

Благодарности

В этой книге я пытаюсь проследить культурную историю футуристического представления о скорости и динамизме в русской и советской авангардной поэзии, живописи и кинематографе. На протяжении всего исследования я демонстрирую значение скорости в культуре, используя как знаменитые, так и менее известные авангардные произведения, так что моя книга может иметь ценность для широкого круга читателей, особенно с учетом ее междисциплинарного характера.

Мои усилия по построению связей между такими различными дисциплинами, как исследования поэзии, живописи и кинематографа, не увенчались бы успехом без неоценимой помощи коллег. Я благодарен нескольким учреждениям за то, что они в разное время оказывали мне финансовую поддержку. Начальная исследовательская работа, на материалах которой основана эта книга, стала возможной благодаря диссертационной стипендии Паккарда от Гарвардского университета. Последующая работа была поддержана двумя летними исследовательскими грантами от колледжа Брин-Мар — учебного заведения, где я работаю. Я также получил научную стипендию по программе Title VIII и стипендию для совместных исследований от Национального фонда гуманитарных наук. Оба они были выданы через Американский совет преподавателей русского языка и литературы (АСПРЯЛ). Я также благодарен следующим архивам и библиотекам, предоставившим мне доступ к неопубликованным материалам: Российскому государственному архиву литературы и искусства (РГАЛИ), отделу рукописей Государственного Русского музея (ГРМ), Российской национальной библиотеке в Санкт-Петербур-

ге, Институту русской литературы Российской академии наук (Пушкинский Дом), Театральному институту в Санкт-Петербурге и Театральной библиотеке при Музее Виктории и Альберта. Музей современного искусства в Нью-Йорке и Гарвардский киноархив дали мне возможность просмотреть самые различные фильмы той эпохи. Библиотекари и сотрудники этих учреждений чрезвычайно мне помогли.

Эта книга стала неизмеримо лучше благодаря эрудиции и вкладу нескольких людей. Джон Мальмстад первым пробудил во мне интерес к русскому авангарду и всегда оказывал нужную поддержку в качестве моего научного руководителя. Уильям Миллс Тодд III значительно расширил мои взгляды на историю русской культуры и всегда был готов дать совет и оказать поддержку. Элизабет Череш Аллен вышла далеко за рамки коллегальности, проведя бесчисленные часы за чтением и комментированием различных версий моих идей по мере их развития.

Я благодарен за полезные отзывы и вклад в различные аспекты этого проекта Джеймсу Слоану Аллену, Елене Баснер, Джону Боулту, Светлане Бойм, Тому и Верене Конли, Кевину Дейси, Дэну Дэвидсону, Ирине Дубининой, Глебу Ершову, Линде Герстайн, Уиллису Харте, Джону Маккею, Мие Мангаванг, Татьяне Никольской, Джорджу Пахомову, Владе Петричу, Стивену Роулзу, Стефани Сэндлер, Джеффри Шнаппу, Говарду Шуману, Джастину Вейру и Андрею Зайнулдинову. Я глубоко признателен Гвен Уокер и Шейле Мурмонд из издательства Университета Висконсина за их помощь в осуществлении этого проекта, а также Барбаре Войхоски за ее редактуру. Кристин Бойланд и Дель Рамерс из колледжа Брин-Мар помогли мне сделать стоп-кадры из фильмов, а сотрудники нескольких музеев и учреждений, в том числе Государственного Русского музея в Санкт-Петербурге, Нижегородского государственного художественного музея, Вятского (Кировского) областного музея изобразительных искусств, галереи «Annely Juda Fine Art» и Исследовательской библиотеки в Исследовательском институте Гетти предоставили мне доступ к другим изображениям. Я также благодарен проректору колледжа Брин-Мар Ким Кэссиди за субсидию, которая

помогла оплатить включение этих изображений в книгу. Билли Джо Стайнер участвовала в подготовке рукописи.

Я сердечно благодарен своим родителям Мэрилин и Кену Харт; будучи физиком, мой отец подробно разъяснил мне научные идеи, изложенные в этой книге. Гостеприимство и тепло, которые я ощущал в доме Маргариты Бугреевой в России, позволили мне добиться больших успехов в работе над книгой, а в США Дел и Сью Вебстер, Питер и Мария Вейгандт предоставили тихие, буколические места для обитания, которые, как это ни парадоксально, оказались идеальным местом для создания книги о быстром темпе современности. И наконец, я хотел бы поблагодарить мою жену Дженну Вебстер за ее зоркий взгляд, поддержку, терпение и любовь. Ей и нашему сыну Айзеку я посвящаю эту книгу.

