

Библиография

ОБ АВАНГАРДЕ И ВОКРУГ НЕГО

Анна Яковец

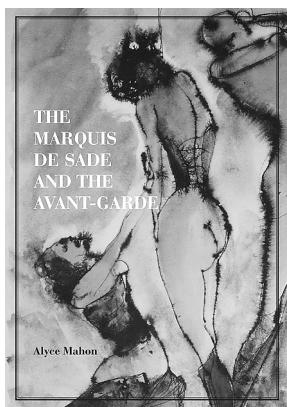
Жестокое воображение:

СЮРРЕАЛИСТЫ ЧИТАЮТ МАРКИЗА ДЕ САДА

DOI: 10.53953/08696365_2022_173_1_307

Mahon A. The Marquis de Sade and the Avant-garde.

Princeton: Princeton University Press, 2020. — XII, 286 p.



При первом взгляде на книгу Элис Маон «Маркиз де Сад и авангард» трудно удержаться от того, чтобы не попытаться угадать, что позволило автору объединить под одной обложкой либертинаж и эстетические эксперименты начала прошлого века. Первой на ум приходит жестокость. С одной стороны, Сад, говоря словами Жюль Делёза, проявил себя как великий диагност, то есть создатель беспрецедентной конфигурации симптомов, вошедшей в историю культуры под именем «садизм»¹. С другой стороны, ряд авангардных течений (в первую очередь футуризм и дадаизм) прямо заявляют об оправданности жестокого отношения к материальной составляющей эстетических объектов на пути к реализации главной цели — превращения

искусства в инструмент политического действия. Еще одно предположение может заключаться в том, что работа с садовскими текстами позволяет Маон приблизиться к пониманию динамики желания в искусстве и политической программе авангарда. Эти две гипотезы объединяет то, что по привычке, сформированной

1 Deleuze G. Coldness and Cruelty. Brooklyn, N.Y.: Urzone, 1989. P. 15—20.

чтением психоаналитических и постструктуралистских работ о Саде (таких, как «Сад, мой ближний» (1947) Пьера Клоссовски, «Кант с Садам» (1963) Жака Лакана, «Холодность и жестокость» (1967) Жилия Делёза), современный исследователь склонен рассматривать его тексты как серию формальных процедур, в которых риторический прием и человеческий голос встречаются с бесформенным и неммым элементом реального.

На фоне работ, в которых тексты Сада анализируются в категориях надындивидуального желания, книга Маон выделяется пристальным вниманием к исторической фигуре маркиза де Сада. В рамках такого отчасти биографического анализа Маон интересуется прежде всего дистрибуция текстов и знаков либертенского дискурса в пространстве (между разными странами), времени (между разными эпохами), а также между сообществами, гендерами и художественными практиками. Маон прослеживает эту дистрибуцию через череду личных встреч исторических деятелей, лидеров политических движений, писателей, издателей, редакторов, художников, иллюстраторов, — читателей и поклонников творчества Сада, движимых желанием понять, как устроено садовское воображение и как обратить его творческую силу на преобразование внелитературной реальности.

Раскрытие эмансипирующего потенциала садовского воображения посвящена первая глава исследования («Маркиз де Сад и прекрасный пол»), в которой автор оценивает вклад романов Сада в переосмысление социальной и политической роли женщины в постреволюционной Франции. Революция, пишет Маон, сильнее всего повлияла на те формы общественной жизни, в основе которых лежал авторитет отца или монарха. На место семьи как определяющей структуры социально-политического порядка пришло братство. Тем не менее, как отмечает автор, революционные события и переход власти от отцов к братьям мало что поменяли в общественном положении женщины. Ее главную задачу революционная Франция по-прежнему видела в преумножении населения, а также в сохранении моральной целостности и чистоты общества. В подтверждение этих слов Маон ссылается на рассуждения Жан-Жака Руссо из романа «Юлия, или Новая Элоиза» (1760) и трактата «Эмиль, или О воспитании» (1762) — о женском теле как о средоточии естественной, непорочной чувственности, которая предрасполагает слабый пол к выполнению долга материнства и заботе о детях.

