

Библиография

Евгений Савицкий

Эстетика медленности в литературе кризисных эпох:

ОТ ГЁТЕ ДО МАЯКОВСКОГО И КЕЛЛЕРМАНА

DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_314

**Frick J. Rasender Stillstand in der Zwischenkriegszeit:
Zur Dialektik der Beschleunigung und Beschleunigungs-
wahrnehmung.**

Göttingen: Wallstein, 2023. — 631 S.

**Egloff M. Episches Erzählen bei Goethe als Reflexion
auf moderne Zeitlichkeit.**

Paderborn: Brill; Fink, 2022. — XVIII, 363 S.

Книги «Мчащаяся неподвижность в межвоенное время: к диалектике ускорения и его восприятий» Йонаса Фрика и «Эпическое повествование у Гёте как осмысление современного режима времени» Мириам Эглофф продолжают наметившуюся в недавнее время тенденцию к реабилитации медленности как культурно значимого явления. Из отрицательного качества, связанного с нерасторопностью, отсталостью, неэффективностью и т.п., она превращается в особый, ценный опыт дистанцированного и критического осмысления современности, совмещения разных режимов темпоральности и даже сопротивления навязываемой капитализмом экономике ускоряющегося времени и сопряженным с ней формам внешнего и внутреннего контроля. Как пишет в недавно вышедшей на русском языке книге «О медленности» Л. Кёпник: «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»¹. Таким образом, медленность оказывается способом открытия

1 Кёпник Л. О медленности / Пер. с англ. Н. Ставрогиной. М., 2023. С. 12.

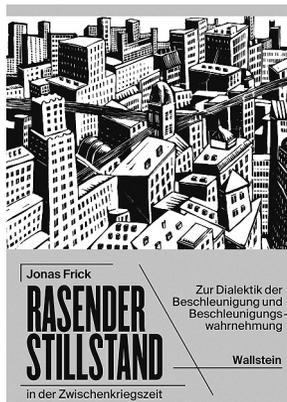
«подлинной» жизни, и не только в теории. В последние годы возникла целая индустрия услуг по освобождению, хотя бы временно, от все более ускоряющегося времени: «Частные фитнес-центры предлагают широкий спектр занятий по медитации, позволяющей уму отдохнуть, а телу расслабиться. Планировщики изменяют маршруты целых дорог, запрещают въезд в городские центры и устанавливают “лежащих полицейских”, чтобы снизить скорость движения транспорта и позволить горожанам заново открыть для себя радость пеших прогулок»². Возник целый ряд общественных движений: за «медленную еду» (slow food), культивирующее неторопливые общие трапезы; за «медленное» восприятие искусства (slow art) с организацией особых «медленных» дней в музеях и галереях; за «медленное старение» (slow ageing) с сознательным выбором наиболее успешной его стратегии; сюда же относятся «медленные» кино, потребление, образование, медицина, церковь и т.д.

В различных исследованиях медленность, так же как вообще избавление от давления времени, и раньше осмыслялась в позитивном ключе. Так, Ч. Ван Оселен указывал на допускаемые рабочими проволочки и прогулы как на значимые формы сопротивления, остающиеся, однако, незаметными для тех исследователей, кого интересует лишь сознательная, направленная в светлое будущее классовая борьба³. Ю. Кристева писала о ценности опыта депрессивного субъекта, который отказывается от стремления заново вписаться в иллюзорную экономику все обновляющихся желаний и благодаря этому обретает способность видеть мир более «трезво»⁴. Медлительность меланхолика в историко-культурном плане, в том числе в связи со становлением образа новоевропейского интеллектуала, исследовали А. Варбург, Э. Пановский, Ф. Закслъ и др. Еще раньше А. Шопенгауэр рассматривал искусство как то, что, будучи воплощением более сильной воли гения, способно усмирять нашу волю и тем самым даровать нам возможность забыть о времени и связанных с ним отношениях причинности, посмотреть на мир свободно-незаинтересованно. О преодолении давления времени в художественной игре как об условии создания непререживной цивилизации размышлял Ф. Шиллер в «Письмах об эстетическом воспитании человека» (1795), к которым обратился в «Эросе и цивилизации» (1955) Г. Маркузе, также стремившийся освободить людей от навязываемого капитализмом постоянного цейтнота.

Способы сопротивления темпу времени, ощущению его конечности и нехватки предлагали и многие другие авторы последних двух веков; особенностями же новейших работ о медленности являются, пожалуй, их связь с критическими исследованиями множественных темпоральностей, характерная для них политизация вопроса о времени⁵, а также стремление мыслить медленность как антитезу не только ускоренной модернизации, но и возвращению в традиционалистское прошлое⁶. Как пишет, следуя за Дж. Агамбеном⁷, Кёпник: «Хотя современность, возможно, представляет собой порождение современного хронологического времени, однако она всегда от него отталкивается, напоминая о других возможных темпоральных режимах

