

Джеймс Клиффорд

Об этнографическом сюрреализме*

Перевод К.В. Бандуровского

Соединение двух реальностей, по видимости не сопоставимых, на плоскости, которая представляется несоответствующей им...

*Макс Эрнст. Каков механизм коллажа?*¹

Андре Бретон всегда настаивал, что сюрреализм это не совокупность доктрин или определенных идей, но деятельность. Это эссе представляет собой исследование одного направления этнографической деятельности, в особом, как это всегда случается, культурных и исторических обстоятельствах. Я сосредоточусь на этнографии и сюрреализме во Франции между двумя мировыми войнами. Обсудить эти виды деятельности вместе, порой даже допустить их объединение, значит подвергнуть сомнению множество общепринятых различий и единств. Я в меньшей степени заинтересован в том, чтобы сделать набросок интеллектуальных или артистических традиций, чем в путешествии по некоторым закоулкам, по которым я пройду, чтобы воспринять критическую ориентацию по отношению к культурному порядку, характерную для модерна. Если я иногда буду использовать известные термины в необычном смысле, то это потому, что моя цель – пробиться через задним числом установленные определения и возратить, насколько это возможно, ту ситуацию, в которой этнография вновь станет чем-то еще неведомым, а сюрреализм еще не превратился в область современного искусства и литературы, имеющую четко очерченные границы.

Та ориентация по отношению к культурному порядку, которую я вызываю, не может быть четко определена. Ее более должным образом можно назвать характерной для модернизма, а не для модерна, учитывая, что проблема, стоящая перед ней (а так же возможность, которой она обладает) – это фрагментация и соположение (juxtaposition) культурных ценностей. С этой разочарованной точки зрения устойчивые порядки коллективных значений представляются сконструированными, искусственными и зачастую на самом деле идеологическими или репрессивными. Тот вид нормальности или здравого смысла, который могут приобрести империи в приступах рассеянности или в рутинных блужданиях среди мировых войн, представляется в качестве оспариваемой реальности, которую следует ниспровергнуть, пародировать и подвергнуть трансгрессии. Я предложу основания для соединения этнографической деятельности с совокупностью критических установок и диспозиций, обычно связываемых с художественным авангардом. В частности во Франции гуманитарные науки периода модерна не теряли контакт с миром литературы и искусства, и в теплой атмосфере парижской культурной жизни никакая область исследования общества или искусства не могла долго оставаться безразличной к влияниям или провокациям с той стороны дисциплинарных границ. В двадцатые и тридцатые годы, как мы увидим, этнография и сюрреализм развивались в тесной близости.

Я использую термин «сюрреализм» в очевидно расширенном смысле, чтобы описать эстетику, которая ценит фрагменты, странные коллекции, неожиданные сопоставления, которая действует так, чтобы вызвать появление экстраординарных реальностей, заимствованных из области эротического, экзотического и

¹ *Ernst M. Beyond Painting / trans. Dorothea Tanning. N-Y.: Wittenborn, Schultz, 1948. P. 13.*

подсознательного. Эта совокупность установок, конечно, не была свойственна исключительно группе Бретона; мы не будем здесь обсуждать сюрреалистическое движение в узком смысле, с его манифестами, ересями и отлучениями от церкви. Персоны, которые я буду обсуждать, в действительности были в лучшем случае попутчиками Бретона или диссидентами, порвавшими с ним. Тем не менее, они были причастны к той общей установке, которую я называю сюрреалистической², к некоей смутной диспозиции, очерчиваемой здесь в попытке выявить ее этнографическое измерение. Этнография и сюрреализм не являются устойчивыми единствами; следовательно, предмет моего исследования не является пересечением двух ясно различимых традиций³. Кроме того, я попытался осмыслить эту тему не как результат стечения обстоятельств, ограниченных французской культурой двадцатых и тридцатых годов. Границы искусства и наук (особенно гуманитарных) обусловлены идеологически и могут смещаться, и сама интеллектуальная история изменяется при этих смещениях. Ее жанры не остаются прочно поставленными на якорь. Изменение определений «искусства» или «науки» должно вызвать новую ретроспективу единства, новые идеальные типы для исторического описания. В этом смысле «этнографический сюрреализм» это утопическая конструкция, утверждение одновременно о прошлых и о будущих возможностях для культурного анализа.

1. Этнографическое сюрреальное

В эссе «Рассказчик» Вальтер Беньямин описывает переход от традиционного способа коммуникации, основанного на континуальном устном нарративе и на разделяемом опыте, к культурному стилю, для которого характерны взрывы «информации» – фотография, газетный клип, перцептивные шоки современного города. Беньямин начинает свое эссе с Первой мировой войны:

Поколение людей, добравшихся в школу на конке, вдруг оказалось под открытым небом на просторах полностью изменившегося ландшафта, где прежними остались одни только облака, а под ними – в силовом поле разрушительных ливней и взрывов – ничтожное и хрупкое человеческое тело⁴.

² Мое употребление термина в широком смысле примерно совпадает с представлением Сьюзен Зонтаг о сюрреализме как о распространяющемся и возможно доминирующем типе современной чувственности (*Sontag S. On Photography. NY.: Farrar, Straus and Giroux, 1977. P. 51-84.*). Относительно подхода, который делает различие между некоторой традицией, которую я здесь обсуждаю, от сюрреализма как движения Бретона, см.: *Jamin J. Un sacré collègue ou les apprentis sorciers de la sociologie // Cahiers internationaux de sociologie. № 68, 1980. P. 5-30.*

³ Исследование точек соприкосновения социологии двадцатого века и авангарда все еще не получило должной разработки. Таким образом, мое обсуждение является весьма предварительным. Относительно французского контекста см.: *Boon J. From Symbolism to Structuralism. Oxford: Blackwell, 1972; Duvignaud J. Roger Caillois et l'imaginaire // Cahiers internationaux de sociologie. №. 66, 1979. P. 91-97; Le collège de sociologie / ed. Denis Hollier. Paris: Gallimard, 1979; Jamin J. Un sacré collègue ou les apprentis sorciers de la sociologie // Cahiers internationaux de sociologie № 68, 1980. P. 5-30.; Jamin J. Une initiation au réel: a propos de Segalen // Cahiers internationaux de sociologie. № 66, 1979, pp. 125-39; Lourau R. Le gai savoir des sociologies. Paris: Union Générale des Editions, 1974; Tiryakian E.A. L'école durkheimienne et la recherche de la société perdue: la sociologie naissante et son milieu culturel // Cahiers internationaux de sociologie. № 66, 1979. P. 97-114.*

⁴ *Benjamin W. Illuminations. NY.: Schocken Books, 1969. P. 84.* [Приводим русский перевод А Белобратова по: *Беньямин В. Рассказчик // Беньямин В. Маски времени. СПб.: Simposium, 2004. С. 385. – прим. пер.*]

Реальность уже больше не является данной, естественной, хорошо знакомой окружающей средой. Мы сами, будучи вырванными из связи со средой, должны отыскать смысл там, где это только возможно – постулат, выраженный в своей наиболее нигилистической формулировке, которая лежит в основе и сюрреализма, и этнографии модерна. То, как мир модерна преломляется в литературе и в живописи, Беньямину хорошо известно: это опыт городского фланера у Бодлера, систематические чувственные расстройства у Рембо, аналитическое разложение действительности, начатое Сезанном и завершенное кубистами, и особенно хорошо это выражается известным определением красоты у Лотреамона: «случайная встреча на анатомическом столе швейной машины и зонтика»^{*}. Рассматривать культуру и ее нормы – красоту, правду, реальность – как искусственные конструкты, допускающие бесстрастный анализ и сравнение с другими возможными диспозициями, крайне важно для этнографической установки.

В своей классической «Истории сюрреализма» Морис Надо подчеркнул формирующее воздействие военных событий на основателей сюрреалистического движения: Бретона, Элюара, Арагона, Пере, Супо⁵. После того, как Европа обрушилась в варварство и после объявления банкротства прогрессистской идеологии, после того, как обнаружилась глубокая трещина между окопным опытом и официальным языком героизма и победы, после того, как романтические риторические конвенции девятнадцатого века оказались неспособными к представлению военной реальности, мир надолго стал сюрреалистическим. Едва выбравшись из окопов, Гийом Аполлинер вводит этот термин в письме, написанном в 1917 году. Его «Каллиграммы» с их изломанной формой и усиленным вниманием к воспринимаемому миру, провозглашают послевоенную эстетику:

Будет Победа прежде всего
В том чтоб увидеть далекие дали
Увидеть отчетливо
Все что вблизи
И новыми все наречь именами⁶.

В то же время Фернан Леже писал:

Война толкала меня, солдата, в сердце механической атмосферы. Здесь я обнаружил красоту фрагмента. Я ощущал новую действительность в деталях машины, в обыденных предметах. Я пытался найти пластическую ценность этих фрагментов нашей современной жизни⁷.

^{*} См.: *Лотреамон. Песни Мальдорора. Стихотворения.* М., 1988. С. 292. Пер. Н. Мавлевич: «... прекрасен... как встреча на анатомическом столе зонтика и швейной машинки».

⁵ *Nadeau M. The History of Surrealism / trans. Richard Howard.* NY.: Macmillan, 1965. P. 1-3.

⁶ *Apollinaire G. Calligrammes.* Berkeley: University of California Press, 1980. p. 341. [Цитируется русс. пер. Н. Стрижевской по: *Аполлинер Г. Алкоголи.* СПб.: Терция, Кристалл, 1999. С. 369. – прим. пер.]

⁷ Цит. по: *Sontag S. On Photography.* NY.: Farrar, Straus and Giroux, 1977. P. 204. Проницательное исследование Пола Фасселла (*Fussell P. The Great War and Modern Memory.* Oxford and NY.: Oxford University Press, 1975) также подчеркивает инициацию этого поколения во фрагментированный, «модернистский» мир, осуществленную посредством Первой мировой войны.

Перед войной Аполлинер украсил свою студию африканскими «фетишами», и в его длинном стихотворении «Зона» эти объекты были названы *des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance**. Для парижского авангарда Африка (и в меньшей степени Океания и Америка) стала источником «других форм и других верований». Здесь проявляется второй элемент этнографической сюрреалистической установки: вера, которая является другой (доступная в сновидениях ли, фетишах или в «примитивном мышлении» Леви-Брюля), стала основным объектом исследования в период модерна. В отличие от экзотики девятнадцатого века, которая отступила от более или менее достоверного культурного порядка в поисках временного содрогания, ограниченного опыта причудливого, сюрреализм и этнография модерна начинаются с решительного вопрошания относительно реальности. «Другие» являются теперь серьезными альтернативами человеческого бытия; стал возможным культурный релятивизм периода модерн. Когда после войны художники и писатели начинают соединять части культуры новыми способами, возможности выбора для них резко расширились. «Примитивные» общества планеты становились все более и более доступными в качестве эстетических, космологических и научных ресурсов. Эти возможности потребовали чего-то большего, чем то, что практиковал прежний ориентализм; они вызвали появление этнографии периода модерн. Послевоенный контекст был структурирован в основном посредством иронического переживания культуры. Для каждого локального обычая или истины в нем всегда находилась экзотическая альтернатива, возможное сопоставление или несоответствие. Ниже (в психологическом отношении) и вне (в географическом отношении) обычной реальности там открывалась другая реальность. Эта ироническая ситуация была воспринята как сюрреализмом, так и релятивистической этнографией.

Термин «этнография», как я использую его здесь, очевидно отличается от эмпирической техники исследования той гуманитарной науки, которую во Франции назвали «этнологией», в Англии «социальной антропологией», а в Америке «культурной антропологией». Я обращаюсь к более общей культурной диспозиции, которая проявляется в антропологии модерна, и которую эта наука разделяет с искусством и литературой двадцатого века. Имя «этнография» предполагает характерную установку «включенного наблюдения», осуществляемого среди артефактов остраниченной культурной реальности. Сюрреалисты проявляли большой интерес к экзотическим мирам, к которым они относили и некоторые сферы Парижа. Их установка, если сопоставить ее с установкой полевых исследователей, которые стремятся сделать чуждое постижимым, имела тенденцию действовать в противоположном направлении, делая знакомое отчужденным. Контраст фактически производился непрерывной игрой знакомого и чуждого, игрой, в которой участвовали этнография и сюрреализм. Эта игра возникла из культурной ситуации модерна, которую я принимаю как основание для моего исследования.