Анализируя иконографию популярного образа пламенной революционерки Марианны, Маон показывает, что в основе нового женского образа лежит та же целомудренная отчужденность от телесных желаний, что отличала порядочную мать семейства: на иллюстрациях к политическим памфлетам Марианна изображена с обнаженной грудью и развевающимися волосами; при этом чувственные компоненты ее образа важны не сами по себе, как знаки наслаждающегося тела, а как метафора политической фертильности и избытка новой Франции (с. 64). В популярной иконографии Марианне как представительнице нового общества, построенного на здравом смысле, свободе и равенстве, противостоит Мария-Антуанетта. В политических памфлетах 1780-х гг. французская королева показана то порочной истеричкой, то нерадивой матерью и даже детоубийцей, то лесбиянкой, то неверной женой, изменяющей королю с его собственным братом (с. 65—66). Как часто бывает в политической пропаганде, при нанизывании этих предикатов важна отнюдь не связность и непротиворечивость, а эвокативность, то есть способность вызывать эмоциональный и физический отклик — отвращение к порочной, легкомысленной и далекой от забот о судьбах народа королеве. Однако, несмотря на пропасть, отделяющую Марию-Антуанетту от Марианны, королева воплощает не что иное, как обратную сторону женской природы. Наиболее красноречиво просветительский взгляд на женственность и женскую сексуальность, по

мнению Маон, выражен в ранней статье Дидро «О женщинах» (1772). Дидро пишет, что женщина дважды обречена быть человеком второго сорта: во-первых, природой, сотворившей ее капризной, непостоянной и зависимой от ощущений тела; во-вторых, гражданскими законами, строгость которых оправдана коварством и монструозностью слабого пола (с. 36).

Следует отметить и еще одно важное пересечение между революционеркой Марианной и истеричной Марией-Антуанеттой. Говоря словами Марселя Энаффа, тела Марианны и Марии-Антуанетты принадлежат к одному и тому же экспрессивному порядку телесности, то есть играют роль «экрана, на который все проецируется», — «все состояния души, волнения и перепады, вся гамма чувств», а также совокупность культурных знаков, будь то абстрактная идея или истерия². Из-за того что Маон не учитывает сходство этих тел, при переходе к следующему этапу анализа — феминистическому прочтению гравюрных иллюстраций к романам Сада, в котором автор делает основной акцент на монструозности садовских героинь и их участии в сотрясении норм семейной морали, — от нее ускользает одно из ключевых измерений садовской революционности. Речь идет не столько о том, что у Сада женщина получает контроль над телесным удовольствием, а также становится главной носительницей знания об этом удовольствии, сколько о том, что Сад переворачивает сам механизм производства знания. Во вселенной Сада тело жертвы и либертена наделяется знанием, которое идеально «прилажено» к прихотям садиста и других участников оргии и потому лучше головы знает, что от него требуется, чтобы доставить наибольшее удовольствие себе и другим. Достаточно взглянуть на сцену обучения Эжени в «Философии в будуаре» (1795), чтобы убедиться: для Сада разница между опытным либертеном и новичком лишь номинальна, и процесс постижения искусства распутства завершается в тот момент, когда последний вступает в эротическую игру.

Во второй и третьей главах («Сюрреалистический Сад» и «История О»: раба и суфражистка с плетью»), посвященных судьбе садовских текстов, а также работ, вдохновленных текстами Сада в период до и после Второй мировой войны, Маон анализирует роль поэтов Гийома Аполлинера, Робера Дено и Андре Бретона, а также художников Мана Рэя и Андре Массона в создании культа Сада. В попытке описать взаимное сближение садовского и сюрреалистического воображений автор останавливается на двух историко-литературных сюжетах. В центре первого находится автор термина «садизм» Аполлинер и его романы «Одиннадцать тысяч плетей» (1907) и «Мемуары молодого Дон Жуана» (1911), написанные в духе Сада. Влияние последнего ощущается как в выборе сюжета (в романе 1907 г. средневековая легенда о святой Урсуле и ее последовательницах служит основой для поистине садовского сюжета о румынском князе Мони Вибеску, истязавшем одиннадцать тысяч девственниц), так и в непристойных каламбурах, зашифрованных в названии «Одиннадцать тысяч плетей» и именах героев. По мнению Маон, аллюзии на Сада мотивированы желанием Аполлинера объединить эротику и политику, жизнь и влечение к смерти и тем самым продолжить традицию распутства в XX в. (с. 90).