-
- 2 Там же. С. 9. См. также: *Honoré C.* In Praise of Slowness: How a Worldwide Movement Is Challenging the Cult of Speed. San Francisco, 2004.
 - 3 *Van Onselen C.* Worker Consciousness in Black Miners: South Rhodesia, 1900–1920 // *Journal of African History.* 1973. Vol. 14. No. 2. P. 237–255.
 - 4 *Кристева Ю.* Черное солнце: депрессия и меланхолия / Пер. с фр. Д. Кралечкина. М., 2010. С. 34, 107, 129, 148.
 - 5 См. о них: *Олейников А.* Время истории // *Логос.* 2021. № 4. С. 5–30; *Он же.* Политика времени // *Социология власти.* 2016. Т. 28. № 2. С. 8–14.
 - 6 *Кёпник Л.* Указ. соч. С. 24–25, 31. О сложностях описания исторического опыта, не сводимого ни к модернистским, ни к традиционалистским моделям, см. также: *Чак-рабарт Д.* Провинциализируя Европу / Пер. с англ. П. Бавина. М., 2021. С. 45–172.
 - 7 *Агамбен Дж.* Что современно? / Пер. с итал. А. Соколовски. Київ, 2012. С. 47–57.

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»⁸. Вопреки недавним критикам презентизма⁹, именно способность к промедлению в настоящем представляется в ряде исследований последнего времени как возможность оттолкнуться от доминирующей модели темпоральности, открыть другие исторические возможности.



А. Руссо в книге «Последняя катастрофа» отмечал, что в особенности крупные исторические катаклизмы вроде революций или мировых войн заставляют людей внимательней вглядываться в собственную современность, создают у них ощущение особой динамики времени¹⁰. Т. Харт указывал на значение и более обычных вещей для ощущения новой динамики времени: «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»¹¹. В то же время российский модерн отличался

амбивалентностью: «Русские художники-авангардисты будут проявлять значительную осторожность в отношении технологий, при этом используя в своих работах православные образы и другие славянские неопрimitивистские формы, чтобы достичь беспрецедентного синтеза старого и нового, медлительности и скорости <...>»¹². В особенности «новаторская поэзия Маяковского помещает читателя в ускоренную городскую среду, но парадоксальным образом заставляет медленно, осторожно читать этот вдохновленный скоростью поэтический пейзаж»¹³. Как показывает на примере литературы и публицистики 1910—1930-х гг. Й. Фрик, такое парадоксальное соединение скорости и медленности было отличительной чертой не только российской художественной культуры.

По мнению Фрика, существует своего рода диалектика между социальным ускорением и его восприятиями, в которых максимально ускоренное движение способно превращаться в свою противоположность. Другими словами, стремительное накопление вещей и событий приводит к утрате понимания, куда все движется и движется ли вообще. Когда достигнута предельная скорость, возникает ощущение, что все стоит на месте. Ссылаясь на П. Вирильо, Фрик пишет, что ускорение приводит ко всевозрастающему отчуждению человека от окружающего мира, нару-

8 Кёпник Л. Указ. соч. С. 14.

9 См.: Артог Ф. Порядок времени, режимы историчности / Пер. с фр. А. Беляк // Неприкосновенный запас. 2008. № 3. С. 19—38; Мильчина В. Ф. Артог. Типы исторического мышления: презентизм и формы восприятия времени: Реферат // Отечественные записки. 2004. № 5 (19). С. 214—225; Петина Л. П. Эффекты «непостижимого ускорения», или феномен презентизма в истории исторического знания // Диалог со временем. 2018. № 65. С. 47—58.

10 Rousseau H. La dernière catastrophe: l'histoire, le present, le contemporain. P., 2012.

11 Харт Т. Полным ходом: эстетика и идеология скорости в культуре русского авангарда, 1910—1930 / Пер. с англ. Н. Рябчиковой. Boston; СПб., 2022. С. 28.

12 Там же. С. 44.

13 Там же. С. 45. В целом о замедлении в концепции русского модерна Харта см.: Уланов А. [Рец. на кн.:] Harte T. Fast Forward: The Aesthetics and Ideology of Speed in Russian Avant-garde Culture, 1910—1930. The University of Wisconsin Press, 2009 // Новое литературное обозрение. 2010. № 106. С. 385—386.

шает привычную ориентацию, и в итоге исчезают как история, так и пространство¹⁴. Ускорение приводит и к процессам десинхронизации, поскольку те, кто не поспевает за временем, все больше подвергаются социальному исключению, вытесняются в маргинальные временные структуры. Автор указывает и на более банальные примеры того, как ускорение может оборачиваться замедлением: увеличение количества автомобилей приводит к многочисленным пробкам, в которых они стоят; быстрый рост экономики оборачивается ее «перегревом» и последующим экономическим спадом, то есть замедлением; рационализация производства, которая должна сделать его более быстрым и эффективным, приводит (особенно в фордистской модели) к тому, что производственная деятельность разбивается на отдельные бессмысленные для рабочего фрагменты с повторением одних и тех же действий на одном и том же месте у конвейера.

