорость (в понимании Хаксли), как желание придать ей обратный знак и наслаждаться перемещением в пространстве в более спокойных условиях. Сформированная внутри силового поля высокого модернизма, эстетика медленности предложила особый режим восприятия движения и его осмысления, который в корне расходился с буйными фантазиями модернистских фанатов скорости. Главная цель заключалась в том, чтобы освободить интерес к современной культуре скорости от довольно ограниченного представления о ней как о простом пересечении пространства и уничтожении расстояния и, как следствие, сделать индивида восприимчивым к обширному, темпорально неоднородному ландшафту настоящего.

Модернистская эстетика медленности, как я ее понимаю, всецело сознавала важность движения – включая движение на высокой скорости – для любого типа процессов восприятия объектов во времени и пространстве. Но главным ее притязанием было сформировать опыт движения как такой силы, которая позволяет не только успешно перемещаться из точки А в точку Б, но и устанавливать непредсказуемые связи и соответствия, попутно приобретая не

²¹ Как станет ясно из дальнейшего, мое определение эстетики медленного во многом основано на работах специалиста в области культурной географии Дорин Мэсси, чья работа «В защиту пространства» оказала решающее влияние на аргументацию моего исследования (см.: *Massey D. For Space. London: Sage, 2005*).

запланированные заранее впечатления и демонстрируя принципиальную готовность и открытость самым разным сценариям. Словом, ключевая идея модернистской медленности заключалась не в отказе от скорости и восстановлении связи между будущим и прошлым, а в определении движения как такого способа сообщения и взаимосвязи, который позволяет ярче и глубже переживать настоящее, состоящее, в свою очередь, из множества сосуществующих друг с другом версий прошлого и будущего, близкого и далекого, движения и скорости.

Анри Бергсон, автор влиятельной концепции длительности, считал, что такие виды движения, которые решительно подталкивают субъекта в направлении будущего, сопровождаются радостным чувством. Цель этой главы, противопоставляющей модернистский подход к движению мнению модернистских же теоретиков скорости, заключается в выявлении экспериментов этой эпохи с медленностью, предвосхитивших – невзирая на ряд фундаментальных исторических различий – разные художественные практики, о которых пойдет речь далее. В заключительной части главы будут вкратце приведены три необходимых теоретических оговорки, которые помогут подготовить оптимальную почву для разговора об эстетике медленности в современном искусстве. Первая из них связана с творчеством самого Бергсона, установившего нормативное главенство времени над пространством. Бергсоновский интерес к расширенной структуре времени важен для моей книги, однако он также способствовал укреплению бинарных воззрений на пространство как сферу статики и на время как сферу преобразований, – воззрений, мешающих во всей полноте понять расширенные концепции движения, свойственные модернистской и современной эстетической практике. Второе уточнение реконструирует модернистские дискурсы, посвященные специфике отдельных медиа, с тем чтобы лучше уяснить всю важность активного изучения и переосмысления соответствующих выразительных средств для сегодняшней эстетики медленности.

Хотя эта эстетика и является неотъемлемой частью эпохи, которую Розалинд Краусс назвала постмедиальной²² [Krauss 2000; 2006], она заставляет задуматься в том числе о важности материальной природы конкретных медиа для художественных стратегий смыслопорождения. Наконец, третья оговорка призвана обозначить необходимые предпосылки убедительной концепции эстетического опыта, в рамках которой структуры, основанные на поглощенности и неинструментальности, уживались бы с состояниями сосредоточенности и саморефлексии. Эстетика медленности как изящный способ достижения современности не просто использует разные технологии воспроизведения; тем самым она еще и стремится разрешить тот конфликт, который модернисты – в частности, Вальтер Беньямин – усматривали между стремлением традиционного искусства к созерцательности и раскрепощающей развлекательностью современных медиа.

2

Появление таких видов транспорта, как автомобиль и аэроплан, сыграло решающую роль в предпринятой итальянскими футуристами незадолго до начала Первой мировой войны попытке освободить художественную практику от груза прошлого. Усиление зрительного, тактильного и слухового напряжения подвигло художников-футуристов, например Джакомо Баллу, объединить усилия в борьбе с изобразительными стандартами традиционного искусства и заняться исследованием скорости – в возвышенном модернистском смысле этого слова²³. С точки зрения Баллы, ренессансная система перспективы уже не соответствовала таким условиям движения, при которых преодолеваемое расстояние заслоняет движущегося субъекта и

²² См.: Krauss R. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames and Hudson, 2000; Krauss R. *Two Moments from the Post-Medium Condition* // October 116. Spring 2006. P. 55–62.

