

Теодор Адорно

Оглядываясь на сюрреализм

Расхожая теория сюрреализма, не только в том виде, в каком она изложена в манифестах Бретона, но и в каком она преобладает во второисточниках, связывает сюрреализм со сновидением, с бессознательным, поелику возможно – с юнговскими архетипами, которые-де нашли свой образный язык, освобожденный от приправы сознательного Я, в коллажах и автоматическом письме. Таким образом, сновидения должны без всяких церемоний обращаться с элементами реального в качестве его способа действия. Но если не сохраняется искусство понимать самого себя – а есть искушение считать его [искусства] самопонимание и его достижения почти несовместимыми, – то тогда не стоит и опровергать эту программную и воспроизводимую посредниками концепцию. И так уже есть что-то фатальное в той интерпретации искусства, пусть и философски ответственной, согласно которой оно вынуждено выражать нечто странное через уже знакомое, приводя это странное к понятию, и отделяться объяснениями через то, что собственно и нуждалось в объяснении: в той мере, в какой произведения искусства ждут того, чтобы их объяснили, каждое из этих объяснений совершает нечто вроде предательства в пользу конформизма, пусть даже против

собственного намерения. Если бы сюрреализм на самом деле был не чем иным, как собранием литературных и графических иллюстраций к Юнгу или даже Фрейду, то он не просто выступал бы излишним удвоением высказываемого самой этой теорией, вместо того чтобы, как она, метафорически это замалчивать; мало того, ему было бы присуще и простодушие, которое оставляло бы мало места для скандала, подразумеваемого сюрреализмом и составляющего его жизненную стихию. Приравнять сюрреализм к психологической теории сновидений уже означает повергнуть его в позор официального. К сведущему утверждению: «Это фигура отца» присоединяется удовлетворенный возглас: «Мы и так это знаем, а то, что должно быть просто сновидением, всякий раз, как признавал Кокто, оставляет реальность неповрежденной, даже если ее изображение будет сильно повреждено».

Однако эта теория искажает саму суть. Такими сновидения не бывают, никто не видит такого во сне. Сюрреалистические образы – не более чем просто аналог сновидения, в силу того что они отменяют привычную логику и правила игры эмпирического наличного бытия (Dasein), хотя при этом все же уважают единичные разорванные вещи и даже приближают все их содержание, в том числе как раз и человеческое, к образу (Gestalt) вещи. Все это разламывается вдребезги, перегруппировывается, но не приходит к разрешению. Разумеется, так же и во сне, однако мир вещей в нем все же оказывается несравненно более завуалированным, в меньшей степени трактуется как реальность, нежели в сюрреализме, где искусство потрясает основы искусства. Субъект, который в сюрреализме делает свое дело гораздо более открыто и непринужденно, чем в сновидениях, направляет свою энергию непосредственно на самозабвение, для которого ему во сне энергии не требуется; но благодаря этому все оказывается будто бы объективнее, чем во сне, где субъект, заранее отсутствуя, перекрашивает и пронизывает собою все, что бы ни встретилось за кулисами. Между тем, сюрреалисты сами пришли к тому, что даже в психоаналитической ситуации люди не ассоциируют свои представления так, как это делают сюрреалисты в

своих творениях. Впрочем, произвольность самих психоаналитических ассоциаций ни в коем случае не является произвольной. Каждый аналитик знает, какого усердия и напряжения, какой силы воли стоит совладать с произвольным выражением, которое благодаря такому напряжению формируется уже в аналитической ситуации, не говоря о том, как оно появляется впервые в художественной ситуации сюрреалистов. Посреди сюрреалистических мировых руин не обнаруживается бессознательное «само по себе». Если их соизмерять с ним, то сюрреалистические символы оказались бы чересчур рациональными. Такие дешифровки заключали бы буйное многообразие сюрреализма в узкие рамки, сводили бы его к паре убогих категорий вроде Эдипова комплекса, не достигая той мощи, которая если и не всегда исходит от сюрреалистических художественных творений, то исходила хотя бы от их идеи; похоже, что так отреагировал на Дали и Фрейд.

