

Содержание

Предисловие	8
1. По ту сторону принципа удовольствия?	24
2. Компульсивная красота	46
3. Конвульсивная идентичность	84
4. Фатальное притяжение	126
5. Совершенные тела	148
6. Старомодные пространства	175
7. Ауратичные следы	213
8. По ту сторону принципа сюрреализма?	230
Примечания	236
Указатель	308

Предисловие

В 1916 году Андре Бретон работал ассистентом в психоневрологической клинике в Сен-Дизье. Там он ухаживал за солдатом, который считал, что война — это фикция, где раненые загримированы, а убитые заимствованы на время из медучилищ. Молодой Бретон был заинтригован этим солдатом, под действием шока оказавшимся в какой-то другой реальности, которая была одновременно своеобразной критикой нашей реальности. Но Бретон так и не сформулировал выводы из этой истории о происхождении сюрреализма, и рассказы о сюрреалистическом движении обычно не содержат упоминаний о ней. Эти рассказы представляют сюрреализм таким, каким хотел его видеть Бретон: как движение к любви и свободе, в то время как упомянутая история повествует, скорее, о травматическом шоке, смертоносном желании и компульсивном повторении. Моя работа представляет собой попытку посмотреть на сюрреализм с этой другой стороны, чтобы найти возможность для осмысления столь безумной сцены. В этом смысле она является также историей о происхождении моего собственного текста¹.

* * *

Последнее десятилетие стало периодом широкого возвращения сюрреализма, которому было посвящено множество выставок, конференций, книг и статей. Чтобы моя работа не стала всего лишь очередной строкой в этом списке, я хотел бы начать ее с рассмотрения бывшего подавления и нынешней реабилитации этого течения. Ведь еще недавно если не французскими, то англо-американскими

историками модернизма значение сюрреализма умалялось. В результате он был дважды потерян для истории искусства: репрессированный в контексте истории абстракционизма, берущей начало в кубизме (если сюрреализм и появлялся в этой истории, то как болезненный интервал перед появлением абстрактного экспрессионизма), он также подвергся вытеснению в контексте неоавангарда, внимание которого было сосредоточено на дадаизме и русском конструктивизме (если сюрреализм и появлялся в этом контексте, то как декадентская версия авангардных попыток объединить искусство и жизнь).

В англо-американском формализме сюрреализм рассматривался как девиантное художественное течение: неуместно визуальное и непозволительно литературное, довольно невнимательное к императивам формы и по большей части безразличное к законам жанра; парадоксальный авангард, увлеченный инфантильными состояниями и старомодными формами, который модернизмом-то назвать сложно². Для художников неоавангарда, тридцать лет назад отвергших эту гегемонистскую модель, сама девиантность сюрреализма теоретически могла сделать его привлекательным объектом: *impensé* * кубоцентристской истории искусства, он мог бы выявить идеологические ограничения этого нарратива. Но этого не произошло. Поскольку формалистская модель модернизма делала ставку на автономию современного искусства как обособленного от общественной практики и основанного на визуальном опыте, неоавангард (ее антагонист) акцентировал внимание на двух модернистских течениях — дада и конструктивизме, которые представлялись диаметрально противоположными этой визуалистской автономии — которые

* Нечто неосмысленное (*фр.*). Здесь и далее постраничные примечания принадлежат переводчику.

стремились разрушить обособленную институцию искусства путем анархических атак на ее формальные конвенции, как это делали дадаисты, или трансформировать ее в соответствии с материалистическими практиками социалистического общества, как это делали конструктивисты³. Сюрреализм при таком раскладе снова потерялся. Неоавангардистам, в 1950–1960-х годах поставившим под сомнение формалистическую историю искусства, он тоже казался коррумпированным: кичевый в плане техники, субъективистский в плане философии и вдобавок лицемерно элитарный. Поэтому, когда представители поп-арта и минимализма отвернулись от Пикассо, Матисса и иже с ними, они взамен обратились к таким фигурам, как Дюшан и Родченко, а не к Эрнсту и Джакометти⁴.