Введение

Скорость как дух времени

В одной из лекций, прочитанных в 1914 году, поэт Владимир Маяковский описал новую эстетику, повсеместно возникавшую в современном городском ландшафте:

Телефоны, аэропланы, экспрессы, лифты, ротационные машины, тротуары, фабричные трубы, каменные громады, копоть и дым — вот элементы красоты в новой городской природе. <...> Мы, горожане, не знаем лесов, полей, цветов — нам знакомы туннели улиц с их движением, шумом, грохотом, мельканием, вечным круговращением. А самое главное — изменился ритм жизни. Все стало молниеносным, быстротечным, как на ленте кинематографа¹.

Маяковского, видного представителя футуризма — одного из русских авангардных движений, восхищали особенные звуки и ритмы «молниеносного» современного города. Как отмечал поэт, технологии, транспорт и промышленность в начале XX века резко изменили темп повседневной городской реальности. Для Маяковского, искавшего в своем творчестве «элементы красоты», составляющие эту быстро меняющуюся реальность, модернизация принесла с собой головокружительный кинематографический вихрь быстрого движения — новую эстетику, соответствующую жизни современного горожанина и, следовательно, современного поэта.

¹ Слова Маяковского были процитированы в газетной заметке В. Нежданова «Футуристы» (Трудовая неделя (Николаев). 1914. № 1419. 26 января. С. 3). Перепечатана в [Маяковский 1955, 1: 453–454].

За пять лет до этого, в 1909 году, поэт Филиппо Томмазо Маринетти, лидер итальянских футуристов, выразил схожую художественную философию. «Мы объявляем, — заявил Маринетти, — что великолепие мира обогатилось новой красотой: красотой быстроты» [Манифесты 1914: 7]. Пропагандируя нечто большее, чем просто желание превзойти всех предшественников, Маринетти и его соратники — футуристы сформировали культ скорости, подчеркивавший уникальность потрясающей быстроты наступившей эпохи. Футуристы считали, что современная скорость должна быть эстетизирована и превращена из простого физического понятия в динамичный, оригинальный элемент искусства. Отстаивая свою доктрину скорости, Маринетти ухватил очевидную черту модернизации. От Милана до Москвы и Манхэттена начало эпохи модернизма совпало с резким ускорением темпа жизни, которое художники вряд ли могли игнорировать. Именно этот быстрый темп, эту опьяняющую радость скорости исследовали и превозносили многие поэты, живописцы и режиссеры — авангардисты.

Скорость, которая на Западе ощущалась как нечто воодушевляющее, для России начала XX века стала скорее потрясением. В то время как в Западной Европе второй половины XIX века силы модернизации росли, в царской России многие сначала сопротивлялись этому процессу или ставили его под сомнение. Тем не менее, когда в конце XIX века модернизация и технологии скорости наконец-то пришли в Россию, они породили специфически русские художественные формы и достижения. Ко второму десятилетию XX века российские живописцы, поэты, скульпторы и кинематографисты стали искать новые художественные средства для передачи скорости, присущей быстро индустриализующемуся городскому пейзажу. Благодаря науке, технологиям и западноевропейскому искусству, которые послужили необходимыми стимулами, многие российские левые (т. е. авангардные) художники изобретали приемы, стили и теории искусства, вдохновленные скоростью и ставшие важной, но, как ни странно, недооцененной стороной революционного вклада России в культуру европейского модернизма.

Предметом этой книги является то многогранное и масштабное исследование скорости, которое произведено деятелями русского авангарда. Рассматривая период с начала второго десятилетия XX века, когда возник русский кубофутуризм, до конца 1920-х годов, когда новаторство в области формы уступило место сталинизму и призывам к быстрой индустриализации Советского Союза, я показываю, что идея скорости помогла русскому искусству двигаться в сторону беспредметности (то есть абстракции), а также к идеалу динамичного, упорядоченного будущего. Скорость, используемая художниками-авангардистами как мощное средство для преодоления концептуального застоя, постигнувшего традиционное изобразительное искусство, стала основой для всесторонней переоценки повседневной реальности. Скорость также стала важнейшим элементом развития русского авангарда как художественного течения, единого в различных видах искусства. В футуристических стихах Маяковского, Алексея Крученых, Василия Каменского, в кубофутуристических и беспредметных работах художников Михаила Ларионова, Натальи Гончаровой, Казимира Малевича, в немых фильмах советских режиссеров Льва Кулешова, Сергея Эйзенштейна и Дзиги Вертова (и это лишь некоторые из наиболее выдающихся русских художников-авангардистов) скорость породила беспрецедентные исследования времени, пространства и других ключевых вопросов, начиная от городского движения, атлетизма и эротизма вплоть до тем войны, революции и утопии. Хотя, разумеется, не все художники-авангардисты относились к скорости положительно, «динамизм», как этот феномен часто назывался в более широком смысле, тем не менее упрочил фундаментальное слияние искусств в России. Поэты сотрудничали с живописцами, разрабатывая художественные средства для передачи стремительного темпа эпохи, а кинематографисты развивали эстетику, проникнутую ритмами, впервые использованными в поэзии и живописи авангарда. В своем синхронном ускорении русские художники стремились создать новую художественную и социальную реальность.