Еще один герой этого сюжета — писатель-сюрреалист Дено, считавший, что Сад был первым, кому удалось убедительно показать роль «черной эротики» в работе интеллекта, а также установить прямую взаимосвязь между отсутствием предрассудков в сексе и свободой разума. Перу Дено принадлежит роман «Свобода или любовь!», в котором объединены три темы французской литературы и истории: темы Великой Французской революции, современного города и сюрреализма. Со-

2 Энафф М. Маркиз де Сад: изобретение тела либертена / Пер. с фр. Н.С. Мовниной. СПб.: Гуманитарная академия, 2005. С. 43.

единая садовскую поэтику с сюрреалистическим пониманием бессознательного, Дено, по словам Маон, отменяет линейное понимание времени, сталкивает прошлое с настоящим, заставляя проявиться темную сторону Парижа, города призраков — прежде всего «призраков насильственной смерти» (с. 93).

Второй сюжет строится вокруг публикации ранее неизвестных текстов и биографии Сада силами Мориса Хена и Жильбера Лели. Маон показывает, как тесно издательская политика сюрреалистов была переплетена с жизненной (и трудовой) практикой этого творческого сообщества. Так, намерению Хена реабилитировать Сада, а также предьявить миру доказательства его влияния на современное искусство и социальные науки предшествует близкое сотрудничество издателя с Аполлинером. После смерти последнего в 1918 г. Хен стал одним из инициаторов создания Общества романской философии, целью которого, согласно уставу, было «издавать и редактировать рукописи Сада», «издавать бюллетень для информирования читающей публики о деятельности общества» и организовывать встречи «любителей и исследователей творчества Сада» (с. 99). Одним из первых крупных достижений общества в целом и Хена в частности стала публикация в 1926—1927 гг. садовских «Диалогов священника и умирающего» и «Историй, сказок и басен». Несколькими годами позднее Хен обессмертил свое имя как издатель: по поручению французской аристократической четы де Ноай он отправился в Берлин, чтобы приобрести рукопись романа «120 дней Содомы». Затем (также при финансовой поддержке Шарля и Мари-Лор де Ноай) Хен расшифровал рукопись и подготовил к публикации текст романа, о существовании которого до этого знали лишь единицы.

Оценивая трактовку Сада и садизма в сюрреализме, Маон пишет, что для авангардистов, работавших в период между мировыми войнами, Сад стал «универсальным воплощением революционного духа», «оплотом свободы», «эмблемой утвердительной силы желания» и в то же время «трагическим напоминанием о том, сколь велика власть цензоров и поборников буржуазной морали» (с. 100). Несколько утопический характер садовского проекта по трансформации публичной сферы под знаком желания компенсировался в глазах сюрреалистов заразительностью или, точнее, перформативностью лежащего в основе этого проекта воображения. В описаниях оргий Сад всегда помещает читателя внутрь сцены, в центр «арены греха и вожделения» (с. 38).