Времена, очевидно, изменились. Формалистский идеал оптической чистоты давно отвергнут, а неоавангардная критика искусства как автономного института зашла в тупик, по крайней мере в практиках, которые ограничивают «институт» выставочным пространством, а «искусство» — традиционными медиа. Появилось пространство для сюрреализма: *impensé* в рамках старого нарратива, он стал важным отправным пунктом для современной критики этого нарратива. И однако же история искусства по большей части заполняет это пространство все тем же старьем⁵. Несмотря на переосмысление им образительности, сюрреализм по-прежнему часто сводится к живописи; несмотря на разрушение им принципов референции и интенции, сюрреализм по-прежнему часто описывается в категориях иконографии и стиля. Одна из причин, по которой история искусства терпит неудачу с сюрреализмом, заключается в том, что она игнорирует другую принципиальную предпосылку возвращения сюрреализма как предмета исследования: параллельные запросы со стороны современного искусства и теории.

Опять же, в 1960–1970-е годы представители минимализма и концептуального искусства, заинтересованные феноменологическими эффектами и институциональными контекстами искусства, обратились за поддержкой к дада и конструктивизму. Однако в 1970–1980-е годы эти интересы переросли рамки упомянутых исторических тропизмов, перейдя, с одной стороны, в критику медийных образов и институциональных аппаратов, а с другой — в анализ сексуальной детерминации субъективности и социального конструирования идентичности — анализ, начатый феминистской критикой, а затем подхваченный критикой гейской и лесбийской. Хотя сюрреалисты были далеки от критики гетеросексизма, их занимало присутствие сексуального в визуальном, бессознательного в реальном; введение этой проблематики в современное искусство было программной стороной их деятельности. Феминистская, гейская и лесбийская критика заставила вновь поднять эти вопросы, особенно в психоаналитическом контексте, а чтобы обеспечить их историческим фундаментом, требовалось в числе прочего обратиться к сюрреализму⁶. Аналогичным образом, будучи слепым пятном англо-американского видения модернизма, сюрреализм стал ретроактивной точкой опоры для постмодернистского искусства, особенно для проводимой им критики репрезентации. В 1980-е годы эта критика часто принимала форму аллегорических апроприаций медийных образов. Подобно подрыву идентичности через сексуальность, подрыв реальности посредством симулякра также практиковался сюрреалистами, и интерес к данной проблематике закономерно пробуждал интерес к этому искусству⁷.

Хотя я здесь лишь вскользь упомянул об этой современной повестке, мой подход неотделим от нее, и это подводит нас еще к одному стимулу, побуждающему переосмыслить сюрреализм сегодня. Сюрреализм, особенно

если распространить это понятие на такие фигуры, как Дюшан и Батай, образует пространство агонистического модернизма внутри модернизма официального, которое, опять же, имеет ключевое значение для критического постмодернизма. Впрочем, сегодня эта конкретная битва, кажется, выиграна (я сейчас не говорю о войне, частью которой она является), и если формалистический модернизм — не тот тоталитарный Синий Злыдень*, каким его часто изображали, то и Дюшан, Батай и компания — уже не *bête noire*** , как некогда⁸. И все же этот контрмодернистский статус — не единственная особенность сюрреализма, придающая ему ныне критическую ценность. Ведь сюрреализм является также узлом на пересечении трех фундаментальных дискурсов современности — психоанализа, марксистской культурологии и этнологии: все они оказали влияние на сюрреализм, который, в свою очередь, трансформировал их. Именно в этом окружении были инициированы крупнейшие свершения этих дискурсов. Именно здесь Жак Лакан преобразовал фрейдовскую идею нарциссизма в знаменитую модель зеркальной стадии, то есть появления субъекта в воображаемой ситуации (ложного) распознавания, идентификации, отчуждения и агрессии⁹ (в дальнейшем я также покажу отложенное влияние сюрреализма на лакановские концепции желания и симптома, травмы и повторения, паранойи и взгляда). Именно здесь Вальтер Беньямин и Эрнст Блох преобразовали марксистскую теорию о неравномерном развитии производительных сил и общественных отношений в культурную политику старомодного и несинхронного — политику критического переосмысления прошлых образов и структур чувств

* Синие Злыдни (*Blue Meanies*) — персонажи мультипликационного фильма «Битлз: Желтая подводная лодка» (1968).