Значение скорости

Каким бы концептуально мощным феноменом ни была в начале XX века скорость, это понятие не поддается однозначному определению. Мы можем спросить: является ли скорость просто быстрым движением? Стремительным темпом жизни? Или мысленной конструкцией? Обозначая одновременно и меру и качество, существительное «скорость» обычно используется как для характеристики движения или вращения, так и для обозначения быстроты как таковой. С технической точки зрения скорость измерима — она равна расстоянию (или пространству), покрываемому данным движением, деленному на продолжительность этого движения. Проще говоря, скорость — это расстояние, пройденное за определенный промежуток времени. Чем больше расстояние и короче время, тем выше скорость. И хотя скорость может означать любую быстроту движения («улитка двигалась со скоростью 0,001 мили в час»), она в первую очередь означает что-то быстрое, по крайней мере бодрую прогулку.

Тесно связанный с понятиями динамизма (то есть усиленного, энергичного движения), кинетики (движения тел под действием внешних сил) и быстроты (скорости движения в заданном направлении), параметр скорости позволяет «просчитать» наше физиологическое восприятие мира, находящегося в движении. Хотя ускорение — показатель изменения быстроты — явно определяет то, что воспринимается как «быстрее» и «медленнее», зрение служит наиболее привычным арбитром скорости, поскольку визуальное представление быстрого движения несомненно способствует нашему пониманию того, что же такое на самом деле скорость. Можно утверждать, что зрительные данные служат лучшим подтверждением нашего ощущения скорости, чем любое возможное мысленное представление о ней. «Скорость использует зрение в качестве своего основного элемента», — пишет французский теоретик культуры Поль Вирильо, указывая, что скорость часто искажает наше более статичное впечатление от

видимой реальности [Virilio 1991: 60]². Таким образом, неудивительно, что этот визуальный акцент на скорости существенно повлиял на развитие модернистского искусства, особенно на его движение к абстрактному — ибо каким способом можно лучше изобразить мимолетные качества быстрого движения, как не через абстрактные, размытые формы?

Однако осознание нами скорости во многом основано на нашем понимании времени, поскольку только часы могут установить скорость любого данного движения в пространстве. Более того, время и движение практически взаимозаменяемы, поскольку мы воспринимаем движение в контексте времени, а само время зависит от движения. Время возможно помыслить, только мысля движущиеся в пространстве объекты или тела — без этого движения время казалось бы произвольным и бессмысленным. Точно так же пребывание объекта в состоянии более быстрого движения означает уменьшение временной продолжительности некоего действия, которое совершается этим объектом. В этом смысле быстрое движение можно рассматривать как «уничтожение времени и пространства», как на протяжении XIX века многие характеризовали скорость локомотива³. Другими словами, скорость заставляет нас заново переосмыслить нашу повседневную физическую реальность.

Наука о скорости

Еще до того, как художники стали изучать влияние скорости на видимую реальность, ученые сделали скорость предметом современного сознания с помощью ключевых теоретических открытий, касающихся времени, пространства и света. Фактически именно наука установила количественно измеримые, зача-

² Подробно разбирая понятие скорости в XX в., Вирильо разработал развернутую теорию «дромологии» (от греческого слова *dromos* — «скорость»), под которой понимал изучение быстроты, ускорения и скорости в современной жизни.

³ См., например, [Marx 1964: 194].

стю даже наглядные средства для понимания и передачи все возрастающей скорости современности. В то время как художники и поэты вскоре будут использовать скорость на своем пути к абстракции, ученые пошли в противоположном направлении, сосредоточив внимание на этом параметре, чтобы раскрыть и объяснить ранее невидимые аспекты динамичного мира природы.