После европейской катастрофы сюрреалистические шоки оказались бессильными. Кажется, будто они спасли Париж, причув его бояться: крушение города было для них центральной темой. Если после этого хотят снять (*aufheben*) сюрреализм в понятии, то нужно будет восходить не к психологии, а к формам деятельности в искусстве, схема которых, безусловно, монтажная. Легко было бы показать, что собственно сюрреалистическая живопись также оперирует этими мотивами и что дискретное, беспорядочное сочленение образов в сюрреалистической лирике имеет монтажный характер. Но эти образы, как известно, происходят – отчасти буквально, отчасти по духу своему – из иллюстраций конца девятнадцатого века, в среде которых жили родители поколения Макса Эрнста; уже в двадцатые годы, по сю сторону сферы сюрреализма, существовали собрания подобных художественных материалов, такие как «Our Fathers» Алана Ботта¹, которые принимали участие – как паразиты – в сюрреалистическом

¹ Речь идет о книге Алана Ботта (1893–1952) «Our Fathers» (1931), посвященной викторианской Англии 1870–1900 гг.

шоке и при этом в угоду публике не тратили понапрасну силы на очуждение (*Verfremdung*²) через монтаж. Однако собственно сюрреалистическая практика соединила эти элементы с непривычным. Именно подобные непривычные элементы и вызвали, через испуг, эффект чего-то хорошо знакомого, ощущения, сопровождаемого фразой «Где я это уже видел?». Таким образом, родство с психоанализом может угадываться не в символике бессознательного, а в попытке взрывным образом обнаружить опыты детства. То, что сюрреализм добавляет к отображению вещного мира, – это то, чего мы лишились в детстве: на нас, детей, должны были накинуться иллюстрированные журналы, в то время сами уже устаревшие, как ныне это делают сюрреалистические образы. Субъективный же момент заключен здесь в действии монтажа: оно хотело бы, возможно тщетно, но следуя своей интенции, несомненно, формировать восприятие таким, каким оно должно было бы некогда быть. Гигантское яйцо, из которого в любой момент может вылупиться чудище некоего дня Страшного суда, настолько огромно потому, что, когда мы впервые трепетали перед этим яйцом, сами мы были очень маленькими.

Такому эффекту способствует устаревшее. В современности парадоксально то, что она, уже находясь в неизменном плену вечной тождественности массового производства, вообще имеет историю. Эта парадоксальность отчуждает его и становится в «Детских картинках Модерна» выражением субъективности, которая стала чуждой и себе, и миру. Напряжение в сюрреализме, которое снимается в шоке, находится между шизофренией и овеществлением, таким образом, как раз и не будучи воодушевленным психологически. Свободно распоряжающийся самим собой, избавленный от всякого уважения к эмпирическому миру, ставший абсолютным субъект, перед лицом тотального овеществления, которое целиком оказывается ретроспективой самого субъекта и его протеста, изобличает себя как нечто неодушевленное

² Иногда это слово переводится как «остранение».

ное, виртуально мертвое. Диалектическим образом сюрреализма присуща диалектика субъективной свободы в состоянии объективной несвободы. В них застыла мировая боль Европы, которая, подобно Ниобе, потеряла своих детей³; в них буржуазное общество извергает из себя надежду на выживание. Вряд ли стоит предполагать, что кто-то из сюрреалистов знал гегелевскую «Феноменологию», но одно положение оттуда, которое необходимо тщательно обдумать с более общей исторической точки зрения, чем просто как прогресс в осознании свободы, определяет содержание сюрреализма. «Единственное произведение и действие всеобщей свободы есть поэтому *смерть* и притом *смерть*, у которой нет никакого внутреннего объема и наполнения»⁴. Данную здесь критику сюрреализм взял на себя; это объясняет его политические порывы против анархии, которые, однако, по-прежнему были несовместимы с таким содержанием. Об этом гегелевском положении говорилось, что в нем Просвещение якобы снимает себя через свое собственное осуществление; понять сюрреализм можно будет не меньшей ценой не в качестве некоего языка непосредственности, а как свидетельство отбрасывания абстрактной свободы во власть вещей и, тем самым, в голую природу. Его монтажи – это истинные натюрморты. Компонуя устаревшее, они сотворяют *nature morte*.