** Мерзкие отщепенцы (*фр.*).

в настоящем. Наконец, именно здесь Жорж Батай, Роже Кайуа и Мишель Лейрис преобразовали идеи Мосса относительно амбивалентного характера обмена дарами и коллективизма *fête** в радикальную критику товарного обмена, основанного на принципе эквивалентности, и эготизма буржуазной выгоды. Эти достижения крайне важны для теории и практики послевоенного искусства, что снова указывает на генеалогическую связь между сюрреализмом и художественными практиками последнего времени; последние также выдвигают троякий набор понятий, которые размечают сюрреализм. Современная критика, разумеется, работает с этими понятиями, но без их взаимного согласования¹⁰. В результате так и не сложилось общей теории сюрреализма — такой, которая не повторяла бы его предвзятые описания и не пыталась навязать ему чуждые идеи. Настоящая работа призвана восполнить некоторые из этих недочетов.

* * *

До сего времени история искусства описывала сюрреализм языком традиционных категорий (иногда заменяя понятие «скульптуры» понятием «объекты») и/или сюрреалистических самоопределений (таких, как автоматизм или толкование сновидений), невзирая на то, что ведущие представители этого движения нередко ставили под вопрос категории обоих порядков. Так, в первые годы своей истории сюрреалисты уделяли мало внимания теоретической рефлексии относительно живописи; Бретон в «Манифесте сюрреализма» вспоминает о ней как бы между делом, в вынесенном в примечание списке художников, именуемых сюрреалистами *avant la lettre***.

* Праздник (фр.).

** Здесь — «до появления самого понятия сюрреализма» (фр.).

А когда они все же обращались к живописи, то зачастую с целью высказаться в пользу других, заменяющих ее практик—более психически пронизательных и/или социально подрывных: в случаях с манифестом Арагона «Вызов живописи» (1930) и трактатом Эрнста «По ту сторону живописи» (1936) на это указывают сами названия этих текстов¹¹. Конечно, позднее Бретон изложил свое представление о сюрреализме применительно к живописи, охарактеризовав его как искусство, подвешенное между автоматическим жестом и отображением сновидения¹². Но данная модель должна была также привлечь художников и заручиться более широкой поддержкой, причем отчасти это определение стало доминирующим в силу институциональных предпочтений истории искусства и художественных музеев.

Эта доминантная позиция оставляет за кадром не только альтернативные практики (например, в большей степени антропологические интересы Батая, Лейрису и др. или более политизированную деятельность Пьера Навиля, Рене Кревеля и др.), но и современную Бретону критику этого определения. В конце концов, Бретон вывел свою формулу с целью защиты сюрреалистической живописи от критики—*критики, которая велась во имя сюрреализма*, то есть во имя радикального исследования бессознательного в противовес его эстетической переработке. В первом номере первого сюрреалистического журнала «Сюрреалистическая революция» Макс Морис писал, что «поток мыслей нельзя представить статично» и что «образ неизбежно искажается при повторном рассмотрении»—иными словами, что автоматизм недоступен визуальному искусству, а сновидение подрывается его пикториальной переработкой. Его вердикт однозначен: «Сюрреалистичны образы, но не их выражение»¹³. Двумя номерами позднее Пьер Навиль отзываясь

о бретоновской формуле еще более пренебрежительно. Хотя аргументация этого сюрреалиста, одним из первых перешедшего в лагерь компартии, еще содержит в себе отголоски футуризма, она носит также социально-исторический характер: живопись, считает он, одновременно слишком опосредованная техника, чтобы выразить бессознательное, и недостаточно опосредованная, чтобы передать технологический «спектакль», с которым сталкивается человек XX века. Одновременно с русскими конструктивистами, заявившими о том, что в новом коллективистском строе коммунистического Востока живопись представляет собой анахронизм, Навиль указал на ее неактуальность в новом спектакулярном порядке капиталистического Запада:

У меня нет никакого вкуса, одно отвращение.

Живописцы-плуты, марайте свои холсты.

Отныне всем известно, что никакой *сюрреалистической живописи* не существует. В качестве таковой, разумеется, нельзя квалифицировать ни следы карандаша, рожденные случайным жестом, ни изображения, воссоздающие образы сновидений, ни причуды воображения.