Нигде эта особенность садовской поэтики не отразилась так ярко, как в фотографиях Мана Рэя, созданных для журналов «Сюрреализм на службе Революции: оммаж Саду» и «Памятник Саду». Несмотря на то что большинство его ранних фотографий проникнуто духом садомазохизма (как показывает Маон, изображение фетишистской атрибутики отчасти было требованием заказчика фотографий, писателя Уильяма Сибрука), влияние Сада на работы Рэя проявлялось отнюдь не в выборе фотографического референта. Рассматривая снимки того периода, Маон обращает внимание на то, как садовское воображение задает тон экспериментам Рэя над визуальным языком фотографии. Так, работа «Черное и белое» (1929), на которой запечатлено женское тело, перетянутое веревками и черными лентами, с одной стороны, заигрывает с отсылками к японской технике бондажа сибари, а с другой — деформирует классический образ Венеры при помощи резкой игры света и тени, а также цветового и смыслового контраста между белым и цветом примитивных культур — черным. В фотоработе «Памятник Саду» Рэй продолжает «извращать классические мотивы и жанры, вновь смешивая натюрморт — с портретом, часть тела — с неодушевленным объектом» и обесценное — с религиозным (с. 105). Обескураживающего, если не сказать шокирующего, эффекта он добивается тем, что накладывает на изображение женского тела очертания христианского креста, перевернутого так, что он напоминает по форме меч или фаллос. Комментируя «Памятник Саду»,

Маон ссылается на куратора и арт-критика Джейн Ливингтон, согласно которой соединение телесного низа с крестом дает «одновременно напряжение и разрядку» и свидетельствует о способности Рэя выстраивать кадр таким образом, что изображенный «объект обнаруживает способность к трансформации» (с. 105–106). К сожалению, Маон не развивает эту мысль, а сразу переходит к поиску соответствий между работой Рэя и романом «Жюльетта» Сада. Так, в романе аналогичное столкновение религиозного и телесно-низового, мистического и садистического происходит в сцене черной мессы, в которой послушницу монастыря распинают на алтаре (с. 106). Остается неясным, как сюрреалистам и, в частности, Рэю удастся избежать опасности упрощения, сведения садовской поэтики к набору узнаваемых, но статичных знаков, сохраняющих значение при переносе из одного дискурса в другой.

Четвертая глава («Крики для Сада») посвящена трансформации садовского воображения в практиках европейского неоавангарда 1960–1970-х гг. В это время тексты Сада приобретают все более широкую известность благодаря работам Жоржа Батая, Пьера Клоссовски, Мориса Бланшо и Жака Лакана, осмысливших садизм как наиболее радикальное воплощение духа Просвещения, как острающую реализацию его стремления к власти над Другим — природой, женской частью населения, этническими и сексуальными меньшинствами. Для этих авторов эмансипирующий потенциал садизма проявлялся в том, что садист превращает принцип рациональности в инструмент достижения иррациональной, то есть лежащей «по ту сторону принципа удовольствия», награды — наслаждения, которое граничит со страданием и безотчетной тратой жизненных сил. Немалую роль играла и приверженность Сада театральным принципам конфигурации действия, воспринимаемым в контексте культуриндустрии как сознательное обнажение приема, цель которого — сенсублизировать зрителя и пробудить его критическую активность.

Особого внимания заслуживает тот факт, что неоавангард воспринимает тексты Сада не столько как политический или социальный манифест, сколько как эстетический проект, сознательно отделяющий себя от жизненной практики. Вероятно, подобная смена ракурса — следствие той глобальной трансформации, которую переживает институт искусства в послевоенное время. Пользуясь формулировкой Петера Бюргера, можно сказать, что неоавангард отрешивается от авангардистских «претензий на обновление жизненной практики» и вновь делает искусство автономным. Тем самым, продолжает Бюргер, неоавангард побуждает задаться вопросом, «не обеспечивает ли разрыв между искусством и жизненной практикой пространство свободы, внутри которого мыслимы альтернативы существующему положению дел»³. То, к каким выводам приходят в рефлексии над этим вопросом Ги Дебор, Жан Бенуа, Петер Вайс и Ханс Бельмер, автор исследует при помощи концепции открытого произведения Умберто Эко. Интерпретируя работы Дебора, Бенуа и Бельмера как открытые, Маон имеет в виду, что эти художники целенаправленно оставляют свои произведения структурно незавершенными, разомкнутыми навстречу контексту, в котором экспонируется предмет или разворачивается практика искусства (с. 184–185). Поскольку этот контекст непредсказуем и надындивидуален, принцип открытого произведения предполагает, что при соприкосновении с такими явлениями искусства реципиенты волей-неволей постигают свою причастность к Другому — к человеческим и нечеловеческим агентам, существующим за горизонтом сознательной самоидентификации субъекта.