На протяжении более чем шести столетий ученые исследовали зыбкое понятие скорости. Скорость впервые появилась как устоявшийся, общепринятый термин в XIV веке в Англии, где философы из Мертон-колледжа Оксфордского университета начали использовать скорость как количественный параметр для изучения изменений в скорости движения. Исследование ускорения и скорости продолжалось до XVII века, когда Галилей обратил внимание на те явления, которые для доньютоновского мира в значительной степени оставались физической загадкой. Работая с простым маятником, Галилей сформулировал, как время можно разделить на отдельные, количественно измеримые сегменты, и выяснил, что скорость равняется расстоянию, пройденному маятником за определенный промежуток времени; кроме того, Галилей постулировал, что движение каких-либо объектов — это движение относительно каких-либо других объектов⁴.

К концу XVII века Ньютон разработал галилеевское понимание движения и относительности значительно более подробно. Он задался вопросом: если концепция относительности Галилея

⁴ Галилей был одним из первых, кто попытался измерить скорость света. Хотя его попытки не принесли каких-либо значительных результатов, его более позднее открытие спутников Юпитера поспособствовало вычислению первого приблизительного значения скорости света в 1675 году, когда Олаф Кристенсен Рёмер заметил, что затмения на спутниках Юпитера можно наблюдать в различных фазах в зависимости от времени года и переменного расстояния от Земли до Юпитера. Разделив диаметр земной орбиты (186 миллионов миль) на разницу в секундах (996) при наблюдении затмения спутников Юпитера с дальней стороны земной орбиты по сравнению с ближней стороной, Рёмер определил, что свет движется с конечной скоростью примерно 186 300 миль в секунду [Gamov 1961: 75–77].

верна, как возможно измерить скорость света и заявить, что эта скорость конечна (что неоднократно предпринималось)? В ответ на этот вопрос Ньютон принял сформулированную Христианом Гюйгенсом в 1678 году теорию светоносного эфира — гипотетической субстанции, предположительно неизвестной жесткой природы, — этот эфир, как считалось, передает колебания света или световые волны, движущиеся в пространстве с конечной скоростью. Ньютон ошибочно заключил, что эфир является неподвижным носителем света, однако из этого предположения и подразумеваемого им взгляда на время и пространство как на нечто абсолютное и неизменное возникли важнейшие понятия движения, света и скорости.

В ньютоновском мире абсолютного времени и пространства скорость была переменной и, следовательно, чисто относительной, в лучшем случае незначительной проблемой. Но эта точка зрения изменилась, когда идеи Ньютона подверглись общей критике. В конце XVIII века Кант оспорил теорию Ньютона об абсолютном объективном времени на том основании, что пространство и время пластичны и зависят от субъективного восприятия. К 1883 году физик Эрнст Мах опроверг ньютоновскую модель абсолютного движения, времени и пространства, подчеркнув, что ей нет места среди быстро развивающихся постулатов современной науки. Примерно в то же время, в 1881 году, физик Альберт Майкельсон и химик Эдвард Морли попытались с помощью интерферометра (оптического устройства, которое использует световые волны для высокоточного измерения расстояний) определить скорость Земли через гипотетический эфир Ньютона. Майкельсон и Морли ожидали, что эфир будет влиять на поток световых волн, движущихся в разных направлениях, но такого вмешательства не произошло, что побудило ученых опровергнуть само существование эфира⁵. Майкельсон и Морли

⁵ Хотя они не дошли до отрицания существования эфира, Майкельсон и Морли побудили других ученых объявить эфир не существующей в реальности субстанцией, используемой лишь для объяснения движения света согласно модели абсолютного пространства и времени, — эта модель скоро окажется устаревшей.

также использовали свой эксперимент с эфиром, чтобы точно определить скорость света в вакууме; они получили постоянную скорость 186 329 миль в секунду независимо от того, движется ли наблюдатель или объект. Таким образом, они пришли к выводу, что скорость света — а не пространство или время — является абсолютной. В одночасье скорость стала достойным (и ценным) объектом научного исследования⁶.

Работа Майкельсона — Морли об эфире и скорости света, наряду с другими теоретическими достижениями, такими как сделанное в 1902 году предположение Анри Пуанкаре о том, что абсолютного пространства, абсолютного времени и эфира не существует, позволила Эйнштейну в 1905 году сформулировать специальную теорию относительности. Подобно Майкельсону и Морли, Эйнштейн предположил, что постоянна скорость света, а не пространство или время и что именно скорость света является максимальной скоростью во Вселенной [Everdell 1997: 235]⁷. Разрабатывая свое понятие относительности, Эйнштейн представлял, как время будет искажаться в быстро движущейся «инерциальной системе отсчета», такой как высокоскоростной поезд в гипотетический момент его приближения к скорости света. Если бы человек, путешествующий в этом поезде, удалялся бы от часов, он теоретически мог бы заметить замедление времени на часах или, если бы поезд достиг скорости света, отсутствие какого-либо изменения времени. Следовательно, утверждал Эйнштейн, время относительно⁸.