²³ Poggi C. *Inventing Futurism: The Art and Politics of Artificial Optimism*. Princeton: Princeton University Press, 2009. P. 27–29.

тем самым ставит под сомнение прежний статус индивида как суверенного господина пространства.



Ил. 1.1. Джакомо Балла. Движущийся автомобиль (1913). © 2013. Общество прав художников (ARS, Нью-Йорк) / Общество авторов и издателей (SIAE, Рим). Права на изображение: фотоархив музея современного искусства в Тренто (MART).

Так, на картине «Движущийся автомобиль» (1913; ил. 1.1) Балла создает динамичную вихреобразную композицию из прямоугольников, как будто стремящихся вырваться за пределы рамы. Писатель и поэт Филиппо Томмазо Маринетти в свою очередь заявляет, что присущая современной индустриальной культуре скорость требует нового языка, не терпящего никаких отлагательств, подобного телеграфной связи, которой не до пространных фраз, сложного синтаксиса, или смысловых оттенков, не говоря уже о соблюдении традиционной пунктуации²⁴. Футуристический язык должен был свести языковое означающее к минимуму, а означаемое передавать напрямую, физически – подобно разящему кулаку или поражающей цель торпедой. Наконец, опьяненные скоростью футуристы-музыканты, такие как Луиджи Русоло, призывали композиторов отказаться от законов классической музыки: ведь в эпоху высокоскоростных машин, новых технологий звукозаписи и оглушительных военных действий ухо современного человека утратило способность улавливать развитие традиционной мелодической дуги и хроматические модуляции²⁵.

Во всех приведенных примерах ускоренный темп жизни современного индустриального общества не только стимулировал художников разрабатывать новые эстетические стратегии

²⁴ *Маринетти Ф. Т. Технический манифест футуристической литературы // Манифесты итальянского футуризма. Собрание манифестов / Пер. В. Шершеневича. М.: Тип. русского товарищества, 1914. С. 36–42.*

²⁵ *Russolo L. The Art of Noise / Trans. Robert Filliou. New York: Great Bear Pamphlet, 1967.*

передачи невыразимого, но и, главное, побуждал к радикальному отказу от общепринятой в XIX веке практики загонять энергию, таящуюся в произведении искусства, в железную клетку художественного музея, читального зала или консерватории. Футуристы приветствовали новую культуру скорости, потому как связывали с ней возможность создания новых художественных норм. Скорость санкционировала разрушение паттернов прошлого и была союзником для всех тех, кому не терпелось вырваться из косного настоящего.

Хотя нынешним историкам главные предметы тогдашнего восхищения покажутся весьма медленными, это не мешало западной культуре скорости в районе 1913 года превозносить устремленное вперед и в будущее настоящее как пространство дионисийского экстаза, с его освобождением от замкнутой на себе индивидуальности и восторгом от чувства всеобщности. Существовал и альтернативный вариант: стремление к новому, металлизированному телу, способному не только выдержать напряженную езду на высокой скорости, но и сделать человека устойчивым к беспокойной, непредсказуемой и разнообразной реальности, воздействующей на человека как извне, так и изнутри, через его органы чувств.

Однако нигде скорости современных способов передвижения не отводится такой важной роли, как в основополагающем для итальянского футуризма манифесте Маринетти, впервые опубликованном во французской газете *Le Figaro* 20 февраля 1909 года. Превознося господство скорости как отличительную черту современной жизни, он внушает читателю идею вдохновенного и почтительного отношения к опасности, неистощимой энергии и бесстрашию, внушает идею безоглядного бунта против всего старого, традиционного и статичного, разрушения закаменелых буржуазных институций XIX века: музеев, библиотек, академий. Он призывает принять красоту борьбы и омолаживающую силу современной технологической войны, поддержать «пеструю разноголосицу революционного вихря»²⁶, который сметет все, что встанет на пути у футуристического категорического императива, повелевающего ежесекундно творить будущее. В радикальных нападках на неспешную буржуазную культуру и в неистовом стремлении ускорить ритм настоящего Маринетти доходит до крайности:

Нет теперь ни Времени, ни Пространства. Мы живем уже в вечности, ведь в нашем мире царит одна только скорость²⁷.