Если, как следует из концепции Маон, садовское воображение обнаруживает особую действенность в размыкании эстетической коммуникации навстречу всему,

3 Бюргер П. Теория авангарда / Пер. с нем. С. Ташкенова. М.: V-A-C-Press, 2014. С. 92, 84.

что противопоставляет себя культурной индустрии послевоенной Европы, то есть навстречу небуржуазному, неавторитарному, нерационализированному состоянию публичной сферы, то закономерен вопрос: как садовая поэтика делает эту дру- гость доступной для непосредственного ощущения? Иными словами, как Сад помогает неоавангарду обрести в сопротивлении культурной индустрии импульс к активному (а не реактивному) и утвердительному действию? Чтобы понять, на- сколько удастся Маон показать аффирмативную сторону садизма в работах ху- дожников европейского неоавангарда, обратимся к анализу киноработы Дебора «Крики для Сада» (1952). Импульс к созданию двухчасового черно-белого фильма двадцатитрехлетний Дебор находит не в самих садовых текстах, а в опубликован- ных годом ранее эссе «Должны ли мы сжечь Сада?» Симоны де Бовуар и «Бунтую- щий человек» Альбера Камю. «Во многих отношениях, — отмечает Маон, — его [Дебора] кинематографическое вторжение в область садового воображения было вторжением рассерженного молодого человека, находящегося в поисках собст- венного способа выражения; слова героя Камю: “Я бунтую, следовательно, мы су- ществуем”, — могут быть применены и к Дебору» (с. 186).

Провокация открывается сложным, многоголосым рассуждением о невозмож- ности любви и любовного дискурса в современном мире. Для Дебора в этом за- ключена не столько этическая, сколько эстетическая проблема, решить которую можно лишь атакой на киноэкран, ложные идеалистические образы межчелове- ческих отношений и визуальный язык популярного кинематографа. В отличие от футуристов и дадаистов Дебор прибегает к не прямой, иносказательной интервен- ции в область кинодискурса, выстраивая аналогию между пустым экраном и кри- ком. В садистической сцене крик жертвы обозначает кульминацию пытки, момент торжества садиста и воплощаемого им закона над «голой жизнью» (Агамбен). Од- нако такой буквальный, голосовой крик отсутствует в киноработе Дебора, сплетен- ной из разрозненных, порой банальных («Хочешь апельсин?»), порой псевдофи- лософских («Смерть — это стейк тартар») фраз, цитат из гражданского кодекса и диалогов, из которых не вытекает никакого осмысленного действия. Вместо собст- венно крика Дебор вводит в фильм его визуальный аналог — черный экран как ги- перболу зияющей пустоты открытого рта и метафору смерти спектакля.

Акустическая реальность крика раскрывается уже за пределами кинотекста: криком, по замыслу художника, должен разразиться раздраженный, разгневанный, разочарованный зритель при виде пустого экрана в конце фильма. По словам Маон, которая ссылается на свидетельства очевидцев, присутствовавших на премьерном показе фильма в Латинском квартале в Париже, Дебор обращается к Саду, для того чтобы создать «тревожно интимную обстановку» и спровоцировать «телесный, практически эротический отклик» (с. 190). Словосочетание «тревожно интимная обстановка» представляется важным для понимания того, на что, вероятно, Дебор делал ставку при создании «уникального мира» садизма (Делёз), в котором, вопреки широко распространенному мнению, определяющую роль играет не физическое, а душевное страдание жертвы, ее тревога и страх — в данном случае страх быть за- стигнутым врасплох, отреагировать слишком непосредственно на провокацию ху- дожника и тем самым обнажить свое эмоциональное естество на глазах у незнаком- цев. Однако в дальнейшем Маон никак не комментирует намеченный ею перенос акцента с физического на эмоциональный дискомфорт и поэтому, кажется, упускает возможность преодолеть отождествление садизма с физическим насилием и увидеть в нем изощренную эстетическую практику, невозмутимое заигрывание с пределами физически и эмоционально выносимого, этически и политически возможного.