Как отмечает Фрик, такая амбивалентность ускорения не осталась незамеченной писателями и журналистами межвоенного времени, — в их текстах происходит осмысление этого нового социального опыта. Так, Р. Музили в рассказе «Летающие люди» (1922) противопоставляет прежние времена, когда люди неспешно верхом на деревянных лошадках катались на карусели, и нынешние, когда с большой скоростью вращаются многочисленные подвешенные на цепях сиденья. С увеличением скорости, однако, происходит не только рост удовольствий, но и их инфляция. Если раньше карусель работала на ярмарке, привлекая людей со всей округи и позволяя им встречаться друг с другом, то теперь она катает одних и тех же, пока им не надоеет, пока повторяющееся удовольствие не станет совсем ничтожным, после чего аттракцион переезжает в другой город. Техническое усложнение карусели, повышение ее стоимости и необходимость окупать затраты на новый механизм приводят к тому, что развлечение перестает быть местом, где встречаются разные люди, где возникает абсолютно ценный опыт.

Подобный опыт обесценивания движения в его ускорении описан и в «Союзе твердой руки» (1931) Э. Регера. Героиня романа, отказываясь садиться в новенький «Мерседес», говорит, что все эти новомодные устройства не подходят для людей старшего поколения. Молодежь, способная ценить лишь темп, разучилась культивировать определенный образ жизни, когда выезжают не для преодоления расстояния, а чтобы должным образом показать себя, свое превосходство над теми, кто ходит пешком. Раньше ездили неспешно, в достойно убранных каретах, так чтобы все имели возможность вас увидеть, — теперь же мчатся лишь для того, чтобы показать, как мало у вас времени, и потому всюду приезжают слишком быстро, в том числе на кладбище. Подобно итальянским футуристам, героиня романа Регера связывает увеличение скорости с изменением восприятия жизни, но в то же время подчеркивает и ускоренное превращение такого движения в неподвижность. Также и в романе «Берлин» (1934) П. Гурка описывается, как город формирует людей и заставляет их двигаться в определенном темпе, в котором, однако, они уже не способны ясно мыслить, теряются в ускоренном темпе города. Движение оборачивается забегом в пустоту, мчащейся неподвижностью. Таким образом, в произведениях Музили, Регера, Гурка и других авторов обнаруживается то, что Х. Новотны описывала как «другой опыт прогресса», в котором «относительное опережение оказывается в той же мере стоянием на месте»¹⁵.

14 Virilio P. Esthétique de la disparition. P., 1980. О превращении мест в не-места с увеличением скорости передвижения см. также: Оже М. Не-места: введение в антропологию гипермодерна / Пер. с фр. А.Ю. Коннова. М., 2017.

15 Nowotny H. Eigenzeit: Entstehung und Strukturierung eines Zeitgeföhls. Frankfurt a.M., 1993. S. 51.

По мнению Фрика, к межвоенному времени вполне приложимо введенное Б. Мартином понятие «складирование». Рассуждая о современной музыкальной культуре, Мартин писал, что по мере появления все новых дисков владельцы магазинов вынуждены задействовать дополнительные полки, которые, становясь все более многочисленными, обесценивают свое содержимое. Период востребованности дисков, которые «складируют» у себя продавцы, постоянно сокращается, они перестают быть чем-то, что остается в памяти, а постоянные волны увлечения ретромузыкой делают сложным различение старого и нового¹⁶. По словам Фрика, в описаниях культуры межвоенного времени можно также найти ощущение возросшей плотности событий, которая не образует обозримого целого, понятного направления развития и в итоге делает невозможным появление нового. Наряду с этим возникают механизмы маскировки такой необозримости и неподвижности, что Фрик сравнивает с обществом спектакля, как его позднее описывали Г. Дебор и Ж. Бодрийяр: создается видимость изменений, чтобы обеспечить дальнейшее бесперебойное обращение и умножение капитала. Таким образом, в мире спектакля все продолжает двигаться и вращаться, но никакого развития при этом не происходит. Из более современных авторов об этом писал Х. Роза, указывавший, что история сегодня выступает как беспорядочное «вечное возвращение нового», а не как осознанное движение к лучшей жизни. При всем многообразии постоянно меняющихся возможностей нет никаких длительных стратегий, которые предполагали бы их поступательное использование¹⁷.

Понимание ускорения времени как спектакля Фрик находит уже у авторов 1920–1930-х гг. Так, К. Тухольский в очерке «Берлинское уличное движение» (1926) писал, что проблема чрезмерного движения транспорта навязывается жителям города прессой, а в действительности на самых оживленных берлинских улицах машин не больше, чем на второстепенных парижских. Усилия прессы поддерживает полиция, стремящаяся всячески отрегулировать уличную жизнь. Годом позже З. Кракауэр критиковал фильм В. Рутмана «Берлин. Симфония большого города» (1927) за то, что в нем изображается не реальный ритм берлинской жизни, а рыночно выгодный, соответствующий ожиданиям посетителей кино, особенно из числа провинциалов. Также в очерке «Иллюзия темпа» (1929) М. Кесселя скорость городской жизни предстает литературным общим местом, не имеющим никакого отношения к действительности. Тем не менее Фрик полагает, что было бы неправильно рассматривать ускорение жизни в межвоенное время лишь как ложное впечатление от произведений жадных до успеха и денег авторов, и стремится показать, как новые реалии городской жизни и их инсценирование были тесно связаны друг с другом.