⁶ Кинетическая теория газов возникла в 1870-х, когда физик Людвиг Больцман исследовал термодинамику — механическую теорию тепла. См. [Everdell 1997: 47–62].

⁷ За специальной теорией относительности вскоре последовали другие революционные исследования, например уравнение Эйнштейна $E=mc^2$, которое означает, что энергия объекта равна его инертной массе, умноженной на квадрат скорости света.

⁸ В выводах своей работы 1905 года Эйнштейн утверждал, что часы должны быть синхронизированы таким образом, чтобы учитывать постоянную скорость света и незначительные изменения во времени, необходимые свету, чтобы пройти от своего источника (часов) к тем, кто следит за временем. Подробнее о работе Эйнштейна с часами см. [Galison 2003].

Развивая свою специальную теорию относительности, Эйнштейн рассматривал время как нечто существующее в соединении с тремя измерениями пространства и, таким образом, составляющее его четвертое измерение. Эта концепция четырех измерений идеально сочеталась с только что сформулированными законами относительности (однако она расходилась с мистическим предположением о существовании четвертого измерения — популярного представления, связанного с искусством, динамизмом и метафизикой того времени). Эйнштейн также затронул вопрос о том, что происходит с ускоряющимся объектом и относительным временем с точки зрения неподвижного наблюдателя. Он предположил, что по мере приближения скорости объекта к скорости света происходит сокращение длины объекта в направлении движения⁹. Теории Эйнштейна, таким образом, указывали на существование уникальной взаимосвязи между пространством-временем и равномерным движением (скорость света). Эта идея подчеркивала то, как скорость может воздействовать на материальные объекты странным, неочевидным для человеческого глаза или разума образом. Несколько позже, в своей общей теории относительности 1915 года, Эйнштейн объяснил, что материя влияет на кривизну пространства-времени (научное название четырех измерений), определяя таким образом то, как материя ведет себя, то есть как она ускоряется в пространстве¹⁰. То, что Ньютон называл силой тяжести в трех измерениях, на самом деле было ускорением в искривленном пространстве-времени, которое взаимодействует с массой и энергией в четырех измерениях.

Для многих художников-авангардистов искажение, ускорение, скорость света и теоретическое существование четвертого изме-

⁹ Визуальное искажение объекта, движущегося со скоростью света, получило название «лоренцево сокращение».

¹⁰ Общая теория относительности Эйнштейна восходит к гипотезе Маха о том, что не существует никакого способа различить гравитацию и ускорение: невозможно определить, падает ли объект из-за земного притяжения или ускоряется в пространстве со скоростью 9,8 м/с (ускорение под действием силы притяжения на земной поверхности).

рения представляли собой дерзкие научные концепции, благодаря которым отображение реальности в ее истинной сущности стало более простой задачей. Мысль о том, что объекты меняют свою видимую глазу форму, приближаясь к скорости света, или что пространство-время искажается в присутствии объекта, действительно можно рассматривать как предвосхищение абстрактных образов человеческой реальности и опыта, которые возникли в искусстве модернизма в начале XX века¹¹. Наука о скорости повлияла и на растущий интерес художников к цвету, поскольку, как выяснилось, цвет объекта должен меняться при приближении к скорости света (сдвиг света «в красную область», наблюдаемый у быстро удаляющихся объектов, таких, как далекие звезды)¹². Поскольку ученые все больше внимания уделяли скорости света, изображение световых лучей и абстрактных, плавающих форм на холсте или киноэкране могло превратить эти элементы научного знания в выразительные символы современного движения.

Даже в России, где консервативные социальные тенденции подпитывали некоторый скептицизм по отношению к научным и технологическим достижениям эпохи, художники-авангардисты отдали дань революционным открытиям своего времени¹³. «В наше великое время, когда в официальной физике упразднена абсолютность времени и пространства <...> строится новая жизнь в новых высших измерениях», — провозгласил живописец и теоретик Николай Кульбин в своем эссе 1915 года «Кубизм» [Стрелец 2014: 166]. А позже, в 1926 году, композитор и художник-авангардист Михаил Матюшин заметил, что нужно стараться «видеть все разом, наполненно, сразу кругом себя. <...> Привычное по-

¹¹ Подробнее о связи искусства и науки см. [Vargish, Mook 1999; Miller 2001].