О сомнительном сочетании мачизма, скорости и патриотического милитаризма в творчестве Маринетти написано немало. Поэтому я хотел бы сосредоточиться лишь на том примере, что ведет автора манифеста к провозглашению принципов радикального будущего, – на аварии, спровоцированной двумя велосипедистами, чья медленность заставляет охваченного восторгом скорости водителя направить автомобиль в кювет. Вопреки ожиданию, падение в грязь приводит Маринетти в восторг, который лишь усиливается, когда толпа рыбаков вытаскивает перевернувшуюся машину обратно на дорогу: теперь гонщик снова волен мчаться вперед, как будто для этого блаженства не существует никаких преград. Убеденный в собственной неудержимости, Маринетти заключает:

Мы воспеваем человека за баранкой: руль насквозь пронзает Землю, и она несется по круговой орбите»²⁸.

Из-за напористого слога легко не обратить на эту фразу внимания, не разглядеть выраженного в ней подхода к физическим и перцептивным проблемам скорости. Кристина Поджи пишет:

²⁶ Маринетти Ф. Т. Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. М.: Прогресс, 1986. С. 161.

²⁷ Там же. С. 160.

²⁸ Там же.

Маринетти преодолевает травму аварии не через фиксацию на прошлом, а через активное приятие деструктивной силы своего крушения, высвобождающей, по словам Джеффри Шнаппа, новую энергию, новые импульсы. <...> [В этом тексте выражена] мечта об устойчивом к опасностям и потрясениям металлизированном теле, рожденная из желания покорять время и пространство подобно метательному снаряду и предполагающая неизменную воинственную «готовность» к отражению ударов извне²⁹.

Точка зрения Поджи вполне обоснована: Маринетти воображает, будто его тело – это неуязвимая пуля, а автомобиль – протезное продолжение пребывающего в движении авторского «я». Однако при всей своей абстрактности этот заключительный образ может поведать гораздо больше; фактически он раскрывает склонность Маринетти-футуриста скорее избегать потенциала современной скорости, мобильности и непредсказуемости, нежели в полной мере его использовать. У образа «человека за баранкой», которого славит Маринетти, есть две удивительные черты: соединение явных противоположностей в единое динамическое целое и установление прямой связи между независимыми друг от друга элементами. Современные технологии ускорения (автомобиль) служат проводником к первичным структурам (орбита); целенаправленное движение транспортного средства рождает представление о цикличном времени; материальные условия дают пищу галлюцинаторным фантазиям; транспортное средство превращается в мощное оружие; наконец, ощущение власти над временем и движением уступает чувству космической неизбежности, предзаданности и предопределенности, воплощенным в образе орбиты.

Опыт скорости, вполне в духе общего тона манифеста, буквально взрывает традиционные концепции времени и пространства. Из этого опыта рождается эстетика пьянящего потока, сметающего расстояние и упраздняющего длительность. Однако важно отметить, что в попытке расширить пространство настоящего в направлении стремительно приближающегося будущего Маринетти с готовностью жертвует непредсказуемостью ради постоянства, свойственного прогрессу и скорости как таковой. С его точки зрения, непредсказуемость быстрой езды рождает квазимифологическое чувство непрерывного движения и такого будущего, в котором доведенная до предела механистичность одерживает верх над капризной человеческой волей, а маниакальная повторяемость подавляет всякое желание разнообразия. В таком случае выбор в пользу стремительного современного движения означает утрату самой способности выбирать; мчаться вперед означает принимать вечное возвращение нового и вместе с тем постоянное обновление старого; бешеная гонка оборачивается слиянием линейного и циклического – планетарного, технологического и субъективного – времени в единую структуру.

Творчество Антона Джулио Брагалли – пионера футуристической фотографии, в правление Муссолини служившего руководителем театра, – демонстрирует важнейшие аспекты концепции скорости, которую выдвинул Маринетти. Более раннюю попытку Баллы передать восхищение скоростью в традиционном формате картины Брагалли попытался повторить уже с помощью фотоаппарата. Эксперименты Брагалли в области съемки с открытым затвором – он называл это «фотодинамизм» – должны были разрешить дилеммы, стоявшие еще перед хронофотографами конца XIX века, например Этьеном-Жюлем Маре, чьи аналитические изображения, по мнению Брагалли, несомненно запечатлели отдельные аспекты определенных движений, однако не смогли передать истинного ощущения движения и скорости, то есть того

²⁹ Poggi C. *Inventing Futurism*. P. 10. Поджи ссылается здесь на идеи Зигмунда Фрейда о восприятии шока и защите от потрясений, высказанные в труде «По ту сторону принципа удовольствия» [Фрейд 2006]; на осмысление фрейдовской теории шока у Вальтера Беньямина в сочинении «О некоторых мотивах у Бодлера» (см.: Беньямин В. Бодлер. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 116–173); и на работу Джеффри Шнаппа о футуризме (*Schnapp J. Crash (Speed as Engine of Individuation) // Modernism/Modernity* 6. 1999. № 1. P. 1–49).