Эти взаимосвязи подробно рассматриваются в третьей, следующей за двумя вводными, главе, посвященной Шестидневным велогонкам¹⁸ и их художественным репрезентациям в «Ночи Шестидневных гонок» (1922) П. Морана, «Эллиптичес-

16 *Martin B.* Listening to the Future: The Time of Progressive Rock, 1968–1978. Chicago, 2015. P. 292.

17 *Rosa H.* Beschleunigung und Entfremdung: Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit. Frankfurt a.M., 2013; *Idem.* Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung. Frankfurt a.M., 2019.

18 О Шестидневной велогонке см. также: *Гумбрехт Х.У.* В 1926 году: на острие времени / Пер. с англ. Е. Канищевой. М., 2005. Гумбрехт рассматривает эти гонки как связанные в восприятии современников с категориальными противопоставлениями имманентность/трансцендентность, неизвестность/реальность, прошлое/будущее, которые подразумеваются в рассматриваемом Фриком противопоставлении скорости/медленность. В более поздней работе Гумбрехт более подробно рассматривает темпоральные аспекты переживания спортивных событий: *Он же.* Похвала красоте спорта / Пер. с англ. В. Фещенко. М., 2009. Л. Кёпник называет важным опытом

кой велодорожке» (1923) Э.Э. Киша, «Господине директоре» (1928) А. Беренд, романе А. Дёблина «Берлин, Александерплац» (1929) и других произведениях. Как показывает Фрик, гонки были для современников воплощением нового ритма жизни, ее высокой скорости, но наряду с этим высказывались и критические мнения: гонщики мчатся по кругу, оставаясь, по сути, на одном месте; поглощенные стремительным движением вперед, они не могут думать, погружаются в умственную летаргию, утрачивают способность к саморефлексии; для зрителей же стремительно мчащиеся фигуры деиндивидуализируются, превращаются в номера на майках¹⁹. В рекламе гонок, их медийном освещении и литературных репрезентациях, однако, этой деиндивидуализации противостояло инсценирование индивидуальности гонщиков, их особых качеств, одновременно сближавших их со зрителями и возводивших на недостижимый пьедестал. Так, в романе Беренд об одном из гонщиков рассказывается, как он, будучи в юности учеником мастера по изготовлению ключей, украл велосипед, чтобы иметь возможность на нем тренироваться, и уже в этом проявился его неординарный характер, способность пойти на нарушение норм ради любимого дела. Впоследствии он развозил утренние газеты и был отмечен руководством за способность доставлять их раньше конкурентов — ему дали возможность заниматься с тренером и т.д.²⁰ Рассказывались истории и о частной жизни гонщиков, которую, впрочем, можно было наблюдать и непосредственно во время Шестидневных гонок, так как открытые кабинки для отдыха располагались прямо посреди поля. Там же находился и подиум для особо состоятельных посетителей, благодаря чему зрители могли наблюдать жизнь не только звездных гонщиков, но и представителей полусвета, и все это создавало сложный спектакль «современной жизни», весьма привлекательный для публики.

В четвертой главе Фрик обращается к рассказам Ф. Кафки «На галерке», «Первое горе» и «Городской герб». Уже Т. Адорно замечал, что ускоренная смена образов в рассказах Кафки напоминает кинематограф²¹, и о том же позднее писал

осмысления замедленного восприятия книгу Гумбрехта «Производство присутствия» (2003; рус. пер.: Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: чего не может передать значение / Пер. с англ. С. Зенкина. М., 2006).

- 19 Как отмечает Фрик, уже в конце XIX в. активно обсуждалось, в какой мере велосипед действительно служит индивидуализации, большей свободе передвижения, доступности отдаленных мест, в том числе загородных, что должно было уменьшить давление городской среды и способствовать преодолению возникающего в городе отчуждения. Представление о том, что езда на велосипеде действует отупляюще, отстаивали Э. Берц в книге «Философия велосипеда» (1900), М. Шилль в репортаже «Спортивная неделя в Берлине» (1926), А. Польшар в очерке «Шестидневная велогонка» (1929) и другие авторы. В текстах конца 1920-х гг. можно увидеть элементы критики тоталитарной, бездумной фокусировки на движении вперед, характерной для велоспорта. О британских дискуссиях вокруг велосипедов и индивидуализации см.: Алябьева Л. Как воспитать «организатора совершенного дома и будущую мать крепких и красивых детей»: дискуссии о женщине и спорте в викторианской Англии // Новое литературное обозрение. 2004. № 70. С. 104—125.
- 20 Фрик обращает внимание и на значение имен звездных гонщиков, создающих двойственное ощущение близости и недостижимости, о чем в свое время писал в статье «Тур де Франс как эпопея» Р. Барт: «В уменьшительном имени велогонщика смешаны рабское восхищение и чувство исключительной приближенности; таким смешением характеризуется сознание народа, подсматривающего за своими богами. В уменьшительной форме Имя становится подлинно публичным, благодаря ему внутренний мир гонщика выдвигается на просцениум, где действуют герои» (Барт Р. Мифологии / Пер. с фр. С. Зенкина. М., 2008. С. 177).
- 21 Adorno T.W. Aufzeichnungen zu Kafka // Adorno T.W. Kulturkritik und Gesellschaft. Teil 1. Frankfurt a.M., 1976. S. 256.

