

**ИТАК, «ТЕЛЬ КЕЛЬ»  
ЧТО ТАКОЕ «ТЕЛЬ КЕЛЬ»? ДЛЯ НА-  
ЧАЛА ВОЗЬМЕМ ЮРИДИЧЕСКОЕ  
ЗНАЧЕНИЕ ЭТОГО ПОНЯТИЯ.**

**ТЕЛЬ-КЕЛЬ — (ФР. «ТАКОЙ, КА-  
КОЙ ЕСТЬ») — УСЛОВИЕ ПРО-  
ДАЖИ, ОСОБЕННО ЗЕРНОВЫХ,  
ПО КОТОРЫМ ПОКУПАТЕЛЬ ОБЯ-  
ЗУЕТСЯ ПРИНЯТЬ ТОВАР В ТА-  
КОМ ВИДЕ, КАКИМ ОН ПРИБУДЕТ  
В ПУНКТ НАЗНАЧЕНИЯ. ОБЫЧ-  
НО ПРИ ПОДОБНЫХ УСЛОВИЯХ  
ГРУЗ ДО ОТГРУЗКИ ОСМАТРИВА-  
ЮТ И ВЫДАЮТ СЕРТИФИКАТ КА-  
ЧЕСТВА.**

## **1). Вступление**

**Анатолий Осмоловский**

То есть в этом термине самое главное — это неизменное качество, качество, остающееся неизменным на всех этапах своей репрезентации. Таким образом, название журнала — это обращение к читателю: «вы читаете литературу тель кель». Тель кель: трансакция через телесность, текстуальность напрямую в политику.

Важным в этом названии является и совпадение означаемого и означающего, раскрывающее основной методологический принцип структуралистской литературы: сведение символического значения к минимуму. Какой журнал? — Такой, какой есть!

В «Тель Кель» было два центральных автора. Поэт Дени Рош и писатель и теоретик Филипп Соллерс (он же главный редактор и инициатор издания).

Поэтика Роша — одна из самых радикальных в XX веке и наследует сюрреалистической традиции, хотя и имеет совсем другие — структуралистские корни.

Представляя собой максимально последовательную реализацию сюрреалистического идеала, поэзия Роша — это чисто конвульсивное письмо. При чтении буквально можно ощутить, как тело поэта, его руки, пальцы, глаза не успевают за мыслью, за образом. Скорость письма на грани физической возможности. Рошу также свойственна чрезвычайная «экзотичность». Экзотичные слова в его текстах не только создают труднодостижимые метафоры, они сами часто являются эквивалентом метафоры. Строчка «Поэзия неприемлема. Впрочем, ее и не существует» стала, так сказать, визитной карточкой поэта. Сообщала не об отсутствии поэзии, а о невозможности поэта быть адекватным Поэзии.

Если Дени Рош — это чистое чувство на грани человеческих возможностей, то Филипп Соллерс предельно рационален. Каждый свой роман писатель задумывает и воплощает как генеральное

сражение, целью которого является обретение новой, доселе не виданной выразительности.

Конечно, у большинства читателей может возникнуть недоумение от чтения столь по видимости несводимых друг с другом текстов. С одной стороны, сложнейшее письмо, дошедшее до крайностей абстрагирования, а с другой — радикальный маоизм (излагаемый, впрочем, не менее сложным языком структуралистской теории).

Какую роль выполнял маоизм в «Тель Кель»?

Это крайне интересный вопрос. Ответ на который сама западная культура не спешит дать. То, что главный редактор журнала Соллерс впоследствии определял как утопическое желание соединить политическую революционность и эстетический радикализм, конечно, важно, но не раскрывает сути этого желания. На мой взгляд, все варианты так называемой левой радикальности в любом авангарде и во все времена (начиная с Курбе) выполняли дополнительную функцию эстетического различия. Чисто эстетическая инаковость подкреплялась инаковостью политической. Таким образом достигалось несколько целей. С одной стороны, коммуникация с обществом максимально замедлялась — что было главной задачей любого авангарда, с другой — достигалась иллюзия цельности художественного явления. Почему иллюзия? Потому что авангард, возникший в безнадежно расколотом мире, сам был чрезвычайно противоречивым явлением. Политический ангажемент в данном случае выполнял роль внешних скреп, связывающих, объединяющих нередко абсолютно противоположные тенденции.

С 60-го года XX века, когда возник «Тель Кель», прошло уже больше пятьдесят лет, но левые симпатии у деятелей современного искусства по-прежнему доминируют. Более того, кажется, что они встроены в саму логику современности. Как встроены? Как поломка, как тормоз, как эксцесс? В конце концов это даже не столь важно: они до

сих пор возбуждают воображение, интенсифицируют страсти, провоцируют споры.

Даже если маоизм для российской аудитории является далекой от сопереживания темой (что вполне естественно), интересно все же проследить механизмы сцепления экспериментальной литературы и радикальной политики. Это очень познавательно. Особенно сейчас, когда в обществе все больше нарастает разочарование в так называемом либерализме.

