

---

Сергей Земляной

*Qui pro quo, или  
Теодор В. Адорно без латыни*

В свое время Виктор Шкловский, объясняя движущий мотив формального метода (а в публикуемом тексте Теодора В. Адорно употребляется перекочевавший из России в Германию термин «остранение», или «очуждение», который был введен в оборот именно Шкловским), сформулировал его примерно так: мы не развенчиваем классические литературные произведения, а развинчиваем их. Сдается, что есть серьезные показания применить подобный подход к ставшему уже каноническим тексту немецкого философа.

Данное эссе, провокационно названное «Оглядываясь на сюрреализм» (или «Сюрреализм задним числом») и опубликованное в составе сборника «Заметки по литературе» (1958), весьма характерно для Адорно, для его писательской стратегии. Оно в высокой степени герметично; автор здесь последовательно демонстрирует свое превосходство не только над предметом, что вообще свойственно эссеисту, но и над своими предшественниками, которые его, предмета, касались. Однако в первую очередь – над читателем, которого автор лишает презумпции невинности. Выражается это, прежде всего, в той особенности стиля Адорно, которую я назвал бы «беспределом интертекстуальности». Отсылы к названным и особенно неназванным авторам и произведе-

ниям следуют в тексте непрерывной чередой: только в первых трех предложениях явно или латентно присутствуют Бретон и Супо, Фрейд и Юнг, Макс Эрнст и Ман Рей, Шлейермахер и Дильтей. В кадре эссе постоянно происходит издевательская подмена, пресловутое *qui pro quo*, находящегося в фокусе объекта: читатель думает, что Адорно рассуждает о манифестах Бретона (каких?), а он толкует о творческой практике художников, вовсе не обязательно числящихся по ведомству сюрреализма; читатель полагает, что автор говорит об Арагоне и словесности сюрреализма, а он занимается Дали и живописью; читателю кажется, что Адорно совершает открытие художественной значимости «устаревшего», а он осуществляет кастрацию категории «устаревшего» в понимании Беньямина, изничтожая в ней политическое; читатель всеми своими наивными силами внимает автору, который вроде бы нечто постулирует, в то время как Адорно полемизирует и опровергает. К чему абсолютно нетерпим Адорно в читателе, так это к простодушию.

Главный прием Адорно в эссе о сюрреализме – ликвидация ауры или, выражаясь более прозаически, упразднение контекста. Ведь аура, не правда ли, это не только то, что позади, на что мы оглядываемся, но и то, что вокруг, в том числе впереди? Именно таким, оголенным от ауры, предстает в данном тексте сюрреализм. Адорно – слишком изощренный мыслитель и литератор, чтобы компенсировать отсутствие ауры сомнительными понятиями вроде «подлинности» («подлинного сюрреализма»), «классичности» («классического сюрреализма»), – сомнительными, разумеется, в применении к такому течению, как сюрреализм, который сделал ставку как раз на симуляцию («произносимые грезы» Арагона, «произносимые произвольные мысли» Бретона и пр.). Симулякр был и знаменитый сюрреалистический скандал. Это явствует из слов Луи Арагона той поры, когда он еще не стеснялся в высказываниях: «Я никогда не искал ничего другого, кроме скандала, и я искал его ради него самого» («Либертинаж», 1924). Однако своего рода заменителем «подлинного» и «классического» в сюрреализме для Адорно служит «насильственная мощь» (*die Gewalt*), какую не всегда, по его оценке, из-

лучали сюрреалистические художественные произведения, но всегда – «его идея». Иными словами, Адорно в своем анализе сюрреализма неукоснительно абстрагируется от всего, что прямо не корреспондирует с «идеями» и «художественными произведениями» сюрреализма, из коих в эссе фигурируют безымянная «сюрреалистическая лирика», Макс Эрнст и – Дали, Дали, Дали. Но как быть тогда с такими первостепенными для сюрреализма штуками, как «сюрреалистический опыт» и «сюрреалистическая революция»? Как быть с сюрреалистическим манифестом 1938 года «За независимое революционное искусство», который подписал не только Андре Бретон, но и Лев Троцкий? Как быть с глубочайшим размежеванием сюрреалистов первого призыва в годы Соппротивления? И наконец, как быть с сюрреалистическим маем 1968-го, который стоил работы и жизни самому Адорно?