Мир города для Луи Арагона («Парижский крестьянин») или для Бретона («Надя») был источником неожиданного и значимого – значимого в том смысле, который предлагает за унылой поверхностью реального возможность другого, более удивительного мира, основанного на радикально иных принципах классификации и порядка. Сюрреалисты часто посещали *Marche aux Puces**, обширную барахолку Парижа, где можно было обнаружить артефакты культуры, сокрытые внутри свалки и переделанные. При удаче можно было принести домой некий причудливый или неожиданный объект, никчемное произведение искусства – реди-мейд, вроде сушилки для бутылок Марселя Дюшана, африканские *objets sauvages** или скульптуры

* Христами другой формы и другого верования (*фр.*). В русском переводе это стихотворение опубликовано в: *Аполлинер Г.* Алкоголи. СПб.: Терция, Кристалл, 1999. С. 132-139. В переложении Н. Стрижевской: «Богов чужих надежд и чаяний».

* блошинный рынок (*фр.*).

* «дикие предметы», предметы быта «диких» народов – *фр.*

обитателей Океании. Эти предметы, освобожденные от своего функционального контекста, становились неременной обстановкой авангардистской студии.

При рассмотрении практик (и эксцессов) сюрреалистов-«этнографов» нужно приостановить недоверие. Важно понять их способ отнестись к культуре серьезно, как к оспариваемой реальности – путь, который включал высмеивание и смещение ее порядков. Это необходимо сделать, если мы хотим проникнуть в атмосферу, которая породила появляющуюся французскую академическую традицию и задавала ей ориентиры. Говоря обобщенно, желательно не отклонять поспешно сюрреализм как нечто фривольное, противостоящее серьезности этнографической науки. Связи между антропологическим исследованием и исследованиями, проводимыми в литературе и искусстве, весьма значительных в этом столетии, должны быть исследованы более полно. Сюрреализм вносил (в большей или меньшей степени) тайный вклад в этнографию: в описание, анализ и расширение понимания выражений и значений двадцатого века.

2. Мосс, Багай, Метро

Париж, 1925 год: «Revue nègre» становится хитом сезона в театре Champs-Élysées, следуя по пятам за «Южным Синкопированным Оркестром» У.Х. Веллмона. Спиричуэлс и джаз завоевывает авангардистскую буржуазию, которая часто посещает негритянские бары, увлекаемая новыми ритмами в поисках чего-то примитивного, дикого... и всецело современного. Элегантный Париж захвачен пульсирующим брэнчанием банджо и чувственной Джозефин Бейкер, которая «вся отдает себя ритму чарлстона»⁸.

Париж, 1925 год: ядро, состоящее из университетских ученых Поля Риве, Люсьена Леви-Брюля и Марсея Мосса, создает Институт этнологии. Впервые во Франции появляется организация, основная задача которой – обучение профессиональных полевых исследователей и публикация этнографических трудов.

Париж, 1925 год: после «Первого манифеста сюрреализма» это движение приобретает известность. Франция втянута в незначительную войну с антиколониальными мятежниками в Марокко; Бретон и компания сочувствуют повстанцам. На банкете в честь поэта-символиста Сен-Поль-Ру завязывается схватка между сюрреалистами и консервативными патриотами. Звучат нелесные эпитеты; раздаются: «Vive l'Allemagne!»*; Филипп Супо раскачивается на люстре, опрокидывая ударом ноги бутылки и стаканы. Мишель Лейрис уже в открытом окне, осуждает Францию перед растущей толпой. Начинается волнение; Лейрис, которого чуть ли не линчуют, арестован и препровожден в полицию⁹.

Эти три события были связаны чем-то большим, чем простым совпадением даты. Например, после того, как Лейрис, чьи восхищенные слова о Джозефин Бейкер я только что процитировал, дезертировал из сюрреалистического движения в конце двадцатых, ища более конкретного применения для своих субверсивных литературных талантов, для него оказалось естественным пойти учиться к Моссу в Институт этнологии и стать этнографом в Африке – участником первой большой полевой экспедиции Франции, миссии Дакар-Джибути в 1931-1933 годов. Научная, или, по крайней мере, академическая, этнография была тогда еще довольно молода. Ее развитие в начале тридцатых, благодаря успеху именно этой, получившей широкую известность экспедиции Дакар-Джибути, было непрерывно связано с сюрреализмом двадцатых. Организаторская энергия Риве и преподавательская деятельность Мосса

⁸ *Leiris M. The Discovery of African Art in the West // Leiris M., Delange J. African Art. N-Y.: Golden Press, 1968. P. 33.*

* Да здравствует Германия! (*фр.*).

⁹ *Nadeau M. The History of Surrealism / trans. Richard Howard. N-Y.: Macmillan, 1965. P. 112-14.*

были доминирующими факторами. Позже в этом эссе я еще буду говорить об институциональных свершениях Риве, особенно о создании им Музея Человека. Распространяющееся влияние Мосса трудно игнорировать с тех пор, как он стал многих вдохновлять лично, преподавая в *Ecole Pratique des Hautes Etudes** и в Институте этнологии.

Почти все ведущие французские этнографы до середины пятидесятых, за примечательным исключением Леви-Стросса, находились под большим и непосредственным влиянием Мосса. С точки зрения сегодняшнего интеллектуального порядка, при котором в большом почете публикация и любую значительную идею стремятся сохранить для будущей статьи или монографии, нас в высшей степени удивляет и даже трогает, когда мы отмечаем, какую огромную энергию Мосс вкладывал в свое преподавание в *Hautes Etudes*. Если посмотреть на *Annuaire** школы, где размещены резюме курсов, можно увидеть невероятное разнообразие учебных и аналитических программ, большая часть которых никогда не была издана, и которые из года в год, не повторяясь, были доступными для немногих студентов. Мосс читал курсы на разные темы, от сибирского шаманства до австралийской устной поэзии и ритуалов Полинезии и Западного побережья Индии, пуская в ход также свои глубокие познания в области восточных религий и классической античности. Читатели эссе Мосса, страницы которых наполовину заполнены сносками, признают широту его эрудиции; однако они упускают остроумие и воодушевление, проявляющиеся при общении с аудиторией в его устных выступлениях.

Мосс был ученым-исследователем. Он преподавал для избранной группы. В тридцатые годы группа посвященных, некоторые члены которой были любителями модной экзотики, другие – этнографами, готовящимися к полевой работе (причем часть первых постепенно превращалась во вторых), следовала за Моссом из одной аудитории в другую. В *Hautes Etudes*, в Институте этнологии и позже в Коллеж де Франс они упивались его эрудированными, красноречивыми и всегда провокационными путешествиями по культурному многообразию мира. Лекции Мосса не были сухим теоретизированием. Мосс делал упор, при всех многочисленных отступлениях, на конкретные этнографические факты; он обладал наметанным глазом, ухватывающим существенные детали. Хотя сам Мосс никогда не проводил полевых исследований непосредственно, он действительно побуждал своих студентов к непосредственному исследованию¹⁰.

Его эссе «Техники тела» (1934) дает представление об устном стиле Мосса. Вот несколько строк из текста, который по сути является длинным перечислением того, что люди в различных частях мира делают со своими телами:

Ребенок часто садится на корточки. Мы уже не умеем больше этого делать. Я считаю, что это абсурд и недостаток наших рас, цивилизаций, обществ. Представление о том, что сон – это нечто естественное, совершенно неточно. Нет зрелища более головокружительного, чем спуск кабила в туфлях без задника и каблука. Как может он их удерживать и не терять? Я не понимаю, хотя старался понять и сделать это. Впрочем, я не понимаю также, как могут женщины ходить на высоких каблуках. Гигиена естественных потребностей. Здесь я мог бы перечислить вам бесчисленное множество фактов.

* Практическая школа высших исследований (*фр.*).

* Ежегодник (*фр.*).

¹⁰ См.: *Condominas G. Marcel Mauss et l'homme de terrain // L' Arc. №. 48. P. 3-6; Condominas G. Marcel Mauss. Père de l'ethnographie française // Critique. №. 279, 1972. P. 118-39; №. 301, 1972. P. 487 -504. Чтобы почувствовать характер конкретных советов, которые Мосс давал студентам см.: *Mauss M. Manuel d' ethnographie. Paris: Payot, 1947.**

Наконец, надо понимать, что танец с объятием – продукт современной европейской цивилизации. Это доказывает, что совершенно естественные для нас явления носят исторический характер. К тому же они вызывают ужас у всего мира, кроме нас¹¹.

Специалист по доисторической эпохе Андре Леруа-Гуран вспоминает своего учителя как человека «вдохновенного беспорядка». В интервью, на вопрос, что он может вспомнить о речах своего учителя, он отвечает:

Его «молчания», если можно так выразиться. Я не могу это воспроизвести; прошло так много лет и у меня остался идеализированный образ Мосса; но он выстраивал свои положения таким образом, что внушал нечто без жесткого утверждения. Его речь была и четкой, и гибкой. Большинство из его положений подразумевали некую пустоту, но это была пустота, которая приглашала Вас к сотворчеству. Именно поэтому я сказал, что наиболее характерными особенностями были его «молчания».

Он был особенно поразителен, когда объяснял тексты авторов, которые работали в Сибири с гиляками или гольдами. Я помню, что на сессиях в *Hautes Etudes* нас никогда не было более десяти, и вот... Мы собрались вокруг стола, вроде этого, но не такого длинного; Мосс переводил с немецкого языка на французский и делал комментарии, проводя сравнение с каждым уголком земного шара. Его эрудиция была фантастической, и мы воспринимали это, впоследствии будучи не в состоянии объяснить, как ему удавалось быть настолько захватывающим¹².

Мосс не писал книг. Его «Труды» (1968-69) составлены из эссе, академических статей, докладов на встречах и из бесчисленных книжных обзоров. Сжатые классические труды, такие как «Дар» (1923) и «Общая теория магии» (1902) были изданы в *Année sociologique*. Его *magnit opus*^{*}, диссертация о молитве, представляет собой собрание проектов, эссе, фрагментов и заметок. Так же построены и другие «тотальные» работы о деньгах и нациях. Возможно, именно потому, что так много тем было связано в его уме, Мосс мог легко отклониться в сторону; он был расточителен в своих обязательствах и привязанностях. Он постоянно читал лекции и в течение многих лет приводил к завершению работу умерших коллег (Дюркгейма, Роберта Херца, Анри Юбера). Будучи дрейфусаром и социалистом в традиции Жореса, он писал для *L'Humanité* и принимал участие в забастовках, выборах и в популярных университетских движениях. В отличие от Дюркгейма, своего довольно строгого дяди, Мосс был общительным, с богемными наклонностями и даже несколько бонвиваном.

Одни называют Мосса преданным дюркгеймианцем. Другие видят в нем предшественника структурализма. Одни рассматривают его, прежде всего, как антрополога, другие – как историка. А иные, учитывая его раввинские корни, изучение санскрита и интерес к ритуалу, проявляющийся в течение всей жизни, связывают его с исследователями религии, такими как его друзья Марсель Гране, Юбер и Леенхардт. Одни подчеркивают иконоборчество Мосса, другие его последовательные социалистическо-гуманистические взгляды. Одни видят в нем блестящего кабинетного теоретика, другие вспоминают о нем, как об остром эмпирическом наблюдателе. Различные версии того, кем был Мосс, не противоречивы, но на деле не совсем сочетаются. Люди, читающие и помнящие его, кажется, всегда находят кое-что от самих себя. Леруа-Гуран вспоминает:

¹¹ Мосс М. Техники тела // Мосс М. Общества, обмен, личность. М.: Наука; Главная редакция восточной литературы, 1996. С. 250, 255, 258, 260, 258.

¹² Leroi-Gourhan A. Les racines du monde. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet. Paris: Belfond, 1982. P. 32.

* Главный труд (лат.).

В течение двух лет, когда я посещал почти все его курсы, я договорился с моим другом, еврейкой родом из России Деборой Лифшиц, погибшей в нацистском концлагере, чтобы каждый из нас делал записи таким образом, чтобы нам можно было сравнивать их и определить реальное содержание того, чему нас учил Мосс. Но нам никогда не удавалось выстроить что-нибудь последовательное, потому что материал был слишком разнообразен и всегда терялся за горизонтом. Позже запись его курса была издана группой бывших студентов. Однако оказалось, что эти записи полностью отличаются от тех, что сделали Дебора и я! Это – тайна; я верю, что он насылал на своих последователей настоящие чары¹³.

Примером того, как распространяется специфическое интеллектуальное влияние Мосса, может послужить известный полевой исследователь Альфред Метро, который был его студентом в середине двадцатых¹⁴. Обладая осторожным, эмпирическим темпераментом, Метро вскоре перестал доверять той торопливой и свободной манере, с которой трактовали этнографические факты ранние сюрреалисты. Он посвятил свою жизнь тому, чтобы непосредственно исследовать «становление полевого исследователя полевым исследователем», говоря словами Сидни Минца¹⁵. Но он сохранял контакт с авангардом. Учась в *Ecole des Chartes*, Метро поддерживал длительную дружбу с Жоржем Батаем, идеосинкратическим ученым, эссеистом и порнографическим автором, влияние которого на тогдашнее поколение радикальных критиков и авторов в Париже было весьма велико. Работа этих двух друзей не могла быть более различной: первый – сдержанный, с почти пуританским тоном, хотя и со вкусом к изоляции говорящих деталей; второй – провоцирующий, широкий, нищенский. Все же странным, но непреложным образом они дополняли друг друга: в то время как Батай сдерживался эрудицией Метро, Метро находил подтверждение своей страсти к этнографии в готовности его друга выразить то, чем они, согласно Лейрису, оба обладали – «сильную страсть к жизни, объединенную с безжалостным пониманием ее нелепости»¹⁶. Их союз, длившийся всю жизнь, может рассматриваться как символ той постоянной близости, хотя и не всегда сходства, которая поддерживала диалог французской этнографии и авангарда.

Самой влиятельной книгой Батая был его последний трактат *L'erotisme** (1957). Его направленность (как и работ Батая вообще) может восходить к Моссу через рассказы Метро о лекциях, читавшихся около 1925 г. В *L'erotisme* Батай вводит ключевую главу книги, о трансгрессии, фразой «трансгрессия – это не отрицание запрета, а его преодоление и дополнение». Метро определяет, что эта характерная формула является лишь перифразой «одного из тех глубоких, часто темных афоризмов, которые Марсель Мосс мог проронить, не беспокоясь о смущении своих студентов». Метро слышал, как Мосс сказал на лекции: «Табу существуют для того, чтобы быть нарушенными». Эта тема, которую Батай часто повторял, стала ключом к его размышлениям. Культура амбивалентна по своей структуре. Некто может воздержаться от убийства или же может пойти на войну; оба действия, согласно Батаю, порождены запретом на убийство. Культурный порядок включает и правило, и трансгрессию. Эта логика относится ко всем разновидностям правил и свобод,

¹³ *Leroi-Gourhan A. Les racines du monde. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet. Paris: Belfond, 1982. P. 32-33.*

¹⁴ *Bing F. Entretiens avec Alfred Métraux // L'Homme. 4,2, 1964. P. 20-23.*

¹⁵ *Mintz S. W. Introduction to the Second English Edition // Métraux A. Voodoo in Haiti / 2d ed., trans. Hugo Charteris. NY.: Schocken Books, 1972. P. 2.*

¹⁶ *Leiris M. Regard vers Alfred Métraux // Leiris M. Brisées. Paris: Mercure de France, 1966. P. 252. Об этой дружбе см. также: Bataille G. L'Erotisme. Paris: Editions de Minuit, 1957. P. 14; Métraux A. Rencontre avec les ethnologues // Critique. № 195-96, 1963. P. 677-84.*

* Эротизм (фр.).

например к сексуальной норме и к ее партнеру – к извращению. По словам Метро, «суждение Мосса, при очевидной нелепости его формы, проявляет неизбежную связь конфликтующих эмоций: [цитируя Батая] “Под влиянием отрицательных эмоций мы должны подчиняться запрету. Мы нарушаем его, если эмоция положительна”»¹⁷.

Проект Батая, который он реализовывал всю жизнь, состоял в том, чтобы демистифицировать эту «положительную эмоцию» трансгрессии во всех ее различных формах и придать ей ценность, и этому он был верен начиная со его сюрреалистического дебюта (в двадцатые годы Батай был сначала участником, а затем критиком группы Бретона). Один из его первых изданных текстов был частью сборника об искусстве доколумбовой эпохи, в котором он сотрудничал с Метро и Риве. Его оценка человеческой жертвы («Для ацтеков смерть была ничем») сочетает на сюрреалистический манер красивое и уродливое, нормальное и отвратительное. Таким образом, Теночтитлан – одновременно и «человеческая скотобойня», и великолепная «Венеция» каналов и цветов. Сакрифицированные жертвы танцуют, украшенные благоухающими гирляндами; прекрасны рои мух, слетающих на потоки крови¹⁸. «Все написанное – мусор» сказал Антонен Арто, другой переметнувшийся сюрреалист, который сбежит из Франции к его собственной мечте о Мексике, чтобы лелеять свое безумие среди индейцев тарахумара¹⁹. Первый судебный процесс против западных представлений о рациональном, красивом, нормальном носил экзотический характер. Однако интерес Батая к культурным системам в мире, в конце концов, происходил не из простого удовольствия или из бегства от действительности. В отличие от большинства сюрреалистов, он стремился разработать более строгую теорию коллективного порядка, основанного на двойственной логике запрета. Хорошо знакомый с этнографическими исследованиями, он продолжал опираться в большой степени на Мосса (труд *La part maudite* («Проклятая доля», 1949) был тщательно разработанной экстраполяцией «Дара»), а позже на Леви-Стросса. Логика, развитая Батаем, которой я не могу здесь уделить достаточного внимания, обеспечила важную преюбельность в продолжающихся отношениях между анализом культур и ранним сюрреализмом во Франции. Она связывает контекст двадцатых годов с более поздним поколением радикальных критиков, включая Мишеля Фуко, Ролана Барта, Жака Деррида и группу *Tel Quel*²⁰.

Стоит отметить, что сборник эссе, в котором принимали участие Метро, Риве и Батай, был частью первой популярной выставки искусства доколумбовой эпохи во Франции. Выставку организовал Жорж-Анри Ривьер, изучающий музыку и любитель джаза, который станет самым энергичным этнографическим музейным работником Франции. Ривьер обладал хорошими социальными связями, подобно тому как Риве –

¹⁷ Métraux A. Rencontre avec les ethnologues // Critique. № 195-96, 1963. P. 682-83; Bataille G. L'Érotisme. Paris: Editions de Minuit, 1957. P. 72-73, где признается долг перед Моссом. [Приводим рус. пер. по изданию Батай Ж. Эротика // Батай Ж. Проклятая часть / Составление, общая редакция и вступительная статья С. Н. Зенкина М.: Ладомир, 2006. С. 532-533.]

¹⁸ Bataille G. L'Amérique disparue // Babelon J. et al. L' Art precolombien. Paris: Les Beaux Arts, 1930. P. 5-14.

¹⁹ Artaud A. The Peyote Dance / trans. Helen Weaver. NY: Farrar, Straus and Giroux, 1976.

²⁰ Эта традиция проявляется в сборнике «Hommage à Georges Bataille», изданном в 1963 Critique, который включает эссе авторов довоенного поколения – Альфреда Метро, Мишеля Лейриса, Раймона Кено, Андре Массона и Жана Валя, а так же последующей критической традиции – Мишеля Фуко, Ролана Барта и Филиппа Соллерса. (Другая ветвь этнографического сюрреализма, которую здесь нет возможности исследовать, связана с модернизмом Третьего мира и возникающим антиколониальным дискурсом. Достаточно упомянуть несколько известных имен: Эмме Сезар (давний друг Лейриса), Октавио Пас и Алехо Карпентьер, который был сотрудником на журнала «Документы».)

политическими. Последний отлично понимал, что создание антропологических исследовательских учреждений требует модного энтузиазма по поводу экзотичных вещей. Такая мода могла эксплуатироваться в материальном отношении и направляться в интересах науки и общественных инструкций. Риве, под впечатлением от успешного показа искусства доколумбовой эпохи, устроенной Ривьером, тотчас нанял его, чтобы реорганизовать музей Трокадеро, коллекции которого не получали должной систематизации и реставрации. Это было началом продуктивного сотрудничества между двумя главными вдохновителями французских этнографических учреждений, результатами которого были в частности Музей Человека и *Musee des Arts et Traditions Populaires**, организованные Ривьером²¹.

До того, как эти учреждения получили полное развитие, в первые годы Института этнологии, курсы Мосса оставались главным форумом для зарождающейся этнографии. Обучение там было странным академическим инструментом, существенно не расходящимся с сюрреализмом и способным к стимулированию и таких людей, как Метро, и таких, как Батай. В этом свете было бы поучительно рассмотреть известное восхваление в адрес Мосса:

В его работе, а еще больше в его преподавании, расцветают невысказанные сопоставления. В то время как он часто остается неясным из-за постоянного употребления антитез, сокращений и очевидных парадоксов, которые, как оказывается потом, являются результатом способности очень глубоко проникать в суть: он внезапно одаривает своего слушателя с пронзительными интуициями, предоставляя материал для плодотворного размышления в течение многих месяцев. В таких случаях каждый чувствует, что достиг глубины социального явления и достиг, как он как-то выразился, «скального основания». Эта постоянная борьба за фундаментальные вещи, эта готовность многократно просеивать огромную массу данных до тех пор, пока не останется лишь самый чистый материал, объясняет, почему Мосс предпочитал эссе книге, и почему его изданные труды столь невелики²².

Этот текст, принадлежащий перу Леви-Стросса, возможно страдает тенденциозностью в своих окончательных приговорах, направленных на то, чтобы изобразить Мосса как протоструктуралиста²³. Стремление к достижению «скальной основы», к получению самого чистого изначального материала, в большей степени характерно для самого Леви-Стросса, чем для Мосса, который издал относительно немного работ не потому, что он получал дистиллированные изначальные истины, но потому, что он был более озабочен обучением, редактированием и политикой, а так же потому, что, обладая обширными познаниями, он обнаружил, что истина стала слишком сложной. Как вспоминает Луи Дюмон, «у него было слишком много идей,

* Музей народных искусств и традиций (*фр.*).

²¹ *Rivière G.-H.* My Experience at the Musée d'Ethnologie // Proceedings of the Royal Anthropological Institute. 1968. P. 17-22; Un Rencontre avec Georges-Henri Rivière // Le Monde. № 8-9. July, 1979; см. также серию статей различных авторов в: Du Trocadero à Chaillot // Le Monde. № 5. July, 1979. P. 13-15.

²² *Lévi-Strauss C.* French Sociology // Twentieth Century Sociology / eds. Georges Gurvitch and Wilbert Moore. NY.: Philosophical Library, 1945. P. 527.

²³ Самая сложная попытка, совершенная Леви-Строссом в этом направлении – его блестящее эссе Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss (*Mauss M.* Sociologie et Anthropologie. Paris: Presse Universitaires de France, 1950.). [Рус. пер.: *Леви-Стросс К.* Предисловие к трудам Марселя Мосса // *Мосс М.* Социальные функции священного: Избр. произведения / Пер. с франц. под общ. ред. И. В. Утехина. СПб.: Евразия, 2000.]. Хорошую коррективу см. в: *Leenhardt M.* Marcel Mauss // *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études, section des sciences religieuses.* 1950. P. 19-23.

чтобы он сумел дать полное выражение какой-либо из них»²⁴. Описание Леви-Строссом провокационного использования великим учителем антитезы и парадокса при изложении этнографического знания звучит правдоподобно, однако, как раз в том контексте, который я обсуждал. Этнографическая истина согласно Моссу была слишком беспокойной и субверсивной для поверхностной реальности. Его основная задача состояла в том, чтобы обнаружить, согласно его известному высказыванию, множество «*lunes mortes*», бледных лун на «небесной тверди разума»²⁵. Нет лучшего резюме задачи этнографического сюрреализма, поскольку «разум», о котором идет речь, это не узкая западная рациональность, но любая человеческая способность к культурному выражению.

3. Таксономии

Не удивительно, что в выпуске некоего авангардного периодического издания 1930 г., посвященном Пикассо, можно найти положения Мосса. Журнал, о котором идет речь, «Документы», был иллюстрированным ревью, редактором которого был Жорж Батай. Этот журнал является ярким примером сотрудничества этнографии и сюрреализма. Батай покинул сюрреалистическое движение Бретона, также как Робер Деснос, Лейрис, Арто, Раймон Кено и многие другие, во время расколов 1929 года, и его журнал стал форумом для диссидентских точек зрения. Но, помимо этого, у журнала была отчетливая этнографическая направленность, которая привлечет к сотрудничеству будущих полевых исследователей, таких как Гриоль, Андре Шеффнер и Лейрис, а так же Ривьера и Риве. Вскоре после прекращения издания «Документов» в 1930 году Гриоль, Шеффнер и Лейрис отправятся в Африку с миссией Дакар-Джибути. Если «Документы» сегодня представляются довольно странным контекстом для распространения этнографического знания, то в конце двадцатых годов это был форум совершенно подходящий, а именно совершенно «другой».

Действительно, требуется напрячь воображение, чтобы вернуть смысл, или смыслы, слова «этнография», в которых оно использовалось сюрреалистами в двадцатые годы. Конкретная социальная наука с особым методом, набором классических текстов и университетскими кафедрами еще не была полностью сформирована. Исследуя использование слова в публикациях, подобных «Документам», мы видим как этнографические данные и этнографическая установка могли работать на обслуживание субверсивной критики культуры. В подзаголовке «Документов» – «Археология, Изящные Искусства, Этнография, Разное» – «дикой картой»* была «Этнография». Она означала и радикальное вопрошание относительно норм и обращение к экзотическому, парадоксальному, необычному. Она подразумевала также уравнивание значений и переклассификацию известных категорий. «Искусство», пишущееся с большой буквы «И», уже отступило перед тяжелой артиллерией дадаизма. «Культура», едва пережив послевоенный огонь критики, и ныне пишущаяся исключительно со строчной буквы, стала принципом относительного порядка, в котором «возвышенное» и «вульгарное» рассматривались как символы, имеющие равную значимость. Так как «культура» воспринималась участниками «Документов» как система моральных и эстетических иерархий, то задачей радикального критика была семиотическая расшифровка, с целью деаутентификации обычных категорий и затем их расширения или смещения. Разрыв кубистов с канонами реализма задал темп для общего нападения на нормы. Этнография, которая разделяла с сюрреализмом отказ от различия между высокой и низкой культурой, предоставила как фонд западных

²⁴ *Dumont L. Une science en devenir // L'Arc. № 48. P. 12.*

²⁵ *Mauss M. Sociologie et Anthropologie. Paris: Presse Universitaires de France, 1950. P. 309.*

* Карта, которая может по желанию игрока считаться любой картой.

альтернатив, так и преобладание установки на ироническое включенное наблюдение иерархий и значений коллективной жизни.

Было бы поучительно совершить попытку инвентаризации этнографических перспектив, которые можно наблюдать при использовании в «Документах». Прежде чем уловить тенденцию, можно удивиться, натолкнувшись, например, на статью Карла Эйнштейна (автора «Негритянской пластики» (1915), пионерского исследования африканской скульптуры, рассматриваемой в свете кубизма), названную «Андре Массон, этнологический этюд». Что означало в 1929 году «этнографическое изучение» художника-авангардиста? С самого начала статья Эйнштейна звучит как боевой клич кубиста-сюрреалиста:

Важно лишь одно: встряхнуть то, что называют реальностью, посредством неусваиваемых ею галлюцинаций, чтобы изменить ценностные иерархии реального. Галлюцинаторные силы создают разрыв в порядке механистических процессов; они блокируют причинные связи в этой реальности, которая нелепо подается нам «как таковая». Непрерывная ткань этой реальности порвана, и каждый может привнести в нее напряженность двойственности²⁶.

«Галлюцинаторные силы» живописи Массона представляют собой, согласно Эйнштейну, «возвращение мифологического творения, возвращение психологического архаизма в противоположность чисто подражательному архаизму форм»²⁷. Эйнштейн описывает эту мифологическую психологию как «тотемическую». Чтобы понять значение метаморфоз Массона и неожиданных комбинаций животных и людей, «достаточно вспомнить примитивные маски и костюмы, которые побуждают к идентификации с животными, предками, и т.д.»²⁸. Аллюзия Эйнштейна, использованная по случаю, *en passant*^{*}, на маски (африканские? из Океании? из Аляски? – его аудитория желала бы знать, что он имеет в виду), предлагает контекст, в котором экзотические или архаичные возможности никогда не удалены от поверхности сознания и всегда готовы предоставить поддержку для всякого и каждого разрыва, появляющегося в западном порядке вещей. В эссе Эйнштейна примечательны два ключевых элемента этнографического сюрреализма: во-первых, коррозионный анализ реальности, теперь идентифицированной как локальной и искусственной; и, во-вторых, предоставление экзотических альтернатив.

Имеется и третий аспект этой установки, который привлекает наше внимание, когда мы листаем страницы «Документов». Марсель Гриоль в своем эссе ясно утверждает свою позицию, высмеивая эстетическую самонадеянность любителей примитивного искусства, которые сомневаются относительно подлинности барабана бауле, потому что фигура, вырезанная на нем, держит винтовку. Этнографический сюрреалист, и в отличие от типичного арт-критика и в отличие от антрополога этого периода, восхищается смешением культур и волнующим синкретизмом. Гриоль сравнивает удовольствие европейцев от африканского искусства с пристрастием африканцев к текстилю, канистрам от бензина, алкоголю и огнестрельному оружию. Если африканцы не хотят подражать продуктам нашей высокой культуры – *tantpis!*^{*} Он заключает:

Этнография (весьма утомительно, что приходится это непрерывно повторять) интересуются и прекрасным, и уродливым, в европейском смысле этих нелепых слов. Однако она склонна с подозрением относиться к тому прекрасному, которое

²⁶ *Einstein C. Andre Masson, etude ethnologique // Documents. 1,2, 1929. P. 95.*

²⁷ *Ibid.*, 100.

²⁸ *Ibid.*, 102.

* Мимоходом (*фр.*).

* Ничего страшного (*фр.*).

является весьма редким (иначе говоря, чудовищным) проявлением цивилизации. Этнография подозрительна также к себе – поскольку это наука белых, то есть, она запятнана предубеждениями – и она не будет отказывать в эстетической ценности объекту лишь потому, что он современный или является результатом серийного производства²⁹.

Андре Шеффнер утверждает подобную точку зрения в академическом обзоре «*Les instruments de musique dans un musee d'ethnographie**». Его резкая критика теперь стала общим местом в антропологии. Однако прочитанная в сюрреалистическом контексте «Документов», она возвращает себе свой полный субверсивный эффект.

Считается, что этнография с необходимостью признает, что никакой объект, созданный для того, чтобы производить звук или музыку, пусть даже, как может показаться, «примитивную» или бесформенную, никакой музыкальный инструмент, является ли его существование случайным или существенным, не должен быть исключен из методичной классификации. В этом отношении любая техника ударов по деревянной коробке или по голой земле столь же важна, как и мелодическая или полифоническая техника игры на скрипке или гитаре³⁰.

Шеффнер, начинавший как исследователь Стравинского, пришел, через джаз, к изучению музыки догонов, а позже к основанию секции этнической музыки в Музее Человека.

«Этнографическая» установка позволила дать научное обоснование уравниванию культурных ценностей, перераспределению ценностно-нагруженных категорий, таких как «музыка», «искусство», «красота», «изошренность», «чистота» и т.д. Крайний релятивизм, даже нигилизм, скрытый в этнографическом подходе, был востребован наиболее радикальными сотрудниками «Документов». Их точка зрения на культуру отвергала важность концепции органической структуры, функциональной интеграции, цельности или исторической непрерывности.

Их концепцию культуры можно назвать, без неуместного анахронизма, семиотической. Культурная реальность составлена из искусственных кодов, идеологических идентичностей и объектов, поддающихся изобретательной перекомбинации и соположению: зонтик и швейная машина у Лотреамона, скрипка и пара рук, бьющих по африканской почве.

Концепция, выдвинутая на первый план в названии, данном Шеффнером – «этнографический музей», имеет здесь более чем мимолетное значение. Фрагментация современной культуры, отмеченная Бенямином, разделение культурного знания на сопологающиеся «цитаты», предполагаются «Документами». Само название журнала, конечно, тоже показательно. Культура становится тем, что следует собирать, и сами «Документы» – своего рода этнографическая демонстрация образов, текстов, объектов, ярлыков, музей, который, как в игре, одновременно собирает и реклассифицирует свои экземпляры.

Основной метод журнала – соположение, случайный или иронический коллаж. Существующая классификация культурных символов и артефактов постоянно ставится под сомнение. Высокое искусство объединенное с чудовищно увеличенными фотографиями большого пальца ноги; народные ремесла; обложки «Фантомаса» (популярная мистическая серия); голливудские декорации; африканские, меланезийские, американские (доколумбовой эпохи) и французские карнавальные маски; отчеты о представлениях в мюзик-холлах; описания парижских скотобоев.

²⁹ *Griaule M.* [Un coup de jusil] // Documents. 2,1, 1930. P. 46.

* Музыкальные инструменты в музее этнографии (*фр.*).

³⁰ *Schaeffner A.* Les instruments de musique dans un musée d'ethnographie // Documents. 1,5, 1929. P. 248.

Документы ставят перед культурой современного города проблему, с которой сталкивается любой организатор этнографического музея: что с чем можно объединить в одну группу? Следует отдельно показывать шедевры скульптуры как таковые или демонстрировать их в соседстве с горшками для варки пищи и лезвиями топора?³¹ Этнографическая установка должна непрерывно порождать такие вопросы, составляя и разделяя «естественные» культурные иерархии и отношения. Как только любой предмет культуры начинает считаться в принципе достойным коллекционирования и демонстрации, возникают фундаментальные проблемы классификации и оценки.

В «Документах» мы наблюдаем использование этнографического соположения с целью внести беспорядок в привычные символы. Регулярная секция журнала – так называемый «словарь неожиданных определений». Характерный пример – статья для слова «человек». В ней излагается исследовательский отчет о химическом составе среднего человеческого тела: достаточно железа, чтобы сделать гвоздь, достаточно сахара для одной чашки кофе, магния достаточно, чтобы сделать фотографию и так далее; итого рыночная стоимость двадцать пять франков. Тело, привилегированный образ порядка, становится излюбленной мишенью. Вместе со множеством других «естественных» сущностей, оно перекодируется и постоянно ставится под сомнение. Робер Деснос составляет дезорганизующий инвентарь риторических форм, описывающих глаз, а его статья для изменчивого символа «соловей» начинается так: «Кроме особых случаев, это слово не имеет никакого отношения к птице»³².

Crachat, «плевок», переопределен посредством использования Гриолем сведений взятых из негритянского и исламского обихода, так что в итоге плевков становится связанным и с душой, и с духами, как добрыми, так и злыми. В Европе, естественно, плюнуть кому-либо в лицо считается абсолютным оскорблением; в Западной Африке это может быть способом благословения. «Плевок действует подобно душе: бальзам или грязь»³³. Этнограф, как и сюрреалист, имеет лицензию на то, чтобы нас шокировать. Лейрис перенимает определение Гриоля и идет далее: плевков – постоянное спермоподобное осквернение рта, благородного органа, связанного на Западе с интеллектом и языком. Слюна, ресимволизируемая таким образом, становится условием неизбежного кощунства³⁴. В этом вновь переосмысленном определении, «говорить» или «думать» значит также «эякулировать».

Подход к репрезентации посредством сопоставления или коллажа был известной тенденцией сюрреалистов³⁵. Их намерение состояло в том, чтобы сломать конвенциональные «тела» – объекты, тождества – комбинации, которые производят то, что Барт позже назовет «эффектом реального»³⁶. В «Документах» сопоставление статей и особенно фотографий, их иллюстрирующих, применялось, чтобы вызвать это остранение. Например, первый выпуск 1929 года* начинается статьей Лейриса «Новые полотна Пикассо», обильно проиллюстрированной фотографиями. Это были годы, когда Пикассо, как казалось, очень жестоко ломал и сгибал нормальную форму человеческого тела. За этими деформированными изображениями следуют

³¹ По поводу этой музеологической дилеммы см. интервью с Мишелем Лейрисом: *The Musée de l'Homme, Where Art and Anthropology Meet // Réalités*. № 182, 1966. P. 57-63.

³² *Desnos R. Oeil // Documents*. 1,4, 1929. P. 215. [Статья «Соловей» принадлежит «С.Е.», т.е. Карлу Эйнштейну, а не Роберу Десносу: *C.E. Rosignol // Documents*. 1,2, 1929. P. 19-21. См. *Matthews J. H. The Imagery of Surrealism*. Syracuse: Syracuse University Press, 1977. P. 68-70.]

³³ *Graille M. Crachat // Documents*. 1,7, 1929. P. 381.

³⁴ *Leiris M. L'eau à la bouche // Ibid.*, 381-82. [См. рус. пер. в: *Лейрис М. Слюнки текут // Иностранная литература*. №6. 2002.]

³⁵

³⁶ *Barthes R. L'effet de réel // Communications*. № 11, 1968. P. 84-89.

* Упомянутые статьи опубликованы не в первом выпуске 1929 г., а во втором 1930 г. и за статьей Лейриса следует обзор скульптуры и лишь затем статья Батая.

«Отклонения природы» Батая, характерное восхваление уродства, иллюстрированное полностраничными гравюрами восемнадцатого столетия, изображающими сиамских близнецов. Затем иллюстрированный обзор выставки африканской скульптуры, который производит дальнейшее визуальное смещение «естественного» тела, трактуемого на Западе реалистично. Тело как результат семиотических образов, производимых культурой, является не непрерывным целым, а сборкой конвенциональных символов и кодов.

«Документы», особенно при использовании фотографий, создают порядок скорее незавершенного коллажа, чем единого организма. Образы, используемые в этом журнале, во всем блеске уравнивания и эффекта дистанцирования, представляют в одном и том же плане рекламу шоу Шателе, кадры из голливудского фильма, Пикассо, Джакометти, документальную фотографию из колониальной Новой Каледонии, вырезку из газеты, эскимосскую маску, картину старых мастеров, музыкальный инструмент – всемирная иконография и культурные формы, представленные как свидетельство или как данные. Но свидетельство чего? Можно сказать лишь то, что это свидетельство удивления, деклассификации культурного порядка и расширения диапазона художественной изобретательности человека. Этот странный музей только документирует, сочетает, релятивизирует – вот такая извращенная коллекция.

Музей этнографического сюрреализма должен был быть улучшен и направлен в более устойчивые, постоянные институции. В 1930 году «Документы», которые всё менее и менее опознавались как «художественное ревю», покинул их главный финансовый покровитель. Три года спустя та зарождающаяся категория, которая сегодня легко опознается как «современное искусство», была воплощена в легендарном «Минотавре». Будучи оплотом изящного, «Минотавр» не размещал фотографий скотобоен, киноварьете или большого пальца ноги среди обильных репродукций Пикассо, Дали или Массона. После того, как во втором выпуске появилось прекрасно иллюстрированное сообщение относительно африканских исследований миссии Дакар-Джибути³⁷, «Минотавр» более не предоставлял значительного места для этнографических материалов. Артефакты «других» в целом вытеснились бретоновской категорией сюрреального, располагающегося в мифическом или психоаналитическом подсознательном, которое довольно легко может ассимилироваться романтическими понятиями артистического гения или вдохновения. Конкретный культурный артефакт призывался скорее для того, чтобы сыграть субверсивную, разоблачающую роль. Современное искусство и этнография превратились в совершенно отличающиеся позиции, разумеется, сообщающиеся, но на расстоянии.

Я остановился на «Документах», потому что это издание иллюстрирует с необычной ясностью главные области конвергенции этнографии и сюрреализма в течение двадцатых годов, а так же потому, что многие его авторы продолжали становиться влиятельными полевыми исследователями и организаторами музеев. «Документы» также в своей субверсивной, почти анархической установке на документ открывают эпистемологический горизонт для культурных исследований двадцатого века. Если «Документы» и были, по словам Лейриса, чем-то «невозможным», то поспешно было бы отвергать их как аберрацию, как личное создание «невозможного» Жоржа Батая³⁸. Это издание привлекло к участию слишком многих серьезных ученых и художников, чтобы быть списанным просто как нечто, потакающее частным желаниям или нигилистическое. Оно скорее является примером чрезвычайной чуткости (более характерной для французской этнографической традиции, чем это часто признается) к сверхдетерминированному характеру того, что Мосс назвал «тотальными социальными фактами»³⁹. Реальность, после сюрреалистических двадцатых, никогда не могла вновь пониматься как нечто простое или непрерывное, поддающееся эмпирическому или

³⁷ «Mission Dakar-Djibouti» - специальный выпуск *Minotaure*, № 2, 1934.

³⁸ *Leiris M. De Bataille I 'impossible à l'impossible «Documents» // Brisees. P. 256-66.*

³⁹ *Mauss M. The Gift / trans. Ian Cunnison. NY.: Norton, 1967. P. 76-77.*

индуктивному описанию. Именно Мосс являл собой лучший пример этой основополагающей установки, когда он провел такое сравнение: «Этнология походит на океан. Все, в чем вы нуждаетесь, это сеть, любой вид сети; и затем если вы выходите в море и перемещаете сеть, то вы непременно поймаете ту или иную рыбу»⁴⁰.

4. В Музее Человека

История французской этнографии в период между мировыми войнами может быть рассказана как повествование о двух музеях. Старый музей Трокадеро и новый Музей Человека оказали существенное влияние, как в плане практики, так и в плане идеологии, на курс исследования и на понимание его результатов. Если «Трока» двадцатых, с его *objets d'art* вне ярлыков и классификаций, отвечал эстетике этнографического сюрреализма, то всецело современный Дворец де Шайо воплощал зарождающуюся академическую парадигму этнографического гуманизма. Научные достижения, представленные в Музее Человека, были весьма значительны. Это предусматривало и наличие необходимых технических возможностей, и, равным образом, необходимое определение поля исследования: это «человек», во всех его проявлениях, в физическом, археологическом и этнографическом аспектах. Унификация парадигмы исследования создает возможность накопления знания и, таким образом, феномен научного прогресса. Но довольно редко признается, что любая консолидация парадигмы, по крайней мере, в гуманитарных науках, зависит от исключения (или придания им статуса «искусства») тех элементов изменяющейся дисциплины, которые ставят под вопрос сами полномочия дисциплины, тех исследовательских практик, которые, подобно «Документам», работают на границах с беспорядком.

До 1930 года экспозиция Трокадеро представляла собой смесь экзотических вещей. Его организация подчеркивала «местный колорит» или взывала к чужеземным установлениям: костюмированные манекены, доспехи, диорамы, скопления экспонатов. Журналист мог написать, что посещение походило на «un voyage en pleine barbarie*». Так коллекции недоставало современного научного, педагогического видения, его беспорядок сделал музей местом, куда можно было пойти, чтобы столкнуться с курьезными, фетишизированными объектами. Именно там Пикассо, приблизительно в 1908 году, приступил к серьезному изучению *l'art nègre*:

Когда я, по совету Дерена, пошел впервые в музей Трокадеро, запах сырости и гнили встал у меня в горле. Это оказало столь гнетущее впечатление, что я хотел тотчас уйти, но я остался и стал изучать⁴¹.

Здание «Трока» было странным сооружением в византийско-мавританском стиле, неотопливаемым, неосвещенным. Недостаток в выстраивании последовательных научных контекстов побуждал оценивать его экспонаты как отделенные произведения искусства, а не как культурные артефакты. После Первой мировой войны, когда расцвел энтузиазм относительно объектов из примитивных культур, скандальный музей стал на время музеем «искусства».

По мере того как продолжались усовершенствования, проводимые Ривьером в начале тридцатых, музей стал организовывать множество выставок искусства африканцев, жителей Океании и эскимосов. Демонстрация объектов, собранных экспедицией Дакар-Джибути, в значительной степени подпадала под эту категорию. Преданная группа волонтеров – перспективные этнографы, такие как Дениз Полм, и

40

* Путешествие в совершенное варварство (*фр.*).

⁴¹ Gilot F. Life with Picasso. NY.: McGraw Hill, 1964. P. 266.

фешенебельные леди из шестнадцатого района, любящие экзотику, помогали в обновлении. Музей приобретал шик. При открытии нового зала с экспозицией из Океании модели из крупнейших парижских Домов мод вышли в экзотической и заманчивой одежде. Миссия Дакар-Джибути привлекала свои фонды, помимо дотаций от правительства и Фонда Рокфеллера, от частных меценатов (среди них Раймон Руссель, богатый предшественник сюрреалистов, автор «*Impressions d’Afrique*»). Перед отъездом команды Гриоля в двадцатимесячную экспедицию Ривьером было организовано гала-представление для сбора денег в *Cirque d’Hiver* – боксерский поединок, на котором был «весь Париж» в вечернем одеянии, с участием «африканского» чемпиона полулегкого веса Аль Брауна. Согласно легенде чемпион провел шуточный бой с Марселем Моссом, легенда, не столь невероятная (великий ученый был хорошим атлетом и практиковал сават*)⁴².

Эти анекдоты передают атмосферу внеаучной среды Трокадеро около 1930 года Музей вознесся на гребне волны энтузиазма по поводу *l’art nègre*⁴³. В течение двадцатых годов термин «*nègre*» мог охватывать современный американский джаз, маски африканских племен, ритуалы вуду, скульптуру Океании и даже экспонаты доколумбовой Америки. Это было соразмерно тому, что Эдвард Саид назвал «ориентализмом» – связанными в узел коллективными представлениями о некотором мире, имеющем географически и исторически неопределенные очертания, но в символическом отношении обладающем резкой экзотичностью⁴⁴. Если у понятия африканского «фетиша» было в двадцатые годы какое-либо значение, оно отражало не тип африканского верования, но скорее способ, которым экзотические экспонаты потреблялись европейскими поклонниками. Маска, или скульптура, или любой фрагмент черной культуры могли действительно породить целый мир из мечтаний и возможностей, страстный, ритмичный, конкретный, мистический, раскрепощенный: «Африка».

Ко времени миссии Дакар-Джибути этот интерес к Африке превратился в окончательно расцветший экзотизм. Общество и музеи стремились к большому количеству эстетизированных предметов потребления, и именно в таком климате французская законодательная власть должна была выпустить специальное постановление, предписывающее экспедицию, главная официальная задача которой состояла в том, чтобы обогатить национальные коллекции. Миссия Дакар-Джибути удовлетворила это требование; она предоставляла предметы, которые могли быть посчитаны и показаны⁴⁵.

* Техника уличного боя с применением ударов рукой, ногой и палкой.

⁴² Мои сведения основаны на личном общении с Жоржем-Анри Ривьером и на его двух мемуарных свидетельствах (см. сноску 19). См. также: *Paulme D. Sanga 1935 // Cahiers d’Études Africaines*. № 65. 1977. P. 7-12. См. также: *Al Brown boxt fuer die Ethnologen*. Frankfurt am Main: Qumran Verlag, 1980, где опубликован репринт гала-программы *Cirque d’Hiver*.

⁴³ Относительно этой «негрофилии» см.: *Laude J. La peinture française (1905-1914) et l’art nègre*. Paris: Klincksieck Editions, 1968. P. 528-39; *Leiris M. The Discovery of African Art in the West // Leiris M., Delange J. African Art*. N-Y.: Golden Press, 1968. Так же: *Leiris M. The Discovery of African Art in the West // Leiris M., Delange J. African Art*. N-Y.: Golden Press, 1968. В качестве особенно красноречивого пример см. *Le nègre Филиппа Супо (1927; rpt. Paris: Seghers, 1975)*. «Негр» у Супо – своего рода деструктивно-регенеративная сила, скорее ницшеанская, чем афро-американская.

⁴⁴ *Said E. Orientalism*. NY.: Pantheon, 1978. Концепция Саида приуменьшает положительные оценки экзотического, часто связываемого с такими проекциями. См. гл. 11. [Здесь и далее имеются в виду главы книги *Clifford J. The Predicament of Culture*, из которой взята эта глава].

⁴⁵ См. замечательный отчет о миссии Ж. Жамена включенный в: *Voyages et découvertes*. Paris: Musée National d’Histoire Naturelle, 1981. Согласно гордым подсчетам Риве и

Этнографы отбыли в 1931 году, держа в уме структурированные представления об эстетическом, с определенным видением Африки и с определенной (и по существу фетишистской) концепцией того, как «это» должно быть собрано и представлено. Они, в отличие от английских и американских полевых исследователей того времени, не совершали попыток изучать и интерпретировать дискретное культурное единство. Отчет о полевом исследовании Лейриса⁴⁶ является немного большим, чем романтической фантазией, а в сообщении Гриоля⁴⁷ этнография изображается как процесс, чреватый игрой ролей и манипуляций, главной ставкой в которой является власть (об этом в Главах 2 и 6). Даже в более поздней работе Гриоля и его сотрудников, направленной далеко за рамки поисков предметов для музейных коллекций, что было главным в ранней миссии, можно обнаружить не слишком много попыток представить целостную версию африканской реальности (Гриоль придавал особое значение групповому исследованию, имеющему многообразные перспективы), свободную от пробелов и разорванности экзегетического представления, характерного для «Документов».

В процессе исследования, начатого с миссии Дакар-Джибути, было произведено одно из самых полных где-либо имеющихся описаний племенной группы (догонов и их соседей). Все же, как жаловалась Мэри Дуглас⁴⁸, картина забавным образом искажена. Например, мы никогда не можем понять, как проходит повседневная жизнь, как фактически производятся частные политические решения⁴⁹. Зато излишнее внимание уделяется подробно разработанным кросс-референтным туземным теориям о том, какими способами вещи существуют или должны существовать – мифической концепции космического порядка, которая стремится охватывать каждый жест и каждую деталь профанного мира. Необыкновенная красота и концептуальная мощь мудрости догонов, известной во всей полноте только небольшой группе старейшин, никогда не отвечает на вездливый вопрос: а каковы догоны в реальности? Традиция Гриоля дает нам тщательно объясненный ансамбль документов, самый важный из которых, космогонический миф, явно составлен догонами. Но не много усилий затрачено на натуралистический отчет в духе, скажем, «Аргонавтов» Малиновского; действительно, какова могла быть точка опоры в волнах сюрреалистической фрагментации?

Хотя миссия Дакар-Джибути предоставляла в большом количестве «предметы искусства» для демонстрации в Трокадеро, эти предметы находили себе постоянное пристанище в самых различных музеях. Не позже, чем Ривьер закончил его

Ривьера, опубликованным во втором номере «Минотавра» (1933), было собрано 3 500 «этнографических объектов», наряду с шестью тысячами фотографий, большая коллекция абиссинских картин, триста рукописей и амулетов, записи на тридцати языках и диалектах, сотни записей, «этнографических наблюдений», ботанических экземпляров, и так далее. Эта «добыча» миссии, словами Риве и Ривьера, была мерой ее успеха для публики. Барт (*Barthes R. Mythologies. Paris: Seuil, 1957. P. 140*) анализирует слово «миссия»: имперский «*mana*-термин», как он называет это, который может быть применен ко всякому колониальному предприятию, придавая ему, когда это требуется, героическую, искупительную ауру.

⁴⁶ *Leiris M. L'Afrique fantôme. Paris: Gallimard, 1934; 2d ed., 1951.*

⁴⁷ *Griaule M. Introduction méthodologique // Minotaure. № 2, 1933. P. 7-12.*

⁴⁸ *Douglas M. "If the Dogon ...," // Cahiers d' Etudes Africaines. 7,28, 1967. P. 659.*

⁴⁹ Это эссе должно служить коррективом к тенденции Дуглас изображать Гриоля и французскую традицию вообще как формалистическую и зачарованную абстрактными системами. Следует также укрепить ее наводящее на размышления сближение между культурой догонов и сюрреализмом. Относительно этого соответствия см. также рассказ Гая Давенпорта *Au tombeau de Charles Fourier* из сборника *Da Vinci's Bicycle* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979), в котором в Париже 20-ых соседствуют догоны и Шарль Фурье.

реконструкцию в 1934 году, Риве объявил о принятии нового грандиозного плана. Старое строение в византийском стиле следовало снести, чтобы освободить место для являющегося в его мечтах здания, которое должно возвыситься анархический космополитизм двадцатых до монументального единства: «человечества». Музей Человека, название, которое лишь недавно получило разнообразные иронические оттенки, в середине тридцатых являло собой восхитительный идеал, имеющий как научное, так и политическое значение. Новое учреждение объединило под одной крышей технические лаборатории Музея естественной истории и Института этнологии, прежде размещенные в Сорбонне. Музей создавал либеральный, синтетический образ «человека», видение, задуманное Риве, которое соединило вместе в мощном символическом ансамбле множество идеологических нитей, которые я здесь прослеживал. Риве собрал группу талантливых этнологов, включая Метро, Леруа-Гурана, Леенхардта, Гриоля, Лейрису, Шеффнера, Дитерлена, Дениз Полм, Луи Дюмона и Жака Сустеля. Он оказывал институциональную поддержку, которая, наряду с преподавательской деятельностью Мосса, сформировала центр возникающей традиции полевых исследований. Для большинства этих ученых связь между искусством и этнографией была крайне важна.

Лозунг гуманизма, провозглашаемый Моссом и Риве, предусматривал, чтобы локальные концепции человеческой природы стали более широкими и открытыми. Никакая эпоха или культура, будучи экспонированной в Музее Человека, не может претендовать на то, что она воплощает весь человеческий род. Следовало представить разновидности этой тотальности, начиная с биологической эволюции, перемещаясь через археологические остатки ранних цивилизаций и заканчивая целым массивом актуальных культурных альтернатив. Различные расы и культуры планеты должны быть последовательно показаны, размещены в галереях, организованных с одной стороны синтетически, с другой аналитически. Концепция «тотального человека» Мосса впервые была использована для образования публики. Также Музей Человека содержал обширные исследовательские лаборатории и научные коллекции для подготовки ученых. В то или иное время демонстрировалось менее 10 процентов всей его коллекции⁵⁰.

Обручение науки и публичного образования в рамках прогрессивистского гуманизма отлично соответствовало мировоззрению Риве. Он имел социалистические взгляды и обладал политическими и социальными связями, необходимыми для их реализации. Музей Человека был задуман как часть Всемирной выставки 1937 года, символа идеалов Народного фронта. Риве, специальностью которого была археология и древняя история Америки, имел тенденцию рассматривать человечество в эволюционном и диффузионистском ключе, подчеркивая долгосрочное биокультурное развитие и реконструкцию исторической последовательности через обширную коллекцию и сравнение черт. В своей ранней статье о методе, которая появилась в «Документах», он объявил об основных темах музея своей мечты⁵¹. Он пишет, что для изучения человека границы между этнографией, археологией и предысторией «абсолютно искусственны». (В более поздней версии он добавил к этой совокупности физическую антропологию.) Равным образом искусственна классификация человеческих реалий согласно подразделениям политической географии. «Человечество – неделимое в пространстве и времени целое». «Наука о человека» больше не должна быть произвольно разделенной. «Пришла пора сломать барьеры. И именно это пытается осуществить Музей Человека»⁵². Политический посыл на 1937 год был ясен.

⁵⁰ Относительно Музея Человека см. работу Ривьера, процитированную в прим. 19, а так же *Rivet P. Organisation of an Ethnological Museum // Museum (UNESCO). Vol. I. 1948.*

⁵¹ *Rivet P. [L'Étude des Civilisations Matérielles; Ethnographie, Archéologie, Préhistoire] // Documents. 1,3, 1929. P. 130-34*

Музей Человека создал либеральную продуктивную среду для развития французской этнографической науки. Его ведущие ценности были космополитическими, прогрессивными и демократическими; одна из первых ячеек Сопротивления сформировалась в его стенах в 1940 году⁵³. Музей поощрял международное взаимопонимание и глобальные ценности, ориентация, которая будет поддерживаться и после Второй мировой войны участием Ривьера, Риве, Гриоля, Лейриса, Метро и других этнологов в ЮНЕСКО⁵⁴. Это была космополитическая традиция, которая, в некотором важном смысле, оставалась соответствующей этнографическому сюрреализму двадцатых. Нужно помнить, что сюрреализм был подлинно международным явлением, имевшим ответвления на каждом континенте. Он стремился выразить в большей степени человеческие различия, чем культурные. То же самое может быть сказано относительно французской этнографии в общем и целом. Но, разделяя замысел сюрреализма, этнографический гуманизм Музея Человека не принимал развешивающее, остраивающее отношение раннего сюрреализма к культурной реальности. Цель науки скорее состояла в том, чтобы собрать этнографические артефакты и данные и показать их в воссозданных, легко поддающихся толкованию контекстах. Это повлекло за собой как неудачи, так и успехи. Действительно, легко вообразить критику Музея Человека со стороны этнографического сюрреализма, указывающую на возможность формы (или скорее деятельности) гуманизма более гибкого и менее авторитарного.

Африканские скульптуры Музея Человека были размещены в соответствии с регионами, вместе с соответствующими объектами; их значение было интерпретировано функционально. Им не было места рядом с Пикассо из Музея современного искусства, находящегося по соседству через несколько улиц. Как видим, возникающие домены современного искусства и этнологии были в 1937 году более отчетливыми, чем десятилетием раньше⁵⁵. Но не следует считать лишь причудой сомнение в этой представляющейся очевидно естественной классификации. Под вопросом утрата разрушительной и созидательной игры человеческих категорий и различий, деятельности, которая не просто демонстрирует и исследует разнообразие культурных порядков, но явно ожидает, допускает и действительно желает своей собственной дезориентации.

Такая деятельность утрачивается при консолидации и демонстрации устоявшегося этнографического знания. В двадцатые годы знание, которое поднимала на щит ранняя этнография в союзе с сюрреализмом, было более эксцентричным, бесформенным и склонным смещать порядки своей собственной культуры – той самой культуры, которая создала великие музеи этнографической науки и современного искусства.

Музей Человека открыл свои двери для публики в июне 1938 года. В течение предыдущего лета Батаем, Лейрисом, Роже Кайуа и широкой коалицией авангардистских интеллектуалов (некоторые из них были учениками Мосса), которая назвала себя «Коллежем Социологии», была создана любопытная альтернатива. В то

⁵² Rivet P. Organisation of an Ethnological Museum // Museum (UNESCO). Vol. I. 1948. P. 113.

⁵³ См. статью о ячейке Сопротивления в Музее Человека: Blumenson M. The Vildé Affair: Beginnings of the French Resistance. Boston: Houghton Mifflin, 1977.

⁵⁴ Две характерных публикации, осуществленные ЮНЕСКО – *Interrelations of Cultures* (1953; rpt. Westport, Conn.: UNESCO, 1971), со статьями Гриоля и Лейриса, и *Lévi-Strauss C. Race and History*. Paris: UNESCO, 1952.

⁵⁵ Различие было достигнуто не без сознательного усилия. Согласно Мишелю Лейрису (в личном общении) в Музее Человека Риве выпустил формальный запрет против рассмотрения артефактов с эстетической точки зрения. Новая институция должна была очиститься от наследия Трокадеро и двадцатых годов, периода, когда контексты науки и искусства обменивались кровью. Табу Риве оставалось в силе до 1960-ых.

время как название предполагает традицию Дюркгейма, возобновившийся интерес группы к *L'Année Sociologique** предполагал и значительную степень новаторства. Поворот этой группы к социологии (менее четко отличающейся от этнологии, чем в Англии или Соединенных Штатах) свидетельствовал об отклонении от того, что они рассматривали как чрезмерную идентификацию сюрреализма с литературой и искусством: его крайний субъективизм и концентрацию на автоматическом письме, индивидуальный опыт сновидений и глубинную психологию. «Коллеж Социологии», который собирался в течение двух лет в залах кафе Латинского квартала, прежде чем был закрыт из-за внутренних разногласий и начала войны, был попыткой воссоединить в исследовании культурных процессов научную строгость с личным опытом. Подобно автору «Элементарных форм религиозной жизни»*, основатели Коллежа были озабочены теми ритуальными моментами, когда события, случающиеся вне нормального потока существования, могут найти коллективное выражение, теми моментами, когда культурный порядок и нарушается, и возобновляется. Чтобы очертить эту рекреативную сферу, они заимствовали дюркгеймовскую концепцию «сакрального».

В то время, как Дюркгейм обнаружил корни социальной солидарности в примерах, взятых из этнографии, таких как «коллективное возбуждение» в ритуалах аборигенов, Батай усмотрел коллективные выражения трансгрессии и эксцесса в современном Париже. Он был заворожен мощью жертвоприношения и площадью Согласия*, которую он надеялся использовать как место для ритуальных действий, организованных Коллежем. Кайуа, более умеренный, был занят исследованиями, которые приведут к *L'homme et le sacré*⁵⁶. Он прочитал в Коллеже лекцию про «праздник»*, своего рода путешествие по мировым культурам, с упоминанием своих учителей Мосса, Жоржа Дюмезиля и Марселя Гранэ, а так же этнографов А. П. Элькина, Дэрилла Форда и Мориса Леенхардта. Многообразие сакрального, по Кайуа, включает ритуальные выражения всех видов исконного хаоса, эксцесса, космогонии, плодородия, распущенности, кровосмешения, кощунства и пародирования. Разделяя интерес Дюркгейма к установлению коллективного порядка, члены Коллежа Социологии имели тенденцию сосредотачиваться на регенеративных процессах беспорядка и необходимых вмешательствах священного в повседневную жизнь. С этой точки зрения субверсивные критические действия авангарда могли рассматриваться как существенные для жизни общества; ограниченное положение «искусства» в современной культуре должно быть преодолено; по крайней мере таковой была программа.

Трудно делать общие суждения о Коллеже, корпусе, который просуществовал так недолго и был столь идеосинкретичным в отношении его членов. Лейрис, например, был озабочен не коллективными обрядами, а скорее теми автобиографическими моментами, в которых может быть осознано сочленение «Я» и общества. Для этой цели он пестовал своего рода методическую неуклюжесть, постоянную неспособность «соответствовать». Его собственным главным вкладом в Колледж (прежде ухода из-за сомнений относительно свободных стандартов очевидности и из-за опасности превратиться в замкнутую клику) было эссе, названное

* «Социологический ежегодник», издание, основанное в 1898 г. Дюркгеймом; редактором двух выпусков был М. Мосс.

* Имеется в виду работа Дюркгейма, 1912 г.

* Площадь, на которой во время французской революции производились массовые казни.

⁵⁶ *Caillois R. L'homme et le sacré. Paris: Librairie E. Leroux, 1939. Английский перевод: Man and the Sacred / trans. Meyer Barash. Glencoe, Ill.: Free Press, 1959. Доклад в Коллеже соответствует четвертой главе этой книги. [Рус. пер.: Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М.: «ОГИ», 2003.]*

* См.: Кайуа Р. Праздник // Коллеж социологии. Сост. Олье Дени. СПб: Наука, 2004.

«Священное в повседневной жизни». В этом тексте, создавая мост между этнографией и автопортретом, Лейрис сделал набросок многих тем, которые он позже развивал в *La regie du jeu* («Правила игры», 1948-1976). Объекты, обладающие необычной притягательностью (револьвер его отца), опасные зоны (ипподром), табуированные места (родительская спальня), секретные места (туалет), слова и фразы вызывающие особый магический резонанс – эти виды данных могли бы вызвать «двойственное отношение, вызванное восприятием вещи одновременно как притягательной, так и опасной, как авторитетной, так и отвергаемой, этой смесью почтения, желания и ужаса, которая может быть принята за психологический признак сакрального»⁵⁷.

В *L'Afrique fantôme*⁵⁸ Лейрис подверг радикальному сомнению определенные научные различия между «субъективными» и «объективными» методами. Почему, удивлялся он, мои собственные реакции (мои сны, телесные отклики и так далее) не являются важными частями «данных», производимых полевыми исследованиями? В Коллеже Социологии он бросал взгляд на возможность своего рода этнографии, аналитически строгой и поэтичной, сосредоточенной ни на чем ином, как на самом себе, на своей специфической системе символов, ритуалов и социальных топографий. Исключение должно было сделано для того, чтобы осветить правило, не подтверждая его. Основываясь на работе Роберта Герца, Лейрис и его коллеги возвращали «неловкий», «неуклюжий» смысл священного. В случае Лейриса это отношение превратило в дело всей жизни создание автопортрета, неуклюжий и всегда незавершенный процесс социализации, название которого, *La regie du jeu*, выражает неоднозначную двойственность порядка, на исследовании которого сосредотачивались интересы Коллежа. Однако с конца тридцатых Лейрис строго разделял свою литературную и этнографическую работу. Его провокационный полевой журнал, *L'Afrique fantôme*, остается единичным примером сюрреалистической этнографии, (см. Главу 6)⁵⁹.

Заседания Коллежа Социологии часто посещала разнообразная публика, включая Жана Валя, Пьера Клоссовски, Александра Кожева, Жана Полана, Жюля

⁵⁷ Цитируется русский перевод из *Лейрис М. Священное в повседневной жизни* // Коллеж социологии. Сост. Олье Дени. СПб: Наука, 2004. С. 75.

⁵⁸ *Leiris M. L'Afrique fantôme* (1934; rpt. (with new introduction) Paris: Gallimard, 1950).

⁵⁹ См. эссе Клиффорда в *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography* / ed. J. Clifford and G. Marcus. University of California Press, 1986, в котором на первый план выдвигаются «этнографическое» измерение карьеры Лейриса (откуда заимствованы части данной работы). В работах Чейни и Пикеринга (*Chaney D., Pickering M. Authorship in Documentary: Sociology as an Art Form in Mass Observation // Documentary and the Mass Media* / ed. J. Corner. London: Edward Arnold, 1986. P. 28-44, а также *Chaney D., Pickering M. Communication and Democracy: Mass Observation, 1937-45 // Journal of Communication. 36, 1, Winter 1986. P. 41-56*) дается подробное описание другого примера возможной «сюрреалистической этнографии»: «Mass Observation», британский социальный документальный проект 1937-1943 гг. Учрежденный журналистом и писателем-сюрреалистом Чарльзом Мэджем, этнографом и орнитологом Томом Харриссоном и документалистом и художником-сюрреалистом Хамфри Дженнингсом, проект «Mass Observation» предусматривал всестороннюю этнографию британской массовой культуры, рассматриваемой как остранный, экзотический мир. Его цель состояла в том, чтобы мобилизовать этнографов всех классов для демократической экспансии социального сознания и для постоянного обмена наблюдениями. Как утверждали Мэдж и Дженнингс, эти наблюдения, «хотя они и субъективные, стали объективными, потому что субъективность наблюдателя – один из фактов при наблюдении» (цит. по *Chaney D., Pickering M. Communication and Democracy. P. 47*). Проект предвосхищал более поздние концепции рефлексивной этнографии и антропологии, таких, как культурная критика. (См. Главу 1; а также *Marcus G., Fischer M. Anthropology as cultural critique: An experimental moment in the*

Моннеро и Вальтера Беньямина. Будучи в течение долгого времени объектом легенд и дезинформации, Коллеж может теперь обсуждаться с достаточной степенью достоверности благодаря работе Дени Олье, который собрал фактически каждый сохранившийся в документах след его существования⁶⁰. Картина получилась сложной и во многих отношениях все еще таинственной; но для наших целей этого достаточно, чтобы перечислить те темы Коллежа, которые резонируют с тем, что я называл этнографическими проблемами сюрреализма; темы, которые все еще находятся на обочинах гуманитарных наук.

Члены Колледжа вели образцовую борьбу против оппозиции индивидуального и социального знания⁶¹. Хотя они никогда не смогли успешно разрешить напряжение между научной строгостью и требованиями активизма, тем не менее, они сопротивлялись любому легкому компромиссу с одной или с другой стороной. Коллеж предусматривал критическую «этнологию повседневного», как выразился Жан Жамен, реагирующую одновременно и на общество, и на группу исследователей-активистов, бывшую своего рода авангардом или инициативным корпусом. Согласно резюме Жамена:

Понятия дистанцирования, экзотики, представления «другого» и различия меняются, переделываются, приспосабливаются в качестве функций критериев, которые являются более не географическими или культурными, но методологическими и даже эпистемологическими по природе: сделать «чужим» то, что кажется знакомым; изучить ритуалы и священные места современных учреждений с детальным вниманием «экзотического» этнографа и использованием его методов; стать наблюдателями, наблюдающими тех «других», которыми являемся мы сами – и, в пределе, того другого, которого представляю собой я сам... Вмешательство социолога в ход своего исследования, интерес, обращенный к своему собственному опыту, вероятно, составляет самый оригинальный аспект Коллежа⁶².

Коллеж Социологии, со своей концепцией авангарда, соединения активизма с наукой, со стремлением прорываться через оболочку профанного, со своей неловкостью и со своими порой грандиозными амбициями, был последней эманацией сюрреалистических двадцатых. Он являет особенно разительный пример того измерения сюрреализма, которое противостояло ядру как современного искусства, так и науки, во имя развития всецело этнографической критики культуры.

Если Колледж был учреждением непостоянным, действующим *ad hoc* и по-любительски, то Музей Человека обладал всеми признаками официально санкционированного, научного, монументального знания. В своем двойственном

human sciences. Chicago: University of Chicago Press, 1986.) Особое смешение социальных, эстетических и научных целей в «документальных» движениях, происходящих между мировыми войнами во Франции, Англии и Соединенных Штатах заслуживают того, чтобы осуществить систематическое сопоставление. (См. также *Stott W. Documentary Expression and Thirties America*. London: Oxford University Press, 1973.)

⁶⁰ *Hollier D. Le collège de sociologie*. Сборник включает тексты Батая, Кайуа, Гуасталла, Клоссовски, Кожева, Лейриса, Левицкого, Майера, Полана и Валя с обширными комментариями редактора. О Коллеже см. также *Lourau R. Le gai savoir des sociologies*. Paris: Union Generale des Editions, 1974 и превосходную работу *Jamin J. Un sacré collège ou les apprentis sorciers de la sociologie* // *Cahiers internationaux de sociologie*. № 68, 1980.

⁶¹ *Duvignaud J. Roger Caillois et l'imaginaire* // *Cahiers internationaux de sociologie*. №. 66, 1979. P. 91.

⁶² *Jamin J. Un sacré collège ou les apprentis sorciers de la sociologie* // *Cahiers internationaux de sociologie*. № 68, 1980. P. 16.

сообщении относительно открытия учреждения, в котором он был бы занят в течение следующих трех десятилетий, Лейрис останавливался на парадоксе музея, посвященного искусству жизни. Опасность, согласно Лейрису, состоит в том, что «при обслуживании этих двух абстракций, носящих имена Искусства и Науки» было бы «систематически исключено все, что является ферментом жизни». Хваля гуманизм и прогрессивные цели нового этнографического музееведения, Лейрис бросил печальный взгляд назад, на старый музей Трокадеро с его особым духом и «особой привычной атмосферой, в которой не было дидактической жесткости»⁶³.

На высоком парапете Музея Человека золотыми буквами выгравированы слова Поля Валери (выше скульптуры, изображающей мускулистого мужчину, укрощающего быка):

Каждый человек творит, не сознавая этого, подобно тому, как он дышит. Но художник, творя, сознает себя. Его действие захватывает все его существо. Он укреплен своей столь любимой болью.

Идеалистический, самоуверенный здравый смысл демонстрирует и одобряет искусство как некую универсальную сущность. Частная версия человеческой подлинности, выказывающая личный внутренний мир и романтическое страдание, проецируется на остальную часть планеты. Все люди творят, любят, работают, веруют. Утверждается устойчивое, целостное «человечество»⁶⁴. Но эта целокупность предполагает некое упущение, некий исключенный источник этой проекции. Именно современный Запад, с его искусством, институтами и техникой, не был показан в Музее Человека. Таким образом, порядки Запада присутствовали в Музее Человека повсюду, за исключением выставочного пространства. В хорошо классифицированных залах была утрачена важная возможность воздействия, поскольку музей поощрял рассмотрение человечества в целом, рассматриваемого, на самом деле, с некоторой дистанции, прохладно, толерантно. Идентичность Запада и его «гуманизма» никогда не демонстрировалась и не анализировалась, никогда открыто не подвергалась сомнению.

Речь о «человеке» и «человечестве» влечет за собой риск устранения случайных различий во имя системы универсальных сущностей. Кроме того, власть, присваиваемая себе гуманизмом, слишком часто остается не подвергнутой сомнению. Как отметил Морис Мерло-Понти: «В своих собственных глазах западный гуманизм – это любовь к человечеству, но для других это просто обычай и учреждение группы мужчин, их пароль, а иногда и их боевой клич»⁶⁵. Проблемы, связанные с гуманистической (или антропологической) точкой зрения, в последнее время стали слишком очевидными. Голоса третьего мира теперь подвергают сомнению право любой локальной интеллектуальной традиции на создание музея человечества⁶⁶; а во Франции радикальные критики культуры объявили с хладнокровием о смерти человека⁶⁷. Я не могу здесь останавливаться на двусмысленностях такого анализа западного гуманизма и его глобальных дискурсов (см. Главу 11). В любом случае, следует остерегаться слишком поспешного отказа от того видения, которое было у Мосса или Ривьера, от того гуманизма, который все еще дает основания для

⁶³ *Leiris M. Du musée d'ethnographie au Musée de l'Homme // Nouvelle Revue Française. № 299, August 1938. P. 344-45.*

⁶⁴ Язвительную критику этих презумпций см. в: *Barthes R. La grande famille des homes // Barthes R. Mythologies. Paris: Seuil, 1957. P. 173-76.*

⁶⁵ *Merleau-Ponty M. Humanisme et terreur. Paris: Gallimard, 1947. P. 182.*

⁶⁶ *Adotevi S. Le musée, inversion de la vie // L'Art Vivant (special issue, «Le musée en question»). № 36, 1972-73. P. 10-11.*

⁶⁷ См.: *Foucault M. The Order of Things. New York: Random House, 1970. Предисловие и гл. 9, 10.*

сопротивления притеснению и для необходимого разговора о терпимости, понимании и милосердии.

5. Культура/Коллаж

Чтобы подчеркнуть, как это я делаю, парадоксальную природу этнографического знания, нет необходимости непременно отказываться от предположения о взаимосвязи человечества, хотя действительно необходимо подвергать сомнению любые устойчивые или существенные основания для утверждения о подобии людей. Антропологический гуманизм и этнографический сюрреализм не должны считаться взаимно исключаящими; их лучше понимать как антиномии в пределах преходящих исторических и культурных категорий. Если схематично очертить этот контраст, то антропологический гуманизм берет нечто чуждое и делает его постижимым посредством обозначения, классификации, описания, интерпретации. Он делает его знакомым. Этнографическая сюрреалистическая практика, напротив, нападает на знакомое, провоцируя вторжение чуждого, неожиданного. Эти две установки предполагают друг друга; оба являются элементами сложного процесса, который производит культурные значения, определения «своего» и «чуждого». Этот процесс – постоянная ироническая игра сходства и различия, знакомого и чуждого, близкого и далекого – является, как я показал, особенностью глобальной эпохи модерна.

Исследуя эту категорию, я остановился на практике этнографического сюрреализма, меньше внимания обращая на противоположное, на сюрреалистическую этнографию. Позвольте мне предложить несколько гипотез относительно последнего. Чистых примеров этого нет, кроме, возможно, *L'Afrique fantôme* Лейриса; но мне хотелось бы выдвинуть предположение, что сюрреалистические процедуры всегда присутствуют в этнографических работах, хотя это редко открыто признается. Я отметил некоторых из них в «документальном» подходе Гриоля. Но механизм коллажа может послужить полезной парадигмой и в более широком смысле. В каждом вводном курсе антропологии и в большинстве курсов этнографии приводятся такие моменты, когда отдельные культурные факты изъяты из своих контекстов и показаны с резким увеличением. Например, в описании поведения жителей Тробрианских островов у Малиновского мы отмечаем, как экономика или торговля идентифицирована с магией каное и мифом. Ритуальные обменные ценности, ваигу (ожерелья из раковин) можно сопоставить с драгоценностями английской короны. Даже привнести туземную систему родства в концептуальную область западного брака значит вызвать эффект остранения; но важно отличать этот момент метонимического сопоставления от его обычного последствия, от движения метафорического сравнения, с разработанными последовательными основаниями для сходства и различия.

Сюрреалистический момент в этнографии обнаруживается тогда, когда возможность сравнения существует в неявной напряженности с явной несовместимостью. Этот момент постоянно то воспроизводится, то сглаживается в процессе этнографического понимания. Но рассматривать эту деятельность с точки зрения коллажа значит удерживать в представлении сюрреалистический момент – удивляющее соприсутствие различных предметов на анатомическом столе у Лотреамона. Коллаж (как и этнографический текст) работает с элементами, которые постоянно предъявляют в контексте представления свое чужеродное происхождение. Эти элементы, вроде вырезок из газеты или перьев, обозначены как реальные, как собранные в реальности, а не выдуманные художником или писателем. Процедуры (а) отделения и (б) сборки являются, конечно, основными в любом семиотическом сообщении; но здесь они и *есть* сообщение. Разрезы и швы процесса исследования остаются видимыми; их не стремятся загладить и создать гомогенное представление, перемешав то, что было исходно дано для работы. Писать этнографические тексты по модели коллажа значит избежать изображения культур как органического целого или

как унифицированных, реалистических миров, подчиненных непрерывному объясняющему дискурсу⁶⁸.

Этнография как коллаж может сделать явными конструктивистские процедуры этнографического знания; оно предстало бы как ансамбль, включающий иные голоса помимо голоса этнографа, так же как и примеры «найденных» свидетельств, данных, не интегрированных полностью в ходе интерпретации, направляющей работу. Наконец оно не стало бы давать исчерпывающее объяснение тем элементам в чужой культуре, которые превращают собственную культуру исследователя снова в непостижимую.

Наука, которая видит свою цель в том, чтобы устранять противоречия, а не в том, чтобы в то же время и производить его, имеет тенденцию не признавать сюрреалистические элементы в этнографии модерна. Но нет ли в каждом этнографе чего-то от сюрреалиста, переизобретающего и перемешивающего реальности? Этнография, наука повышенной культурной опасности, предполагает постоянную готовность к тому, чтобы удивиться, чтобы разрушать интерпретирующие синтезы и признавать, когда это нужно, ценность неожиданного, не поддающегося классификации Другого.

Этнографический сюрреализм и сюрреалистическая этнография это утопические конструкции; они высмеивают и перемешивают институализированные определения искусства и науки. Чтобы думать о сюрреализме как об этнографии, следует подвергнуть сомнению центральную роль творящего «артиста», шамана-гения, открывающего глубинную реальность в психическом царстве мечтаний, мифов, галлюцинаций, автоматического письма. Эта роль сильно отличается от роли аналитика культуры, заинтересованного в создании и разрушении общепринятых кодов и соглашений. Сюрреализм вместе с этнографией возвращает свое раннее призвание – политику, направленную на критику культуры; призвание, утраченное в ходе дальнейшего развития событий (примером которого может служить Макс Эрнст, направляющий свою энергию на проектирование онейрической двуспальной кровати для Нельсона и Хеппи Рокфеллеров, и в целом на сотворение «искусства» для «мира искусства»).

Этнография, объединенная с сюрреализмом, больше не может рассматриваться как эмпирическое, описательное измерение антропологии как общей науке о человеке. Но при этом она не является интерпретацией культур, поскольку нашу планету нельзя рассматривать как разделенную на отдельные, имеющие текстуальное воплощения образы жизни. Соединение этнографии с сюрреализмом возникает как теория и практика сопоставления. Она изучает возникновение и прерывание значимого целого при осуществлении межкультурного импорта и экспорта (и сама является частью этого процесса).

Два заключительных примера (или притчи) сопоставлений и открытий в мировой системе модерна: оба восходят к этнографически-сюрреалистической установке. Первый, наверное, хорошо всем известен. Около 1905 года Пикассо приобретает западноафриканскую маску. Она прекрасна, вся состоит из плоскостей и цилиндров. Пикассо открывает кубизм. (Другие версии истории повествуют, что прозрение случилось в старой «Троке»). Много чернил было пролито в попытке определить роль африканской скульптуры в зарождении кубизма. Но признавал ли сам Пикассо их формальную родство? Было ли *l'art ngrée* по существу «*raisonnable*», как он некогда выразился? Или он был заморожен, как сообщал намного позже, квазирелигиозным «волшебством», ощущаемым в африканском искусстве? Дебаты продолжаются⁶⁹. Но независимо от того, как может быть ретроспективно осмысленно

68

* Рациональным (*фр.*).

⁶⁹ См. *Rubin W. Picasso // Primitivism in 20th century art. Affinity of the tribal and modern. NY.: Museum of Modern Art, 1984; Foster H. The "Primitive" Unconscious of Modern Art // October. № 34, 1985.*

это вдохновение и родство у Пикассо и самим Пикассо, кажется ясным, что экзотические объекты, которые он собрал, были инструментами для особой работы: выдвинутые вперед цилиндрические глаза маски гребца, например, внушают идею звукового отверстия для гитары из металла*. Кубистское решение различных проблем композиции несомненно появилось бы и без масок; но остается значимым тот факт, что Пикассо, Дерен и другие отмечали и ценили африканские экспонаты в этот момент истории. Нечто новое зарождалось в присутствии экзотического. Это общий процесс; например, Моне создавал ландшафт вокруг своего дома в Живерни по образцу японских гравюр. Около 1920 года *l'art nègre* было в моде, следовательно, будет стимулироваться изучение этого предмета. Но Пикассо ответил на эту моду известной репликой: «*L'art nègre? Connais pas!**». И в самом деле, он не проявлял большого интереса к Африке *per se**. Не было ничего по существу негритянского в масках, которые он находил полными мощи и поучительными пятнадцатью годами ранее. Но они пригодились для того, чтобы породить нечто иное.

Мой второй пример взят с Тробрианских островов. Это эпизод из классического этнографического фильма, сделанного Джерри Личем и Гари Килдеа в сотрудничестве с местным тробрианским политическим движением: «Тробрианский крикет: находчивый ответ колониализму». Игра джентльменов, завезенная британскими миссионерами во времена Малиновского, была воспринята и переделана. Теперь она стала шуточным сражением, экстравагантной сексуальной демонстрацией, политическим соперничеством и единением, пародией. Нечто удивительное было сотворено из элементов традиции, основанной на игре миссионеров, которая была «разорвана в клочья», и символов, зародившихся при оккупации островов во время Второй мировой войны. Фильм бросает нас в организованный водоворот из ярко разрисованных, покрытых перьями тел, шаров и бит. Посреди этого действия на стуле сидит судья, спокойно влияющий на игру при помощи магических заклинаний. Он жует бетель, доставая его из хранилища, находящегося на его колени. Это ярко синяя пластиковая сумка *Adidas*. Прекрасное зрелище.

Возможно, знакомство с этнографическим сюрреализмом может помочь нам увидеть в синей пластиковой сумке *Adidas* такую же часть процесса культурных открытий, какой являются маски, наподобие африканских, которые в 1907 году внезапно оказались приставленными к розовым телам «Авиньонских девиц»*.

* Имеется в виду металлическая композиция Пабло Пикассо «Гитара» (1912-1913 гг. Музей современного искусства, Нью-Йорк) с выдвинутым цилиндрическим отверстием.

* Негритянское искусство? Не знаю о таком! (*фр.*).

* Как таковой (*лат.*).

* Картина Пикассо, считающаяся началом кубизма.