Но как относиться к художнику, который в эстетическом эксперименте с жест- токостью делает ставку не на отрицание или разрушение, а на красноречивый об-

раз? Какой след оставляет жестокость произведения на своем создателе? Созвучный вопрос задает Мэгги Нельсон в книге «Искусство жестокости»: можно ли быть одновременно детективом (то есть тем, кто обличает жестокость и несправедливость) и извращенцем?⁴ Эти вопросы возникают в связи с анализом работ художника и писателя-сюрреалиста Ханса Бельмера, автора фронтисписа к первому изданию «Истории О», а также иллюстраций к изданию «Жюстины» 1950 г. и к батаевской «Истории глаза». Свою причастность к сюрреалистическому культу Сада Бельмер подкрепил участием в выставке «EROS» в 1961 г. Для этой выставки, призванной сотрясти нормы общественного приличия, он создал инсталляцию «Кукла», которая представляла собой подвешенный к потолку женский манекен в натуральную величину с вывернутыми ногами в туфлях фасона мэри джейн. Под манекеном на полу лежали зеркала, отражение которых умножало и еще больше искажало фигуру куклы, а из закрепленных на стенах динамиков доносились мужские стоны, записанные для инсталляции хорватским писателем Радованом Ивсичем (с. 196). Впоследствии мотив куклы многократно повторялся в работах Бельмера, провоцируя аллюзии на садовские описания измученной плоти жертв, редуцированной в глазах садиста до разрозненного набора очевидно сексуальных частей тела — рта, груди, половых органов, зада, кожи.

По-настоящему злоедейский смысл работы Бельмера приобретают на фоне его частной биографии. Моделью для множества фотографий ему служила писательница и художница Уника Цюрн, с которой художник сожительствовал на протяжении более пятнадцати лет, вплоть до ее самоубийства в 1970 г. Ее тексты, пишет Маон, отражают садомазохистическую динамику отношений художника и модели, обреченной жестоким любовником на то, чтобы быть вечной жертвой, безропотной куклой с расчлененным (как в работе «Связанная Уника», 1958) или изуродованным телом («Двойной головоногий, автопортрет с Уникой», 1955). Трагическая смерть Цюрн, как будто предсказанная ею в новелле «Темная весна» (1969), героиня которой, шестнадцатилетняя девушка, выбрасывается из окна спальни после посвящения в мир взрослой сексуальности, кажется отрезвляющим антитезисом в дискуссии о безграничной этической свободе художника. Но если вслед за Нельсон допустить, что в жестоком искусстве наблюдение за извращением невозможно отделить от самого извращения, то что же все-таки может дать анализ, скомпрометированный причастностью к насилию и провокации?

Вероятно, этот вопрос сам по себе жесток, поскольку он продолжает преследовать зрителя даже после того, как тот покинул выставку Бельмера, Цюрн, Жан-Жака Лебеля, Мана Рэя (или закрыл альбом с репродукциями их работ). Картины, скульптуры, рисунки, видео-арт, перформансы этих и схожих с ними по духу художников заставляют нас вновь и вновь погружаться в мир агрессии и страдания, боли и наслаждения, фактичности и монструозного гротеска, для того чтобы извлечь из описанной или воссозданной сцены пытки нечто новое, — увидеть, какими тонкими и трепетными остаются линии в гравюрах Бельмера даже на самые обценные сюжеты или как потребность в установлении эмоционального и мыслительного контакта со зрителем проявляется в самых бескомпромиссных сюрреалистических акциях (например, в вэппенинге Жан-Жака Лебеля «120 минут, посвященных маркизу де Саду», состоявшемся на «Третьем фестивале свободного выражения» в 1966 г.). И возможно, больше, чем что-либо, к такому погружению располагают тексты самого маркиза де Сада — вольнодумца и чуткого к противоречиям общественной жизни аналитика, который попытался распознать в болезни обещание нового здоровья, а в жестокости — всеобщей свободы.

4 Nelson M. *The Art of Cruelty: A Reckoning*. N.Y.; L.: Norton & Company, 2011. P. 87.