Всеми этими вопросами и недоумениями я хочу лишь подчеркнуть, что Адорно в своем эссе оглядывается не на сюрреализм, а лишь на некоторых избранных им сюрреалистов, и на них лишь на определенном этапе развития, и на этом этапе – за вычетом политической составляющей их деятельности.

Надо признать: его анализ таких фрагментов художественной практики некоторых сюрреалистов необыкновенно глубок и эвристически богат. Ввиду вышеуказанных особенностей текста Адорно рискну на один запрещенный эксперимент: я попытаюсь «своими словами» воспроизвести дискурсивную конструкцию эссе, общую логику движения мысли Адорно. На этот эксперимент меня заставляет пойти необходимость артикулировать не только то, что показывается Адорно, но и то, что им параллельно замалчивается, но без чего первое – бессмысленно. (Говоря о Бретоне 20-х гг., нельзя игнорировать Арагона и Элюара; их можно лишь замолчать.) Итак.

*Школьная самоинтерпретация сюрреализма, выраженная в первом и втором манифестах Бретона, может только помешать при рассмотрении художественной практики сюрреалистов, работавших в технике автоматического письма и коллажа. Для аналитика не является обязательным возведение сюрреалистического способа ассоциирования образов к психоанализу Фрейда и*

теории архетипов Юнга (Андре Бретон. Манифест сюрреализма: «Будучи поглощен в это время Фрейдом и освоив его методы, которые я имел возможность, хотя и редко, но применять на больных во время войны, я решил добиться от себя того, чего пытаются добиться от них, а именно скорого, столь быстрого, сколь возможно, монолога, о котором разум пациента не высказывает никакого критического суждения, монолога, не стесненного, следовательно, никакой недомолвкой и который будет, насколько возможно, *pensee parlée*»). Во-первых, подобное возведение посвящает на автономию искусства великого Отказа, является конформистской уступкой официальному; во-вторых, оно некорректно и в содержательном плане: сюрреалистические образования (*die Gebilde*) не тождественны, а лишь аналогичны сновидениям. В сюрреалистических коллажах, где разламывается внешний мир, не найти бессознательного: это диалектические образы колоссальной суггестивной, шоковой силы, которые абсурдно сводить к «паре жалких категорий». Однако шоками Второй мировой войны были нейтрализованы сюрреалистические шоки, и стали видны их структура и коррелятивная им субъективность. В их основу положен монтажный принцип: в лирических произведениях и коллажах сюрреалистов монтируются образы. С одной стороны, это устаревшие образы детства текущей современности (50-е гг.), «детские картинки Модерна», заряженные либидинозной энергией; с другой – продукты шизофренической фантазии: «Напряжение в сюрреализме, которое разряжается (*sich entlaedt*) в шоке, находится между шизофренией и овеществлением»<sup>1</sup>. Диалектические образы сюрреализма (Лотреалмон: «Прекрасное как нежданная встреча на операционном столе швейной машины и зонтика») показывают конечную станцию, куда прибывает субъект эпохи Модерна, – это станция под названием «Смерть»: «Сюрреалистические монтажи – это истинные натюрморты. Компонируя устаревшее, они создают мертвую натуру»<sup>2</sup>. В этих образах

<sup>1</sup> Adorno Th.W. *Noten zur Literatur*. В. und F.-am-M.: Suhrkamp, 1958, S. 157.

<sup>2</sup> Ibid., S. 158.

реализует себя фетишизм субъекта эпохи модерна. Фетишизм в двойном смысле слова – в смысле вуайеризма, то есть психоанализа Фрейда, и в смысле товарного фетишизма Маркса: на монтируемых в коллажах вещах налипли как инфантильное либидо, так и хищное вождление капиталистического потребителя. Тем самым сюрреализм обнаружил функцию, выполняемую «новой вещностью»: обнажая вещь, она табуирует либидо и вождление. Каталог сюрреалистических картин – это альбом идиосинкразий, испарений того притязания на счастье, в котором людям отказано в их собственном технизированном мире. И приходится оглядываться назад на сюрреализм, потому что люди отказываются и от сознания этого отказа, который однажды заснял на свою фотопленку сюрреализм.