¹² Цветовой спектр изменяется, когда наблюдатель приближается к скорости света, отчасти из-за эффекта Доплера. См. [Shlain 1991: 130].

¹³ На XII съезде российских естествоиспытателей и врачей в Москве в 1909–1910 годах российские ученые В. С. Игнатовский, П. С. Эрнфест и П. С. Эпштейн выступили с докладами о скорости света в сочетании со специальной теорией относительности Эйнштейна. См. [Vucinich 2001: 5].

нимание скорости странным образом разрушено, а идея относительности кажется совершенно ясной»¹⁴. Художники в России и других странах, стремясь сформулировать некие космические представления об ускоряющейся реальности, обращались к науке и опирались на современные концепции относительности и четвертого измерения, позволяющие уловить мимолетную, абстрактную сущность скорости.

Модернизм, футуризм и скорость

Для многих жизнь в эпоху модерна не просто пришла в движение — она стала ускоряться. Поскольку автомобили, аэропланы, спорт, кинематограф и даже наркотики способствовали тому, что быстрый темп эпохи был столь очевидным, скорость пронизывала стремительно развивающийся городской ландшафт. Ощущение ускорения, особенно в первые десятилетия XX века, охватывало массы людей: технологии скорости преобразовывали современную жизнь, создавая новые возможности для движения людей и механизмов. Скорость стала важным понятием для всех областей модернистской культуры, и попытки объяснить и использовать это самое современное из всех явлений постоянно предпринимались и в искусстве, и в социологии, и в инженерии.

Конечно, модернизм было чем-то большим, чем просто скорость. Отчасти он возник из-за общего протеста против традиций, буржуазного статус-кво и того, что воспринималось как застой западного общества. В модернистском искусстве отказ от условностей совпал с ярко выраженным «кризисом репрезентации» — или «кризисом видимости», как назвал его Теодор Адорно, — который пронизывал западную культуру [Адорно 2001: 149–154]. Западный мир к началу XX века шел вперед такими темпами, за которыми художники еле успевали. Многие задавались вопросом: как они могут на самом деле уловить дух современности и происходящих в каждый момент изменений, когда

¹⁴ «Опыт художника новой меры» в [Douglas 1975–76: 75].

«здесь и сейчас» тут же устаревает и становится «прошлым днем»? Более того, перестал быть удовлетворительным позитивистский способ познания, устоявшийся прежде. Как утверждали многие художники, прижившиеся к тому времени художественные условности были не способны передать повсеместные изменения и возрастающий темп современности. В ответ на этот так называемый кризис искусство модернизма стало воплощать то, что Шарль Бодлер назвал парадоксальной необходимостью «извлечь из преходящего элементы вечного» [Бодлер 1986: 292]. Художники стремились выразить абстрактную, вечную сущность реальности, которая казалась столь быстрой и мимолетной. Пытаясь передать эту сущность новой эпохи, модернисты, особенно авангардисты, ощущали необходимость создавать новые художественные модели и немиметические формы, отражающие то, как современные мужчины и женщины воспринимают свой быстро меняющийся мир.

Разрабатывая новые способы репрезентации, художники-авангардисты яростно боролись против норм, теорий и практик основных направлений в европейской музыке, живописи и литературе, отвергая и высмеивая устоявшиеся художественные условности. Итальянские футуристы, которые из всех модернистов были, возможно, наиболее враждебно настроены по отношению к традициям, призывали к искоренению старого: «Мы хотим разрушить музеи, библиотеки» [Манифесты 1914: 8]. Футуристы стремились быстро выйти за рамки «антикварной истории» (как называл это Ницше) и всего, что было статичным в западной культуре XIX века [Kern 2003: 63]. На месте застывших условностей футуристы воображали новую реальность, ускоренную моторами, и новую породу людей, которые могли бы олицетворять мощь и темп движения эпохи, поскольку в их неприятии прошлого подспудно было заключено острое желание двигаться к идеальному будущему. Их манила эстетизированная социальная утопия, свободная от обременительного прошлого.

Если модернистское искусство действительно представляло собой вызов преобладавшим ценностям и эстетическим нормам, что же могло заменить эти устаревшие стандарты? Чтобы пре-

одолеть кризис изображения и ввести в обиход новые выразительные средства, модернисты усвоили себе крайне субъективный взгляд на жизнь и искусство, подчеркивая уникальность, присущую взгляду каждого индивида¹⁵. Поэтому эстетический релятивизм стал ярким атрибутом модернизма, и в любом случае более старые, объективистские определения того, что красиво, а что уродливо, вряд ли могли быть использованы для описания быстро меняющейся атмосферы современной жизни. Этот релятивизм занимал видное место в искусстве этого периода, будь то множественные плоскостные перспективы французского кубизма, «поток сознания» в романах Джеймса Джойса или авангардный фильм Фернана Леже 1924 года «Механический балет» с его пульсирующими кадрами машин и людей, — субъективность увеличивалась постольку, поскольку непостоянные, быстро меняющиеся точки зрения преобладали над четко определенным объективным взглядом на мир.