П.-А. Альт²². Такое ускорение, как вслед за Альтот отмечает Фрик, создает «эстетику поверхностности», не позволяющую заглянуть в глубину происходящего и оставляющую читателя дезориентированным. Так, в рассказе «На галерке» (1916—1917) описывается круговое движение наездницы, демонстрирующей акробатические номера во время циркового представления. Как и в случае с велогонкой, оно оказывается вращением на одном месте, при этом в рассказе создается двойная перспектива: директор с хлыстом предстает то контролирующим работу наездницы, то заботливо ухаживающим за ней, а артистка — то механически действующим дрессированным телом, то воплощением художественной индивидуальности. Этой двойственности соответствует рассинхронизированность происходящего: хотя наездница строго следует ритму, задаваемому оркестром и ударами хлыста, но ее больное туберкулезом тело все больше слабеет и приближается к моменту, когда не сможет больше двигаться и будет заменено телом другой артистки.

Тема следующей главы — «Ускоренные транспортные каналы на американском континенте». По словам Фрика, еще до Первой мировой войны Америка выглядела образцом ускорения, достигаемого точно рассчитанным использованием технических средств в разного рода масштабных проектах. Б. Келлерман в утопическом романе «Туннель» (1913) описывает сооружение трансатлантической подземной магистрали, которая позволяет сократить время передвижения между континентами до двадцати четырех часов. В то же время в литературе 1910—1930-х гг., посвященной скоростным магистралям, возникают те же сомнения, что и в связи с велогонками и цирковыми представлениями: ускоренное движение оборачивается уничтожением жизненного мира людей, их контролем и стандартизацией. Музиль в «Человеке без свойств» (1931—1932) пишет: «Надземные поезда, наземные поезда, подземные поезда, люди, пересылаемые, как почта, по трубам, цепи автомобилей мчатся горизонтально, скоростные лифты вертикально перекачивают человеческую массу с одного уровня на другой; в узловых точках люди перескакивают с одного средства передвижения на другое, всасываются и подхватываются, без раздумья <...>»²³ Такое ускоренное движение порождает опасное консервативное желание остановиться, вернуться в прошлое: «И в один прекрасный день возникает неистовая потребность: сойти, спрыгнуть! Ностальгическое желание быть задержанным, не развиваться, застрять, вернуться к точке лежащей перед *не тем* ответвлением!»²⁴ Подобным же образом и В. Беньямин в записках об Испании 1932 г. указывает на выравнивание земного шара железными и автомобильными дорогами, из-за которого ускоренное передвижение оборачивается скукой и однообразием. О том, что современный транспорт уничтожил путешествия, писал и журналист Д. Штернбергер в книге «Панорама, или Виды XIX столетия» (1938), а также многие другие авторы. В межвоенное время путешествия трансформируются по фордистской модели, с четкой организацией массовых потоков; это приводит к тому, что люди в разных местах живут в одинаковых отелях, одинаково развлекаются, видят вокруг одни и те же рекламные плакаты и т.д. Массовое производство вытесняет локальные продукты, поэтому, куда бы люди ни приехали, их ожидает встреча с тем же самым, что и у себя дома.

В шестой главе Фрик более подробно рассматривает роман Келлермана «Туннель», в седьмой возвращается к Кафке в связи с романом «Пропавший без вести» («Америка») (1911—1916), в восьмой исследует роман «Тропики. Миф о путешествии» (1915) Р. Мюллера, а в девятой — романы М. Кесселя и Г. Тергит о жизни слу-

22 Alt P.-A. Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen. München, 2009. S. 48.

23 Музиль Р. Человек без свойств: В 2 кн. / Пер. с нем. С. Алта. М., 1994. Кн. 1. С. 54.

24 Там же. С. 54—55.

жащих, и везде обнаруживаются протест против принудительной включенности людей в ускоренный ритм времени, стремление авторов выявить противоречия ставшего более быстрым мира. Вместе с рассмотренными авторами Фрик приходит к выводу, что, каким бы могущественным ни казалось социальное ускорение, оно, как и другие механизмы капиталистического общества, вовсе не является естественным и неизбежным. Понимание историчности созданных таким обществом структур и их противоречивости делает возможным стремление к «темпоральной суверенности», противостоящей исходящему с разных сторон давлению времени. Различные тексты 1910—1930-х гг. стремятся показать, что есть другие перспективы существования, не связанные с рационализированным, опустошенным временем и хронополитическими механизмами власти.