Уже из этой вольной и непретенциозной, прочно прикрепленной к первоисточнику реконструкции аналитических ходов Адорно в его эссе о сюрреализме выясняются некоторые любопытные особенности данного замечательного текста. И прежде всего, то лежащее на поверхности обстоятельство, что, отказывая психоаналитической методе в праве посягать на художественную практику сюрреализма, автор под занавес как бы контрабандой инкорпорирует в свое рассмотрение психоанализ – но в его франкфуртском, материалистическом, неомарксистском изводе.

Но главное все-таки не в этом: эссе Адорно невозможно понять без уяснения содержащейся в нем, но глубоко сокрытой полемики с концепцией сюрреализма Вальтера Беньямина, чьи произведения автор готовил к изданию одновременно с написанием собственной работы о сюрреализме. Сошлюсь снова на оставшийся в тексте, как муха в янтаре, след того, что текст возник в самом интенсивном критическом диалоге с Беньямином: понятие «диалектический образ». Это трудное понятие конституировалось в самом интенсивном, хотя и заочном обмене мнениями между Адорно и Беньямином 30-х гг., вызванном чтением первым фрагментов неоконченного коронного труда второго о парижских пассажах (т.н. *Passagenarbeit*), в первую очередь раздела с философским обоснованием всего проекта Беньямином, которое было центрировано именно вокруг категории «диалек-

тический образ». В изданной Гершомом Шолемом и Адорно переписке Бенямина помещено огромное письмо, фактически целый трактат, Теодора Визенгрунда, которое почти всецело посвящено трактовке Бенямином диалектического образа и предложенных его корреспондентам корректив к этой трактовке. Для понимания некоторых важных коннотаций термина «диалектический образ» в рамках эссе Адорно о сюрреализме полезно привести итоговые формулировки из указанного письма: «Когда Вы транспонируете диалектический образ как «грезу» в сознание, то тем самым это понятие не просто расколдовывается и делается обиходным, но утрачивается та объективная ключевая мощь, которая могла бы его материалистически легитимировать. Фетишистский характер товара не есть факт сознания, он диалектичен в том выдающемся смысле, что он продуцирует сознание. Это значит, однако, что сознание или бессознательное не способны попросту его отображать в качестве грезы, но реагируют на него равным образом с желанием и страхом». И далее: «Диалектические образы суть модели и в этом качестве являются не общественными продуктами, а объективными констелляциями, в которых само себя изображает общественное состояние. Вследствие этого диалектическому образу никогда не может быть приписана идеологическая или вообще социальная «функция»»<sup>3</sup>. Симптоматично и то, что в переписке Бенямина и Адорно всплывает знаковое для сюрреализма произведение «Парижский крестьянин» Луи Арагона<sup>4</sup>.

Позиция Бенямина в отношении сюрреализма выражена в трех его эссе: «Сюрреализм», «О современном общественном местоположении французского писателя» и косвенно-аффирмативно – в немного загадочном тексте «Гашиш в Марселе». Эта позиция диаметрально противоположна адорновской. Если Адорно рассматривает сюрреализм исключительно в границах художественного ряда, то Бенямин почти исключительно

<sup>3</sup> Benjamin W. Briefe. Bd. 2. F.-am-M.: Suhrkamp, 1966, SS. 672, 678.

<sup>4</sup> Ibid., SS. 662-663.

вне такового: «Но кто распознал, – пишет он в эссе «Сюрреализм», – что в произведениях этого кружка дело идет как раз не о литературе, но о другом: о манифестации, лозунге, документе, блефе, если угодно о фальсификации, – о другом, но именно не о литературе, тот вместе с тем знает, что речь буквально идет об опыте, а не теориях, и уж совсем не о фантазмах»<sup>5</sup>. Бенямин понимал, что сюрреалистический опыт чрезвычайно лабилен и многообразен – сновидческий, гипнотический, медиумический, эротический, провокативный, криминальный, бунтовщический и т.д. и т.п. Однако он полагал возможным подвести весь этот опыт под один знаменатель: «Завоевать для революции силы дурмана – вот вокруг чего кружит сюрреализм во всех своих книгах и предприятиях»<sup>6</sup>. Иначе говоря, он видел в сюрреализме тенденцию к интеграции всех приватных и маргинальных видов опыта в один универсальный опыт: опыт человеческой эмансипации. Опыт революции в смысле Маркса и 1917 года в России. С успехом подобной интеграции, которую он трактовал не без теологических обертонов, Бенямин связывал разрешение или искупление всех судеб. Включая свою собственную. В его революционности не было фальши. Бенямин оценивал сюрреализм и сюрреалистов по преимуществу в этой перспективе.