улавливаемого при помощи органов чувств и воображения следа, который возникает при наблюдении непрерывных процессов во времени и пространстве. Брагалья утверждал:

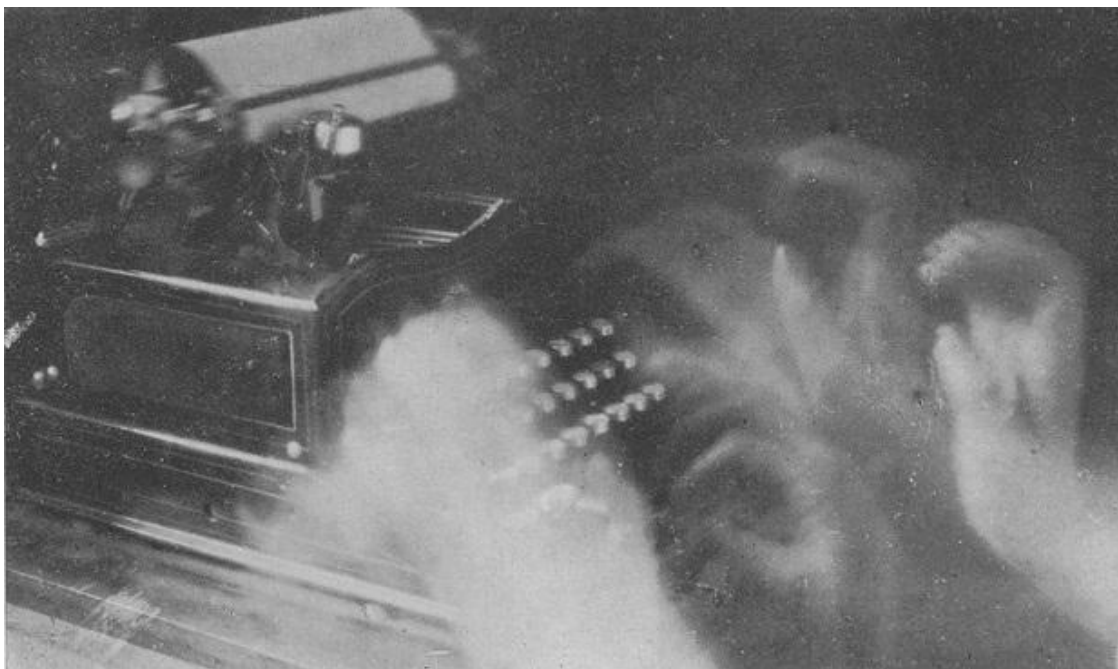
Хронофотографию можно уподобить часам, на циферблате которых отмечены лишь четверти часа, кинематографию – таким, на которых обозначены еще и минуты, а фотодинамизм – третьим, таким, где отмечены не только секунды, но еще и доли секунды, существующие *между движениями*, в промежутках между секундами. При измерении движения учитываются почти бесконечно малые доли³⁰.

Такие снимки, как созданные в 1913 году «Виолончелист» («Violoncellista») и «Машинистка» («Dattilografa») (ил. 1.2), свидетельствуют о стремлении Брагалья скорее к интенсивности впечатления, нежели скрупулезному анализу, к преодолению мгновенности традиционного фотографического снимка и замене ее фиксацией самого хода времени. Камера запечатлеывает стремительную работу виолончелиста и машинистки, взаимодействие тела и машины в виде единой пространственной траектории, зримого следа. Однако из-за природы самих действий и технических издержек медиума фотографии эти следы выглядят странно цикличными и нечеткими. Попытки запечатлеть – ради максимальной выразительности – доли секунды между отдельными движениями приводят к утрате ощущения связности, к тому, что теряются начальные и конечные точки движения. Зритель не может определить, на сколько клавиш нажала машинистка и какие ноты взял виолончелист. Время и пространство здесь, как в манифесте Маринетти, словно и в самом деле умерли, не выдержав натиска современной скорости.