Спротивление скорости проявляется в межвоенный период и в новом обращении к эпическому жанру. В 1929 г. Дёблин выступает с докладом «О строении эпического произведения», а Беньямин в статье 1930 г. «Кризис романа», посвященной выходу в том же году романа «Берлин, Александерплац», задается вопросом: «В чем соль этой книги?» И отвечает, что эпическая соль подобна минеральной, поскольку придает вещам длительность, и это длительность не во времени, а в читателе. Настоящий читатель читает эпос для того, чтобы удержать его в себе. В другом месте Беньямин особо отмечает неспешность повествования Дёблина. Обращение к эпосу в конце 1920-х гг. выглядит странным, поскольку жанр воспринимался как устаревший и, более того, как реакционно-консервативный. Школьники заучивали строки из монолога Германа в поэме «Герман и Доротея» И.В. Гёте: «Право, если б собрать воедино юношей наших и на границу отправить, они б за себя постояли!»²⁵ и т.п.



Эту странность обращения политически левых авторов к эпосу с его несовременным ритмом и способом описания событий исследует М. Эглофф в книге об эпическом повествовании у Гёте. По мысли Эглофф, именно свойственное эпосу сочетание античной формы и милитаристско-националистической тематики привело к тому, что в немецкой филологии после Второй мировой войны им занимались неохотно. Впрочем, этот жанр выглядел анахронично уже в конце XVIII в. 27 декабря 1797 г. Гёте писал Шиллеру: «Почему мы так мало создаем эпиграммы в греческом стиле? Потому что мы видим мало вещей, заслуживающих этого. Почему нам так редко удаются эпические произведения? Потому что у нас нет слушателей»²⁶.

Эта констатация чуждости эпоса современной эпохе, по мнению Эглофф, весьма удивительна, ведь в 1793 г. выходит «Рейнеке-лис» Гёте, тогда же публикуются выполненные И.Г. Фоссом перевод гомеровской «Одиссеи» (в переработанном варианте) и перевод «Илиады», что побудило самого Гёте заняться переводами из греческой эпической поэзии. В 1795 г. появляются «Пролегомены к Гомеру» Ф.А. Вольфа, а на следующий год Гёте пишет эпическую поэму «Герман и Доротея», на которую отозвались в своих сочинениях В. Гумбольдт и А.В. Шлегель. Наконец, в 1797 г. Гёте и Шиллер пишут программную статью «Об эпической и дра-

25 Гёте И.В. Герман и Доротея / Пер. с нем. Д. Бродского и В. Бугаевского // Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1977. Т. 5. С. 550.

26 Гёте И.В., Шиллер Ф. Переписка: В 2 т. / Пер. с нем. И.Е. Бабанова. М., 1988. Т. 1. С. 470.

матической поэзии», в которой они обобщили все то, что обсуждали в письмах с 1795 г. Молодые романтики также обсуждают эпическую поэзию, результатом чего стало появление в 1798 г. «Истории поэзии греков и римлян» Ф. Шлегеля. В 1799 г. Гёте планирует написание «Ахиллеиды», которая так и осталась фрагментом, и т.д.

Написание эпосов не прекращалось в течение всего XIX в., востребованными оставались также античные и средневековые эпосы, в особенности «Песнь о Нибелунгах». Над ними, однако, довлело суждение Г.В.Ф. Гегеля, который видел в них отживший литературный жанр, неадекватный возросшей рефлексивности нашей эпохи, ее сложности и многообразию. При этом уже в теориях конца XVIII в. (у К.М. Виланда и Ф. Бланкенбурга) более адекватной современности формой представлялся роман, о чем позднее писал и Г. Лукач в «Теории романа» (1920), указывая, что лишь в нем может быть выражена характерная для современной эпохи трансцендентальная бездомность человека. Все это также способствовало тому, что в обращении Гёте к эпосу послевоенное литературоведение видело лишь консервативную реакцию на события Французской революции и революционных войн. Эглофф полагает, что это неверно, и стремится показать, что эпическая форма была ценна для немецкого классика возможностью занять дистанцированно-критическую позицию по отношению к современности, а следовательно, можно прочертить прямую линию от эпических проектов Гёте к «Кризису романа» Беньямина. Вопреки тому, что говорил Гегель, все большая изоляция индивидов и возникающий из нее культурный вакуум делали необходимым именно такое повествование, которое выходит за рамки субъективистского изображения отдельных судеб. Преимущество эпоса видится в его способности показать индивида как часть большого целого, к чему и стремился Дёблин.

Позднее, в 1941 г., М.М. Бахтин напишет статью «Эпос и роман», а в 1943 г. выйдет статья Адорно «Об эпической наивности» — оба автора вслед за Гегелем откажут эпосу в возможности возрождения; нацистская инструментализация этого жанра положит конец попыткам его реактуализации после 1945 г. Эглофф полагает, однако, что эпос нельзя ограничить какой-то одной исторической эпохой, потребность в нем возникает всякий раз, когда политические, культурные и социальные идеалы обнаруживают свою хрупкость. Эпос открывает возможности для преодоления коллективной неуверенности, чего не способен сделать роман²⁷.