Зато есть зрелища. <...>

Кино — не потому что это жизнь, а потому что это чудо, сочетание случайных деталей. Улица, киоски, автомобили, скрежещущие двери, озаряющие небо фонари. Фотографии¹⁴.

Несмотря на его увлеченность зрелищами, полемические высказывания Навиля предвосхищают ситуационизм, и ситуационистские практики *dérive** и *détournement*** действительно восходят к сюрреалистическим прецедентам¹⁵.

* Здесь — блуждание (фр.).

** Отклонение, обход, искажение (фр.).

Здесь более важно указать на раннее понимание того, что никакие сложившиеся категории — *ни* эстетические, *ни* сюрреалистические — не могут концептуально охватить сюрреализм, то есть объяснить его разнородные практики и отобразить его глубокий интерес как к психическому конфликту, так и к социальному противоречию.

Требуется другая модель, и я готов ее предложить. В моем прочтении автоматизм — не единственный ключ к бессознательному сюрреализма, а сновидение — не королевская дорога к нему¹⁶. Я намерен выявить в сюрреализме такую проблематику, которая выходит за рамки его самопонимания, и для этого не подходят ни стилистический анализ, до сих пор преобладающий в истории искусства, ни социальная история, в значительной степени трансформировавшая эту дисциплину. Однако эта проблематика не может быть определена отдельно от сюрреализма, а затем спроецирована на него, как это часто случается при семиотическом анализе¹⁷. Если есть понятие, позволяющее понять сюрреализм, то оно должно быть современно ему, имманентно его полю; и меня в данном случае отчасти интересует историчность этого понятия.

Я считаю, что таким понятием является *нездешнее*, описывающее случаи, когда вытесненный материал возвращается, подрывая целостную идентичность, эстетические нормы и социальный порядок. С моей точки зрения, сюрреалисты не только обращаются к возвращению вытесненного, но и стремятся подчинить это возвращение критическим целям. Таким образом, утверждаю я, *нездешнее* играет ключевую роль как в творчестве отдельных сюрреалистов, так и в общесюрреалистических категориях (таких, как чудесное, конвульсивная красота и объективная случайность). В этом плане понятие *нездешнего*, предложенное Фрейдом в ответ на проблемы,

которые занимали также представителей этого движения, не просто современно сюрреализму, но и показательны для многих его практик. Кроме того, оно перекликается с вышеупомянутыми идеями, марксистскими и этнологическими, которые воодушевляют сюрреализм, особенно его интерес к старомодному и «примитивному»¹⁸.

Мое исследование является, таким образом, теоретическим. Это не исключает из него автоматически исторический аспект, поскольку понятия, которые я привлекаю в связи с сюрреализмом, — понятия, взятые у Фрейда и Маркса и отмеченные влиянием Лакана и Беньямина, — также использовались в данном кругу¹⁹. Мое исследование, таким образом, также текстологическое. Но я не отношу нездешнее просто к иконографии сюрреализма: его нельзя увидеть в том или ином объекте или тексте; его нужно прочесть в них, не спустив сверху, а, так сказать, извлекая снизу, часто вопреки сопротивлению самих сюрреалистов. Этот текстологический подход не означает умаления искусства (стереотипные версии такого подхода вполне заслуживают критики). Напротив, он предполагает, что сюрреализм рассматривается со всей возможной серьезностью: не как неопределенный набор идиосинкразических образных представлений, а как внутренне связанный комплекс практик, который порождает свои собственные, крайне двусмысленные эстетические, политические и исторические концепции, основанные на сложной работе с желанием и сексуальностью, бессознательным и влечениями. Словом, сюрреализм для меня — не столько объект теории, сколько теоретический объект, вырабатывающий свои собственные критические понятия.

Но, хотя опыт нездешнего и не чужд сюрреализму, понятие нездешнего ему незнакомо²⁰. В моменты, когда сюрреалисты интуитивно ощущают нездешнее, они

часто ему сопротивляются, поскольку его последствия идут вразрез с сюрреалистической верой в любовь и освобождение. Тем не менее их неизменно привлекают проявления нездешнего, как и любые формы возвращения вытесненного материала. Это образует основу для установления ими связей между символами и симптомами, красотой и истерией, критическими интерпретациями и параноидальными проекциями. Кроме того, это служит звеном, связывающим первые эксперименты в области автоматического письма, пересказа сновидений и медиумических сеансов с более поздним увлечением темами истерии, фетишизма и паранойи.