Лишь один маленький пример. Адорно связывал воздействие «устаревшего» в монтажных конструкциях сюрреалистов фактически с тем наслаждением, которое получает фетишист, держа в руках женский чулок. А что же Бенямин? «Он [герой романа Бретона «Надя». – С.3.] мог поставить себе в заслугу удивительное открытие. Он первым натолкнулся на революционные энергии, которые проявляются в «устаревшем», – в первых железных конструкциях, в первых фабричных зданиях, в самых ранних фотографиях, в предметах, которые начали отмирать, etc.»<sup>7</sup>. И тут

<sup>5</sup> Benjamin W. Angelus Novus: Ausgewählte Schriften 2. F.-am-M.: Suhrkamp, 1966, S. 202.

<sup>6</sup> Ibid., S. 212.

<sup>7</sup> Ibid., S. 204.

встает неотвратимый вопрос: если, по Беньямину, сюрреализм умел извлекать революционные энергии даже из «устаревшего», то допустимо ли, хотя бы и в целях анализа, элиминировать из него измерение политического, с чем мы имеем дело в эссе Адорно? Хотелось бы, чтобы меня правильно поняли: я здесь не обсуждаю качество сюрреалистической политики и даже ее вменяемость. Я спрашиваю: мыслим ли сюрреалистический опыт без политики? И отвечаю твердым «нет»: нет, без политики сюрреалистический опыт немислим.

Что до вменяемости сюрреалистической политики, после окончания Второй мировой войны и возвращения во Францию нераскаянного Бретона этот сюжет публично и шумно дебатировал Жан-Поль Сартр: «Сюрреализм, – заявлял он в работе «Что такое литература?», – восстановил связь с разрушительными традициями писателя-потребителя. Эти неугомонные юные буржуа [здесь Сартр имеет в виду ранний сюрреализм. – С.З.] жаждали разрушить культуру, потому что их взрастили на ее поле. Их основным врагом остается гейневский филистер, Прюдом у Монье, флюберовский буржуа. Проще говоря, их собственный отец. Но насилие предшествующих лет довело их до радикализма. Их предшественники ограничивались борьбой путем потребления утилитарной буржуазной идеологии. А они поиски полезного уподобляют уже человеческим замыслам, то есть сознательной и целенаправленной жизни. Сознание становится буржуазным, «Я» – буржуазно. Сюрреалист стремится разрушить и субъективность». И далее конкретно о сюрреалистической политике: «Бретон как-то написал: «Переделать мир, сказал Маркс, переделать мир, сказал Рембо. Для нас эти приказы сливаются в один». Этого вполне достаточно, чтобы выдать с головой буржуазного интеллигента. Важно знать, какое изменение предшествует данному. Для боевого марксиста очевидно, что только социальное преобразование может дать радикальное изменение чувства и мысли. Если Бретон уверен, что может проводить свои внутренние опыты на обочине революционного действия и параллельно ему, то он точно потерпит поражение. Это означало бы опять согласиться с тем, что для некото-

рых людей освобождение духа возможно и в цепях – значит, можно обойтись и без революции»<sup>8</sup>. Я привел эти высказывания Сартра не потому, что считаю его критику точной и справедливой: это не так. Просто в отличие от Адорно философ Сопротивления всерьез относился к сюрреалистической политике, впрочем, как до него Беньямин, и всерьез дискутировал о ней.

Политика – как любовь:

гони ее в дверь, она  
влезает в окно.

<sup>8</sup> Сартр Ж.-П. Что такое литература? Слова. Минск: «Попурри», 1999, с. 156-157, 161.