По словам Эглофф, для осмысления эпоса в эпоху Гёте были важны несколько авторов. Во-первых, И.И. Винкельман, рассматривавший историю искусства — как историю культуры, отдельные произведения — в связи с их эпохой. Во-вторых, Ф.А. Вольф, выдвинувший в «Пролегоменах к Гомеру» предположение, что «Илиада» и «Одиссея» не были сочинены одним человеком, а составлены в более позднее время из отдельных песен, при этом в письменном тексте имитировалась устная традиция. Уже одно это, замечает Эглофф, помещает античные эпосы между поэзией и прозой, устным и письменным, традиционным и современным. Кроме того, Вольф объяснял появление эпоса особой склонностью греков в определенный период и тем самым открывал возможности исторического и национального его осмысления. При этом эпос оказывался кризисным явлением, стремление гречес-

27 Об этом писала также М. Краусс: *Krauss M. Vorwort // Auf der Suche nach dem verlorenen Epos: Ein populäres Genre des 19. Jahrhunderts / Hrsg. von M. Krauss. Münster, 2011. S. 5—13.* См. также: *Schneider S. Entschleunigung: Episches Erzählen im Moderneprozess // Gattungs-Wissen: Wissenspoetologie und literarische Form / Hrsg. von M. Bies, M. Gamber et al. Göttingen, 2013. S. 247—264; Christians H. Der Traum vom Epos: Romankritik und politische Poetik in Deutschland (1750—2000). Freiburg i.B., 2004.*

ких филологов придать ему целостность было связано с противостоянием дестабилизирующим социальным тенденциям. В то же время концепция Вольфа ставила под вопрос сложившиеся образы Античности. Получалось, что если у эпоса не было ни единого автора, ни целостной формы, то они приписаны ему нашей эпохой, а это выдает ее потребность в обретении целостности, обзримости и возвышенности. Следовательно, у современных поэтов есть шанс стать новыми Гомеридами, создать сообразное своей эпохе творение. Этими соображениями руководствовался в своих проектах новой мифологии Ф. Шлегель, они же были важны и для эпических проектов Гёте. Третьим значимым для осмысления эпоса автором был Ф.Г. Клопшток, чья поэма «Мессия» (1748—1773) ориентировалась на традицию библейских эпосов. Гёте в «Вечном жиде» (1773—1774) помещает сцену страстей Христовых, которая у Клопштока описывалась в конце, в начало произведения, тем самым задавая модель всемирной истории с открытым концом. Центральной фигурой его эпоса оказывается не великий Спаситель, а несчастный бездомный еврей — персонаж, известный из народных книг. Как отмечает Эглофф, Гёте в это время начинает интересоваться историческим характером христианства, его внутренними конфликтами и разделениями, и этому соответствует привнесение земного времени в эпическое повествование.

Таким образом, для Гёте обращение к эпосу было вовсе не бегством в Античность от современных событий, а как раз наоборот — поиском способа наиболее адекватного осмысления современной истории. «Рейнеке-лис» с его отсылками к событиям Французской революции позволял выстроить сатирическую дистанцию по отношению к связанным с ней ужасам, при этом в поэме вовсе не наблюдается оправдания Старого порядка. К тому же поэма нарушает временные разделения: низкое содержание средневекового народного эпоса смешивается с возвышенно-серьезными темами античных поэмов. Серьезная критика своей эпохи соединяется с грубыми шутками, моральное наставление — с ироническим отстранением. Тем самым Гёте решает на уровне формы проблему соотношения разных временных режимов. Уже это противоречит представлению о том, что он в своих эпических произведениях стремился лишь к консервативному замедлению исторического времени, к стабилизации окружающего мира.

Эглофф обращает внимание, что в те же годы после Французской революции Гёте начинает особенно интересоваться процессами изменений в природе, тем, как там организован переход из одних форм в другие. Он стремится осмыслить социальные и художественные трансформации аналогично — не как разрывы, а как постепенные изменения, в которых более поздние формы связаны с более ранними. Ускоренному движению времени своей эпохи Гёте противопоставляет постепенность, замедленность, преемственность. По мнению Эглоффа, эпические проекты Гёте сопоставимы с тем, что Роза (на которого ссылался и Фрик) описывал как сознательные акты сопротивления опыту ускоренного времени, характерные для современной эпохи²⁸. Гёте считал важным осмыслить распознанную им раньше дру-

28 По мнению Розы, современные представления о времени линейны, и оно не имеет в них определенного конца. Мало кто верит в приближающийся конец света, и потому двигателем ускорения выступает ожидание лучшей жизни, связанной с безграничным ростом благосостояния. При этом тот, кто живет быстрее, больше получает от жизни. Однако у этой капиталистической экономики счастья есть и обратная сторона — страх устаревания, отставания от своего времени, скорого наступления смерти. Слишком быстрые изменения не позволяют в конце жизни ощутить себя по-настоящему насытившимся переживаниями. Вместо того чтобы почувствовать свою зрелость, старики видят себя обойденными новым поколением. Отсюда — ощущение отсутствия ясных перспектив, равнодушие и летаргия. В этой ситуации за

гих дестабилизацию темпоральных структур, поэтому для него написание эпоса было невозможно без учета собственного исторического настоящего.