Отсюда — эффективность нездешнего как упорядочивающего принципа, который вносит ясность в беспорядок сюрреализма. Однако я не ставлю перед собой задачу интегрировать сюрреализм в какую-либо систему, психоаналитическую или эстетическую. Скорее я надеюсь проблематизировать его и одновременно деонтологизировать: задаться вопросом о том, как сюрреальное становится таковым, а не о том, что такое сюрреализм. По этой причине я и сопоставляю его с нездешним. Это толкование, несомненно, иногда будет казаться неясным и тенденциозным, а иногда — банальным и тавтологичным. С одной стороны, нездешнее в сюрреализме никогда не мыслится напрямую, оставаясь по большей части в его бессознательном. С другой стороны, оно постоянно обсуждается сюрреалистами; оно чуть ли не выдвигается в качестве исходной «точки» сюрреализма в самом известном его определении: «Все заставляет нас верить, что существует некая точка духа, в которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, передаваемое и непередаваемое, высокое и низкое уже не воспринимаются как противоречия. И напрасно было бы искать для сюрреалистической деятельности иной побудительный

мотив, помимо надежды определить наконец такую точку»²¹. В этом — парадоксальность сюрреализма, амбивалентность позиции его ведущих представителей: даже пытаясь определить эту точку, это острие, они не хотят пораниться об нее, ибо реальное и воображаемое, прошлое и будущее сходятся лишь в опыте нездешнего, ставкой в котором является смерть.

* * *

Толкование сюрреализма с точки зрения нездешнего исключает прямой подход: тут не может быть ни какого-то одного предмета исследования, ни простой линии аргументации. Поэтому я обращаюсь к анаморфическому ряду практик и текстов, полагая, что возвращение вытесненного не только структурирует творчество основных представителей сюрреализма, но и обнаруживается в маргинальных местах. (Надеюсь, моя карта пригодится и в других регионах сюрреалистической чащи символов, например в кино).

Чтобы доказать связь между сюрреальным и нездешним, прежде всего нужно провести очную ставку сюрреализма и психоанализа. Я делаю это в первой главе, где прослеживаю также сложную траекторию развития теорий нездешнего и влечения к смерти у Фрейда. Согласно моему анализу, сюрреалисты пришли к этим принципам собственным путем, и результат их изысканий оказался глубоко амбивалентным.

Во второй главе сюрреалистические категории чудесного, конвульсивной красоты и объективной случайности рассматриваются с точки зрения нездешнего — как тревожное пересечение противоположных состояний, как истерическое смешение разных идентичностей. Прочтение двух романов Бретона показывает, что две основные формы объективной случайности, уникальная встреча

и найденный объект, нельзя назвать ни объективными, ни уникальными, ни найденными в каком-то простом смысле. Скорее их следует назвать нездешними — в той степени, в какой они пробуждают прошлые и/или фантазматические травмы.

В этом контексте я предлагаю толкование сюрреалистического объекта как неудавшегося обретения утраченного объекта. В третьей главе, исходя из искусства Джорджо де Кирико, Макса Эрнста и Альберто Джакометти, я рассматриваю сюрреалистический образ как многократное коллажирование первофантазии. Эти художники немало рискуют: хотя они и подчиняют психосексуальное расстройство своей цели — подрыву конвенционального картинного пространства (де Кирико), идентичности художника (Эрнст) и объектных отношений (Джакометти), — они одновременно испытывают угрозу с его стороны. И все же награда тоже значительна, ведь они приходят к художественным практикам нового типа (первый — к «метафизической» живописи, второй — к техникам коллажа, третий — к «символическим» объектам) — собственно, к новой концепции искусства: образу как энигматичному следу травматического опыта и/или фантазии, двусмысленному по своим целительным и разрушительным эффектам.