Эти образы не столько апеллируют к внутреннему, сколько являются фетишами – товарными фетишами, – к которым некогда пристало субъективное, либидо. Не погружаясь в себя, сюрреалистические образы через фетиши извлекают из глубин и обнажают детство. Моделью для сюрреализма могла бы стать порнография. То, что происходит в коллажах, то, что судорожно их прерывает, как напряженный сладострастный вздох у рта, по-

³ Ниоба в греческой мифологии – жена фиванского царя, окаменевшая от горя после того, как ее дети были убиты Аполлоном и Артемидой. Сюжет мифа о Ниобе в классическом искусстве использовали среди прочих Караваджо, Тинторетто и Давид.

⁴ Цит. по: Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. М.: «Наука», 2000, с. 302 (пер. Г.Г. Шпета).

ходит на изменения, происходящие в порнографическом действе в момент удовлетворения вуайера. Отрезанные груди, ноги модниц в шелковых чулках на коллажах – это черты воспоминаний о тех объектах парциальных влечений⁵, которые некогда пробуждали либидо. Забытое проявляется в них в образе вещи, мертвого, как то, чего, собственно, хотела любовь, с чем она сама хочет отождествиться, чему мы тождественны. В качестве застывшего пробуждения сюрреализм родствен фотографии. Разумеется, то, чем он овладевает, – это воображения (*imagines*), но не инвариантные, лишённые истории воображения бессознательного субъекта, к которым их хотело бы свести конвенциональное представление, а исторические, в которых самое сокровенное в субъекте узнает его самого как его собственное внешнее, как подражание общественно-историческому. «Давай, Джо, подделай тогдашнюю музыку».

Таким образом, сюрреализм создает замену вещественности, с которой он возник в одно и то же время. Тот ужас, который эта вещественность, в смысле Адольфа Лооса⁶, испытывает перед орнаментом как перед преступлением, мобилизуется через сюрреалистический шок. У дома есть опухоль, его эркер. Ее сюрреализм изображает так: на доме вырастает нарост из мяса. Детские картинки Модерна – это воплощение того, что вещественность скрывает при помощи табу, потому что оно напоминает ей о ее собственной вещной основе и о том, что она с ней не справилась, что ее рациональность остается иррациональной. Сюрреализм вбирает в себя то, в чем людям отказывает вещественность; искажения свидетельствуют о том, во что запрет превращает желан-

⁵ Парциальные (частные) влечения в психоанализе – это влечения (оральные, анальные, садистские, вуайеризм и т.д.), которые появляются на различных стадиях детского развития, интегрируются под началом генитальной зоны и подчиняются сексуальным в узком смысле, то есть связанным с продолжением рода, влечениям.

⁶ Адольф Лоос (1870–1933) – знаменитый архитектор, пурист, проповедовавший чистоту форм, рационалист, строгий ревнитель функциональности в архитектуре.

ное. С их помощью он спасает устаревшее, альбом с идиосинкразиями, в которых рассеиваются, как дым, притязания на счастье, оказавшиеся для людей несбыточными в их собственном технифицированном мире. Но если сегодня сюрреализм кажется себе самому вышедшим из употребления, так это потому, что люди отказывают себе уже в том сознании отказа⁷, которое было запечатлено на негативе сюрреализма.

© Иван Болдырев, перевод с немецкого и примечания



⁷ В данном случае конструкция русского языка рождает двусмысленность, тогда как у Адорно смысл один: люди не осознают отказ, поскольку отказывают себе в этом.