Фотодинамизм – продукт современной Маринетти скоростной эпохи – стремился запечатлевать мимолетные движения в одновременности отдельного кадра, однако при этом утрачивались как четкие очертания объекта, так и собственно движение. Подобно предложенному Маринетти образу автомобиля, на бешеной скорости обращающегося вокруг Земли, фотографии Брагалья стирают различия между однонаправленным и повторяющимся; машина и тело сливаются в единый экстатический образ, так что возникает впечатление, что ускоренное движение неподвластно воле, решениям и контролю изображенного индивида. Как и Маринетти, Брагалья сталкивает субъективное и механическое время с целью радикального преодоления автономности и инертности человеческого тела.

Радости, которые сулит скорость, сегодня становятся неизбежной участью и предназначением; футуристическая риторика стремительного движения предлагает субъекту плыть по течению, превратиться из активного деятеля, влияющего на ход истории, в простой показатель хода времени. Подобно «человеку за баранкой» Маринетти, в конечном счете фотодинамизм не оставляет случайности ни единого шанса. Несмотря на всю приверженность футуристов идее новизны и разрыва с традицией, их апология скорости рисует картину такого будущего, которое не ведает альтернативы и в котором нет места ничему, что не укладывается в авторитарную по своей сути матрицу необходимого и неизбежного.

³⁰ Цит. по: Doane M. A. The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive. Cambridge: Harvard University Press, 2002. P. 87.



Ил. 1.2. Джулио Брагалля. Машинистка (1913). Частная коллекция. © 2013. Общество прав художников (ARS, Нью-Йорк) / Общество авторов и издателей (SIAE, Рим). Собственность Alinari Archives, Флоренция / Art Resource, Нью-Йорк.

3

Пристрастие Маринетти и Брагалля к скорости и стремление обоих прочно вписать человеческое тело в траекторию движения быстроходной машины нередко приводятся в качестве яркого доказательства того, что эстетический модернизм, предпочитавший стремительное движение отстраненному созерцанию, подготовил почву для весьма сомнительных социальных и политических проектов. Однако рассматривать эстетический модернизм вообще и футуризм в частности как единое течение – означало бы подходить к истории с позиций риторики скорости, подобно самому Маринетти, то есть отрицать иные возможные концепции движения в футуристической и модернистской эстетике.



Ил. 1.3. Умберто Боччони. Уникальные формы непрерывности в пространстве (1913, отливка 1931). Бронза, 111,2 × 88,5 × 40 см. Получено по завещанию Лилли П. Блосс. Музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк. Изображение © МоМА / Scala, Лондон / Art Resource, Нью-Йорк.

Сравним идею следа у Брагалли с попыткой изобразить присущую современной эпохе скорость, предпринятой Умберто Боччони в его, пожалуй, самой знаменитой скульптуре «Уникальные формы непрерывности в пространстве» («Forme uniche della continuità nello spazio», 1913; ил. 1.3). Разумеется, интерес Боччони – одного из первых футуристов – к движению и скорости нередко рассматривают в непосредственной связи с творчеством Маринетти, так что скульптуру «Уникальные формы непрерывности в пространстве» нередко интерпретируют как образ некоего киборга-первопроходца: гонщика, чья кожа превратилась в металлическую броню, позволяющую выдерживать стремительное движение; робота, объединившего в одну беспощадную динамику пламенное горение и холодную жесткость, одушевленное и неоду-

шевленное начала³¹. По мнению критиков, творчество Боччони – неотъемлемая составляющая футуристического проекта, проявившего интерес к бесконечно малым и промежуточным аспектам ускоренного движения. Отсюда делается вывод, что для Боччони, как и для Мариетти с Брагальей, скорость стала способом освободиться от силы тяжести и четких очертаний, вписать множество разных мгновений и процессов в единое пространство репрезентации и тем самым выступить в поддержку такой концепции движения, в которой динамический принцип времени одерживает победу над якобы статичным пространством.

³¹ Рассмотрим, например, интерпретацию, которую предложил в 1961 году Дж. К. Тейлор: фигура «движется вперед – воплощенная энергия, жизненная сила, – однако порывистые шаги едва касаются земли, как будто сопротивление воздуха дарит идущему крылья. Фигура мускулиста, хотя у нее нет мускулов, и массивна, хотя невесома. Ритм ее формы торжествует над ограниченностью человеческой ходьбы, создавая впечатление бесконечного движения в бесконечном пространстве» (цит. по: *Coen E. Umberto Boccioni. New York: Abrams, 1988. P. 218*). См. также недавнюю работу Поджи: *Poggi C. Inventing Futurism. P. 170*.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.