Во времена перестройки идеи обновления социализма были восприняты нашим поколением как надежда на серьезнейший культурный прорыв, как попытка возврата к динамичности культурной революции 20-х годов. К сожалению, в культурном контексте этот оптимизм не разделял практически никто. Деятели андеграунда были радикальными антисоветчиками, идеал которых был откровенно обывательским. Именно тогда начались убийственные разговоры о «нормализации», воспевание «добропорядочного мещанина», а также кухонные мечты о «справедливом и рачительном хозяине» (ну а безработица — это, естественно лучший способ избавиться от «бездельников»). Весь этот «гон», взошедший на коммунальных кухнях, отвращал даже не столько своей откровенной мифичностью (ее меру никто не знал), сколько абсолютной не артистичностью пополам со «здравым смыслом» и отказом от эксперимента. Советская действительность была насквозь экспериментальна, и в эпоху Перестройки ее механизм открылся для обновления. На наш взгляд, этот шанс можно было использовать. Увы, ничего подобного не произошло.

Прошло уже двадцать лет, и, кажется, деятели искусства стали понимать упущенный шанс.

В России, конечно, были глубочайшие традиции «левого» мышления. В результате всем известных событий 17-го года в первой четверти XX века

возник практически полный спектр «левых» позиций. Вряд ли развитие «левого» искусства на Западе добавило к ним что-то существенно новое (в смысле позиций). Даже ситуационистов, с известной долей приблизительности, можно вывести из советского конструктивизма. Однако все это в прошлом.

Советская культура, как когда-то русская, не отказалась от практики тотального самоедства.

В 90-е годы новая генерация авторов (как художников, так и писателей) заново искала собственную политическую идентификацию. И в этом процессе мы имели два противоположных подхода. Условно их можно назвать анархистским и академическим. Анархистский подход — это, так сказать, процесс идентификации «снизу», обеспеченный естественным недовольством молодого поколения своим социальным положением. Академический, наоборот, «сверху» — это по большей части эстетическое возмущение академически ориентированных студентов социальным и политическим беспределом 90-х. С одной стороны — Анатолий Осмоловский и авторы журнала «Радек», с другой — Дмитрий Гутов и «институт Лифшица». Из этих двух противоположных векторов и формировалась российская левая «сцена» 90-х годов.

Левое в искусстве не имеет ничего общего ни с отказом от производства художественного продукта, ни с манипулированием традиционной левой символикой, ни даже с практикой тех или иных исторически проверенных методов, таких как система отчуждения (остранения), по Брехту, Шкловскому или Годару. Все это суть всего лишь инструменты, инструменты, эффективные на том или ином историческом этапе для утверждения нескольких фундаментальных этико-политических ориентиров:

1. Голос слабого должен быть слышен. Это значит, что левые в культурной политике всегда на стороне забытого, незаслуженно репрессированно-

го, вытесненного, запрещенного. Именно поэтому со стороны левых существовал и существует интерес к архаичным культурам. Ибо их эстетика и исторический контекст испытывают чрезвычайное давление доминирующей западноевропейской культуры. (Впрочем сейчас возможно говорить уже и об обратном процессе.)

2. Искусство имеет свою историю и поступательную логику развития (не обязательно восходящую). Это значит, что смена эпох и стилей не происходит по чьему-либо волюнтаристскому решению. И, в свою очередь, знание этой логики дает определенные возможности предсказания, что наиболее адекватно может выражать дух времени. Конечно, нельзя утверждать, что в данном вопросе есть полная ясность, каждый новый период добавляет к нашим знаниям какие-то ранее неизвестные аспекты, но и провозглашать тотальный волюнтаризм, как это делают сейчас либералы от культуры, абсолютно беспочвенно.

3. Солидарная свобода. Термин, введенный Дьердем Лукачем, подразумевает, что так называемая демократическая свобода — это свобода сильного. Для 30-х годов XX века сильным был: белый, англосакс, богатый, мужчина, гетеросексуал. Именно человек, отвечающий этим определениям, и был (отчасти и сейчас является) субъектом свободы. И либеральная демократия — это всего лишь наиболее эффективный механизм отправления этой свободы. Солидарная свобода предполагает несвободу других. Человек, разделяющий идею солидарной свободы, сам не свободен (в определенной степени): он жертвует частью своей свободы из солидарности с бедственным положением слабого — других наций, культур, социальных классов, пола. Для искусства солидарная свобода предполагает известные ограничения в процессе самовыражения. Ограничения, направленные прежде всего на сокращение «поражающего эффекта». Чрез-

вычайно интенсифицированный поражающий эффект является свидетельством этически не полноценной работы, если угодно — не «левой».

Чем интересен «Тель Кель» для нас, в наше время и в нашей культуре? Кажется, что эпоха политизации искусства давно прошла, оставив после себя малопонятные руины. Действительно, специфический жаргон «Тель Кель»: в высшей степени вольная манипуляция цитатами, китайскими иероглифами, структуралистскими терминами — максимально затрудняет реконструкцию их левого проекта. Но в этом сложно сплетенном узле политики, литературы, психоанализа и структурализма самым интересным представляются связи между ними (даже если они стали результатом заблуждения). Как и какая политика выстраивается из языка? Существует ли зависимость между теорией и литературной практикой? Существует ли у дискурса естественное политическое продолжение в практике? Какая связь между политической и эстетической революциями? Это центральные вопросы. И в современной российской культуре ощущается огромный дефицит осмысления этих проблем. И здесь опыт «Тель Кель» неоценим.

Но, конечно, самым главным достижением журнала был не только (и не столько) дискурс, сколько литература. И Соллерс, и Рош продемонстрировали целую серию головокружительных литературных экспериментов. Их перевод должен поднять уровень серьезности в современном российском литературном процессе. Именно они являются необходимой базой для следующего этапа поиска новых форм художественной выразительности. Без знания этого опыта никакой возврат к традиционной нарративности (а в поэзии — к силлаботонической системе) не может рассматриваться как законный.