Множественность точек зрения и непрерывные изменения нигде не были столь заметны, как в современном мегаполисе. Ибо если модернизм был «переходной, текучей, случайной стороной искусства», как утверждал Бодлер, то именно европейский мегаполис, с его многоликими толпами, мимолетной модой и измененным ландшафтом, лучше всего символизировал дух эпохи модерна [Бодлер 1986]. В сущности, развитие культуры модернизма было тесно связано с быстрым ростом современного города в конце XIX века, когда увеличение населения изменило облик Парижа, Берлина, Лондона и многих других городов: в Париже, например, в 1850–1880 годы население выросло более чем вдвое, с 1 миллиона до более чем 2 миллионов, — явление, наблюдавшееся и в других городских центрах по всей Западной

¹⁵ Как метко заметил Роберт П. Морган, «хотя по поводу сущности и хронологии модернизма по-прежнему существуют серьезные разногласия, большинство согласно с тем, что он включал в себя желание отойти от конкретной повседневной реальности, вырваться из рутины повседневной жизни в надежде достичь более личного и идеализированного видения реальности» [Chefdor et al. 1986: 35].

Европе и США (см. [Lees 1985: 5]). В России в это же время население Москвы выросло с 373 тысяч в 1850 году до чуть менее 2 миллионов в 1914 году [Hohenberg, Lees 1985: 227]. Когда столь огромное количество людей стекалось в города, модернизм возник как наиболее выразительный для мегаполиса стиль творчества: он отражал вездесущую энергию и быстрые, постоянные изменения, присущие этому времени.

Быстрому росту мегаполисов способствовал, в частности, настоящий взрыв современных технологий, которые стали определяющими для эпохи модернизма. Начиная с поезда, который соединил городские центры по всей Европе, а затем с изобретением автомобиля и самолета в 1889 и 1903 годах соответственно технологические инновации принесли с собой новую мобильность, которая оказалась в значительной степени ответственна за физическое перемещение масс в город и в городе. Эти новые виды транспорта, наряду с телефоном и телеграфом, упорядочили городскую среду, позволив городу превратиться в динамичный центр промышленности, коммерции и культуры. С появлением этих инноваций техника позволила современной жизни двигаться и развиваться еще более быстро и эффективно.

Неудивительно, что изображения современной техники занимали видное место в разнообразных модернистских работах: телефон в «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста, Эйфелева башня на картинах Робера Делоне, рентгеновские снимки в «Волшебной горе» Томаса Манна и велосипед на картинах и рисунках немецкого экспрессиониста Лионеля Фейнингера являются одними из наиболее ярких примеров этого слияния искусства и технологий. Примерно в то же время фотография и кинематограф — два наиболее ярких культурных проявления технологических новшеств — оказались особенно подходящими для отражения (и воплощения) духа современности. Фотоаппарат и кинокамера, запечатлевавшие свет на пленку согласно определенным химическим формулам, создавали «реальные» отпечатки окружающего мира — либо отдельные изображения, весьма соответствующие тому, что видел глаз, либо серию этих изображений, проецируемых на экран так, чтобы вызвать впечатление

движения. Находясь под сильным влиянием фотографии и кинематографа, итальянские футуристы среди прочих стремились применить динамизм этих новых форм искусства к своей поэзии, живописи и скульптуре¹⁶.

По мере того как западное общество ускорялось, распространение технологий помогло углубить современные концепции времени и пространства¹⁷. Синхронизация часов в Европе, например, произошла после того, как в начале XX века было введено Всемирное координированное время — это событие, по мнению многих, также повлияло на ускорение жизни современного общества, в результате чего люди ощутили еще большее желание втиснуть как можно больше действий в регулируемые техникой часы и минуты дня. Парадоксальным образом настоящее теперь как бы «сгущалось во времени», как метко выразился Стивен Керн, поскольку технологии и массовое представление об одновременности создавали ощущение, что каждый момент дает бесконечные возможности [Kern 2003: 314]. Это обострение ощущения времени было также результатом появления новых видов общественного транспорта, таких как трамвай и метро: они вызвали всплеск мобильности, который, несомненно, ускорил темп современности. Кроме того, телефон и телеграф сократили время, необходимое для общения. Более того, эти изобретения изменили представление современного общества о пространстве, объединив людей способами, которые раньше невозможно было представить. Таким образом, модернизм, особенно футуризм, развивался в тандеме с утопическими представлениями о новом социальном порядке, который будет изоби-