В четвертой главе я выдвигаю в качестве квинтэссенции сюрреализма корпус работ, часто отодвигаемый на его периферию: мизансцены с *roupées* (куклами) Ханса Беллмера. Эти эротические и травматические сцены указывают на сложное переплетение садизма и мазохизма, желания, разъединения и смерти. Такие мотивы образуют ядро сюрреализма, и в этом своем ядре он раскалывается на бретоновскую и батаевскую фракции. *Roupées* помогут дать определение этому расколу; кроме того, они укажут нам на критическую связь между сюрреализмом и фашизмом.

Если во второй и третьей главах я доказываю, что сюрреализм перерабатывает травмы индивидуального опыта, то в пятой и шестой главах я предполагаю, что сюрреализм обращается также к шокам капиталистического общества. Нездешнее смешение одушевленного с неодушевленным, обсуждаемое во второй главе в психическом регистре, в пятой главе рассматривается в регистре социальном. Здесь я интерпретирую такие сюрреалистические фигуры, как автомат и манекен, в категориях травматичного становления тела машиной и/или товаром. Таким образом, сюрреализм приоткрывает социально-историческое измерение нездешнего.

Это измерение исследуется далее в шестой главе, в которой нездешнее возвращение прошлых состояний, описанное в третьей главе в субъективных категориях, рассматривается в категориях коллективных. Я доказываю, что сюрреализм прорабатывает не только психическое, но и историческое вытеснение и делает это прежде всего путем открытия старомодных пространств. Тем самым в центре внимания оказывается вопрос, неотступно сопровождающий мои рассуждения: могут ли сбои, вызываемые нездешним, использоваться сознательно и, более того, критически — и в каком социально-историческом контексте?

Наконец, в седьмой главе я утверждаю, что сюрреализм определяется в основном двумя психическими состояниями: с одной стороны, фантазией о материнской полноте, об ауратичном, доэдипальном пространстве-времени до всякой утраты и разделения; с другой стороны, фантазией об отцовском наказании, о тревожном, эдипальном пространстве-времени, где «человека, совсем к тому не готового, внезапно охватывает страх в чаще символов»²². Здесь, несмотря на все его призывы к эротическому освобождению, проступают

гетеросексистские детерминации этого движения — хотя я предполагаю также, что они не фиксируются в своем первоначальном виде. В коротком заключении я возвращаюсь к некоторым из этих наиболее проблематичных моментов.

* * *

Для меня — удовольствие выразить признательность друзьям, которые так или иначе вдохновляли меня в работе над этой книгой. Более десяти лет переосмыслением сюрреализма занимается Розалинд Краусс, причем делает это в расширенном контексте — например, в своей последней книге «Оптическое бессознательное». Хотя мы часто выбираем разные направления, траектория моего движения соотносится с ее траекторией. Я также благодарен Сьюзан Бак-Морс, чья работа о Вальтере Беньямине и Теодоре Адорно прояснила для меня некоторые аспекты сюрреализма. За более опосредованную поддержку я хочу поблагодарить моих друзей Тэтчера Бейли, Чарльза Райта и Аллу Ефимову, всех моих коллег из журнала «Октябрь», но особенно Бенджамина Бухло, Джонатана Крэри, Мишеля Фехера и Дени Олье, а также Энтони Видлера, который работал над своей книгой «Архитектурное нездешнее» в то время, как я работал над своей сюрреалистической версией. Также хочу сказать спасибо Роджеру Коноверу, Мэттью Аббате и Ясуё Игути из MIT Press. Я признателен факультету истории искусства Университета Мичигана за возможность представить первый черновик этой книги в виде серии семинаров в апреле 1990 года. Работа над ней была завершена благодаря гранту Пола Меллона из Центра углубленного изучения визуальных искусств.

За поддержку иного рода я в очередной раз благодарю моего главного директора и продюсера Сэнди Тейт

и моих приятелей по эдипальному преступлению—Томаса, Тейта и Тэтчера Фостеров. Но в конечном счете книга на такую тему, как моя, может быть посвящена лишь одному человеку. Фрейд в «Нездешнем» коротко задерживается на фигуре матери. «„Любовь—это тоска по родине“—утверждает одна шутка»²³,—пишет он. В моем случае—тоже.

Итака, лето 1992