При анализе как природы, так и литературы для Гёте была важна генеративная способность самих форм. Он писал, что, хотя обычно от них ожидается некая однозначность, завершенность, стабильность, на деле они существуют в динамике и все умножающемся многообразии. Морфология Гёте основывается не на статичных классификациях, а на представлении о ценности мимолетных явлений. Он не отказывается от попыток найти общие упорядочивающие категории, но для него метаморфозы всегда представляют собой борьбу центростремительных и центробежных сил. Таким образом, если романтики, отвергая идею порядка, создавали основы для понимания времени как непрерывного движения (на чем, согласно Розе, основаны обещания счастья в эпоху модерна), то Гёте разрабатывает более сложную временную структуру, в которой движение постоянно сталкивается с актами сопротивления, оказывается колеблющимся движением — постоянные колебания он констатировал и в развитии природных форм.

С этим связано и понятие выразительности (*Prägnanz*) в эстетической теории Гёте. Изначально оно разрабатывалось Г.Э. Лессингом, который, подчеркивая отличия живописи от литературы, писал в «Лаокооне» (1766), что для картины, не позволяющей показать развитие событий во времени, нужно выбрать особенно выразительный момент, включающий в себя как прошлое, так и будущее. Гёте стремится доказать, что выразительность, соединяющая разные горизонты времени, выстраиваемая между ними преемственность, возможна и в литературе. Хотя понятие выразительности встречается лишь в поздних сочинениях Гёте, оно приобретает там, по словам Эглоффа, характер ключевой идеи.

Все это влияет на понимание эпоса у Гёте. Для него он вовсе не служит реставрации Старого порядка, отказу искусства от современности. Напротив, эпос содержит в себе возможность выстраивания множественных темпоральностей в противоположность доминирующей. Время эпоса понимается как колеблющееся между строгой неподвижностью и «разнузданной» динамикой, а сам он мыслится как прошлый, настоящий и будущий, одновременно завершенный и открытый. Именно поэтому были важны для Гёте идеи Вольфа о неопределимости границы между завершенностью и незавершенностью в гомеровских поэмах.

Эглофф приходит к выводу, что теория эпического повествования, сформулированная Гёте на рубеже XVIII—XIX вв. и продолженная в работах писателей и теоретиков XX в., представляет собой важную альтернативу преобладавшим в эпоху модерна программам социального и культурного обновления. Вместо радикальных разрывов она предполагает выстраивание преемственностей и длительностей, в которых находится место самым разнообразным старым и новым формам, а также их критическому осмыслению и актуализации.

Книга отчасти схожа по замыслу с недавней монографией М. Мругальского, который рассматривал теорию трагедии, возникающую на рубеже XVIII—XIX вв. как протоавангардную школу революции²⁹. Он отмечал, что трагедия мыслилась

медление постепенно превращается в то, что обещает подлинное счастье. Новейшая экономика счастья основывается, по мысли Розы, на балансе ускорений (новые коммуникационные технологии и пр.) и сознательных замедлений (занятия йогой и т.п.). См.: *Rosa H. Beschleunigung: Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne.* Frankfurt a.M., 2005. S. 279—294.

29 *Mrugalski M. Tragödie und Revolution: Die kritischen Tragödientheorien als Ästhetiken der Praxis in Deutschland, Polen und Russland. 1789—1848—1917.* Paderborn, 2021 (рец.: Савицкий Е. Критическая теория трагедии как протоавангардная школа революции // Новое литературное обозрение. 2022. № 173. С. 327—336).

тогда как соединяющая в себе модели прошлого, настоящего и будущего (о чем писал еще Аристотель); в условиях недоступности свободы в позитивном смысле она может изображаться негативно, как крах стремления достичь ее, а тем самым и служить инструментом воображения иного будущего. Гёте в цитировавшемся выше письме Шиллеру представлял себе современную драму иначе: «А почему у нас так велико стремление к работам для сцены? Потому что драма у нас является единственно чувственно притягательным поэтическим жанром, при обращении к которому можно надеяться испытать некоторое наслаждение благодаря сопереживанию»³⁰. Как отмечает Эглофф, драма для Гёте оказывается не только более сообразной вкусу времени, но и в большей степени, чем эпос, следующей за темпом современной жизни, которую она изображает. Шиллер был с этим согласен и даже критиковал роман Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера», особенно его пятую книгу, за чрезмерно поспешный драматический темп³¹. Революционность трагедии, ее устремленность в будущее у Мругальского в целом согласуется с этим, но путь в будущее лежит через поражение и связанное с этим промедление. В любом случае трагедия также содержала возможности выстраивания разных моделей будущего. Ни у Эглофф, ни у Мругальского нет последовательного сопоставления того, как могут конструироваться множественные темпоральности в зависимости от жанровых границ, и эту работу, видимо, предстоит еще проделать в будущем.

Таким образом, медленность в начале XXI в. — не только модный способ преодоления стресса³² и, как предполагается, более полного наслаждения жизнью при одновременном культивировании критического взгляда на нее, но и широко используемый исследовательский ракурс, позволяющий выстраивать новые генеалогии текстов и критерии их сопоставления.

30 Гёте И.В., Шиллер Ф. Указ. соч. С. 470.

31 Там же. С. 108—109.

32 См. также: *Sloterdijk P. Streß und Freiheit.* Frankfurt a.M., 2011.