¹⁶ Мэриэнн Мартин отмечает: «Хотя поначалу это не признавалось, одной из наиболее фундаментальных точек схождения между живописцами и литераторами [футуризма] было их осознание двойной атаки фотографии и кинематографа в качестве мощного средства визуальной коммуникации. Футуристы восприняли эти новые медиа в качестве недвусмысленного художественного вызова и источника вдохновения, хотя поначалу они отрицали и подобную зависимость» [Martin 1973: 23].

¹⁷ Подробнее о растущем интересе Европы к часам в XVIII веке см. [Sauter 2007: 685–709].

ловать скоростью. Будущее должно было быть хорошо организованным, эффективным и быстрым.

На фоне этой переоценки времени и пространства в начале XX века внимание к человеческому и механическому движению только увеличилось. Ученые, изобретатели и художники формулировали, как быстрое движение может и способствовать ускорению темпа и сжатию пространства, и отражать эти процессы¹⁸. Тем временем технологии помогли создать в обществе, зависящем от эффективности и скорости, атмосферу динамизма. В искусстве футуризма эта скорость представляла собой одну из самых важных проблем изобразительного искусства, поскольку из всех аспектов современности, которые бросали вызов традиционным формам выражения, быстрое движение требовало крайне оригинальных, новаторских средств художественного изображения реальности. Более того, именно в сочетании с желанием модернистов воплотить суть быстрых изменений и мимолетного настоящего абстракция стала таким ярким компонентом авангардного творчества.

Скорость и абстракция

В то время как научные открытия и развитие технологий скорости во многом были связаны с модернистским кредо ускорения, интерес футуристов к скорости в значительной степени проистекал из того факта, что глазам людей приходилось приспособливаться к новому темпу, который все больше и больше бросал вызов устоявшимся способам восприятия движущихся объектов и людей. «Движение... — писал Рудольф Арнхейм, — воспринимается только в определенных пределах скорости» [Арнхейм 1974: 355]. Если что-то движется слишком медленно, мы не замечаем движения, тогда как если что-то движется слишком быстро, например молния, то нам трудно различить точную форму этого объекта. Это визуальное искажение движущихся на

¹⁸ О том, как модернистские романы отражают новое понимание пространства, исходя из одновременности времен, см. [Frank 2005: 61–73].

большой скорости тел стало более привычным явлением в конце XIX века, когда современный мир резко ускорился. По мере того как все ускорялось, люди должны были искать новые способы изобразить незнакомый мир, который они теперь с трудом пытались понять.

Вот один очевидный пример ускорения, принесенного модерном: паровоз изменил восприятие пассажирами пейзажа, который теперь проносился мимо. Анализируя феномен путешествия на поезде в XIX веке и его влияние на человеческое зрение, Вольфганг Шивельбуш пишет: «Повышенная скорость вызывает большее количество зрительных впечатлений, с которыми зрению нужно справляться» [Schivelbusch 1979: 60]. Шивельбуш утверждает, что серии быстро сменяющихся панорам, мимо которых паровоз везет состав, ускорили трансформацию человеческого восприятия как за счет расширения диапазона человеческого зрения, так и за счет искажения проходящих мимо образов. Именно это искажение видимой реальности сделало скорость ключевым мотивом для художников в начале XX века, когда многие стремились одновременно осмыслить быстрое движение и применить этот опыт в искусстве посредством изменения узнаваемых форм. Эрнст Гомбрих предположил, что наше зрительное ощущение быстрого движения парадоксальным образом выигрывает от уменьшения точности изображения: «Понимание движения зависит от ясности смысла, но впечатление движения может быть усилено при отсутствии геометрической ясности» [Gombrich 1982: 58]¹⁹. Развивая мысль Арнхейма, Шивельбуша и Гомбриха, я бы сказал, что потеря знакомого пейзажа и узнаваемых форм дала жизненно важный импульс для формулирования идей нерепрезентативной живописи, визуальной динамической поэзии и недиегетического (неповествовательного) кино. По сути, обращение футуризма к скорости способствовало его же обращению к абстракции.

¹⁹ Предваряя главу «Мгновение и движение в искусстве», Гомбрих отмечает, что историки искусства «почему-то пренебрегают рассмотрением показа движения [в искусстве]» [Gombrich 1982: 40].

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru