

# 41). Такое какое

**Сергей Огурцов**

## **1 нарратив, образ, реализм**

Казалось бы, все дело в том, что «Тель Кель» представлял собой антропологическую лабораторию теории, политического и искусства. Структурализм, марксизм и эстетика. Таковым был традиционный рецепт авангарда и остается — несмотря на явный оксюморон. Поздний Соллерс, осознавая генеалогию напряжения связки этих концептов, сделал неожиданное даже для своего времени заключение: необходимо покончить с авангардом.

Сегодня, казалось бы, авангард — в полном противоречии самому себе — переживает ренессанс, нерв которого — принцип сближения искусства с жизнью. Принцип этот не только не нов, но и не является чем-то структурно чуждым повседневности: когда жизнь в избытке, ее несут в ничего не подозревающее искусство,

во времена, когда жизни не достает, ее пытаются реанимировать искусством. Авангардистский метод сегодня как эхо неолиберальной социномики: в его дважды возвращенных туманных обертонах можно по желанию расслышать утопические надежды того или иного прошлого: так реальность революционных кумиров становится колыбельными грез интеллигентных авангардистов новой волны.

Соллерс предрекает конец авангарда, рассматривая последний как реакцию (sic!) на культурную реальность, сформированную двумя теоретическими полями: марксизма и психоанализа. Исторический авангард формируется именно в послевоенном разломе, где человек как машина труда (индустриальная эпоха / марксистский анализ) уступает место в истории человеку — машине желаний (когнитивное производ-

ство, психоанализ Фрейда). После второй войны все меняется: верный маоист Соллерс замечает, что марксизм практически сошел на нет (теоретическая стагнация, поражение революций 68-го года, практическая реализация марксизма в СССР и Китае), тогда как психоанализ «потерялся в дискурсе». Он рассматривает обе эти оптики как исторические *рационализации*, на фоне которых авангард выступает как (защитная) реакция *иррационального*. Преодоление реакционности и иррационализма требует выхода за пределы марксистско-психоаналитической рационализации мира.

Попытки реанимировать вектор авангарда на слияние искусства и жизни строятся в основном на троице методологических принципов: нарратив, образ и реализм. Между ними возникает сила неразрешаемого напряжения, поскольку ими передаются, согласно известному принципу отражения, противоречия реальности. Одновременно политическая позиция призывает триединство к тождеству, структура которого приближается к антиподу — классицистскому единству места-времени-действия. На этой троице строится подавляющая часть «неоавангардной» арт-продукции: от research projects до спектакулярных игровых HD-видео «по букве» Брехта/Годара, от наивно-концептуальной документации повседневности до socially engaged арт-активизма.

Вооружившись историческим фатализмом Соллерса, можно заметить:

*нарратив* — это тот самый психоаналитический дискурс, маленькая история белого человека на кушетке, воскрешенного сегодня во имя ужаса перед модернистскими метаповествованиями и сохраняющего утопические устремления последних только в виде личных фантазмов, фобий и фетишей. Настоящее имя нарратива — медиум.

Образ по большей части рисуется как раз (нео)марксистскими маркерами и позволяет обобщить, универсализировать личный нарратив: *образ* указывает место рассказчика в системе общественных отношений, его координаты внутри множества/класса — так голос одного становится равен шепоту многих. Настоящее имя этих образов — код.

Все неоавангардисты претендуют при этом на реалистический метод. Понятие реализма не концептуализируется и, по сути, постулируется как принцип отражения, дополненный остатками постструктуралистского внимания к рефлектирующему субъекту: его нарратив разворачивается на фоне созидающей его речи машин власти. Ускользящие от такой оптики прочие реальности объявляются метафизическими. Соллерс как художник, осознавая ограниченность подобного «реализма», едко негодует: «Скажешь: „Бог“ — и сразу взвизгнут: „святоша! ханжа!“ С этим древним, как мир, бессознательным базаром ничего не поделаешь, ведь все сводится к ключевому слову „дерьмо“. Как вариант можно ска-

зять: „Ницше“ и услышать от женщины: „старый хер!“. *Эта эпоха натуралистична. Любой натурализм есть конец эпохи*» (курсив мой — С. О.). То, что оставляют реализму нарратив и образ, следует называть именно натурализмом. На месте природы для этого натурализма оказалась повседневность.

Нарратив, образ и реализм по определению могут разворачиваться только в порядке *ре-презентации*. В практиках нового авангарда симпатии одновременно к эпохе Просвещения и поп-арту обнаруживаются неслучайно: до- и постабстрактный периоды искусства характеризовались одинаковой погруженностью в репрезентацию (через незнание иных моделей и ироничную усталость от оных, соответственно). Репрезентация как эстетическая категория подразумевает определенное отношение искусства и субъекта: согласно Гуссерлю, «восприятие есть акт, ставящий перед нами нечто как оно есть само, акт, который *первично конституирует объект*. Противоположностью является воспроизведение, ре-презентация (Re-Präsentation) как акт, который ставит перед нами не сам объект, но именно воспроизводит, ставит перед нами его как бы в образе...» Воспроизведено может быть лишь нечто однажды воспринятое. История искусства раскрывается как процесс выведения объекта из режима репрезентации в сторону аналитического восприятия формы, в присутствии которой возможно конституирование субъективности.

Репрезентация — это всегда вторичный процесс, где субъект оказывается в плену у собственных «воспоминаний», принадлежащих той или иной власти, роль которой соглашается выполнять порой и искусство.

## **2 производство-форма-субъект-присутствие**

Метод «Тель Кель» подразумевал обратный путь: от (избыточной) жизни к искусству, через формализацию восприятий в обход репрезентации. Наследуя радикальным экспериментам «Большой игры», «Коллеж социологии», Антонена Арто и Бланшо/Батая, поэзия «Тель Кель» формируется под влиянием феноменологии опыта как его субъективирующий анализ. Испытание форм жизни воздействует на художественный материал, приводя к еще более смелым метаморфозам миров произведения, в которых и возникает уже сама жизнь — как пространство возможного. Такова, например, вечная связь Соллерса с Китаем: маоизма — изучение языка — древние эротические практики — реформирование литературного французского.

Подобно их предшественникам начала века, «Тель Кель» отличала от большинства современных им авангардистов возведенная в метод работа с материалом. Производство формируется как процесс анализа языка, а не использование языковых модулей для производства высказывания. Работа с материалом

оказывает влияние и на теорию, и на политическую позицию, которые связаны с истиной художественного процесса, но ни в коем случае не предконституируют его.

Если в конце 60-х анафемы Соллерса авангарду были созвучны разве что футуристическим эпосам Делеза и Гваттари, то сегодня они актуальны для искусства так называемого «рефлексивного модерна». Его вектор можно провести по линии произведение-форма-субъект-присутствие.

Произведение реактуализируется одновременно как понятие (отличное от жеста/практики или объекта/средства) и как ситуация (не равная выставке/высказыванию и документации/идее). Ситуация произведения искусства разворачивается в поле восприятия, то есть аналитического присутствия. Анализ становится возможен ввиду явленности «устойчивой» формы, то есть видящей себя системы (так, хрупкость/временность физической части формы также оказывается вписанной в концептуальную структуру последней). В отличие от принципа отражения, реальность присутствия не антропоморфна, но проксиантропна — она не обязательно похожа или даже соизмерима с человеческим, однако так или иначе касается человека. Произведение характеризуется формой, тогда как его ситуация — темпоральностью. Субъект, спрятанный в (своем или чужом) нарративе, возникает во встрече с произведением как восприятие-во-времени.

Эстетический опыт, в котором субъект только и обнаруживает себя, является уникальным свойством искусства, отличающим его от любых других ситуаций жизни. Поддержание автономии искусства необходимо ровно для того, чтобы между ним и жизнью вообще существовала связь, которая осуществляется через субъекта.

Возникновение художественной формы делает возможным работа с материалом (что подразумевает изучение и трансформацию языка). Формализация есть редукция содержания художественного и повседневного опыта в соизмеримые историческому сознанию спхоты. Если внутренние интенсивности культуры производят понятия и концепты, то последние, проходя символический фильтр повседневности, натурализуются в перцептивные констелляции — образы, или миры. Ненасыщенные культурой области повседневного захватывают нарратив власти, заменяющий возможное — данным. Искусство располагается между языковой реальностью (культурой, т. е. дискурсом, и предречевой природой, т. е. повседневностью) и историей (которая оказывается в языковом поле только после актуализации, или развертки другими машинами). Машина искусства перерабатывает языковые сущности в исторические сингулярности, следуя которым «мировой дух» и обнаруживает себя.