

90-Е ГОДЫ, НОВЫЙ РОМАН

Жан-Макс Колар

44 Межвременье

Для нашего наследства нет завещания
Рене Шар

СИНОПСИС – Это идея критического повествования. Повествования с продолжением. Поскольку любая художественная «сцена» – какой бы она ни была, географической или поколенческой, всегда является плодом строительства, – уместно было бы поговорить о теоретической основе французской художественной сцены 90-х годов. Найти для нее иной фундамент, кроме географического, шестиугольного. Выдвигнуть гипотезу: объяснить, чем все эти произведения обязаны теориям, Новой критике, нарраторским экспериментам 60–70-х годов. Здесь речь идет о том, чтобы установить символическую, иногда неявную и даже бессознательную взаимосвязь между работами таких художников, как, например, Пьер Уиг, Пьер Жозеф, Филипп Паррено, Доминик Гонсалес-Форстер, Валери Мрежен, и теорией структурного расчленения Дерриды, нарратологией, бартовской семиологией, «Анти-Эдипом» Делёза и Гваттари, методом повествования, примененном в Новом Романе,¹ или текстуальными механизмами Жоржа Перека.

Речь идет о косвенном, не прямом наследии, которое можно распознать не только при чтении источников, но при соприкосновении с другими сферами визуального или теоретического знания – например, с кино или с психоанализом. Рене Шар назвал наше культурное наследие «лишенным завещания», и это справедливо в том смысле, что современные художники не имеют на него юридических прав, они не являются прямыми, «естественными» или хоть как-то выделяющимися из толпы наследниками. Кроме того, французские мыслители 60-70-х годов ни в коем случае не хотели быть учителями и иметь последователей². Поэтому их культурное наследие кажется вдвойне неправомерным – оно распространяется на многие сферы искусства и составляет теоретическую базу, например, для визуального искусства. Любопытно проследить, насколько работы современных художников отрываются от своих текстуальных источников, каково расстояние между ними, насколько современное искусство переформули-

¹ Термин будет употребляться так, как его определил в своем манифесте Роб-Грайе: «Если я часто использую термин Нового Романа, то вовсе не для того, чтобы назвать какую-то школу или группу писателей, работающих в одном стиле; я имею в виду понятие, объединяющее всех, кто ищет новые романские формы...» О Новом Романе, оп. цит., 1961, с. 9

² См. Филипп Артьер, Матье Потт-Бонневиль, Согласно Фуко. Жесты, сражения, программы, издательство Les Prairies ordinaires, Париж, 2007, глава «Преподавать», с. 47–78: «Вопрос поколения: в котором мы зададим себе вопрос, как быть наследниками тех, кто не хотели быть учителями».

ровало искусство прошлого, каковы пластические транспозиции, грубо говоря, хочется провести «затяжной процесс по выявлению отличий» (Деррида), чтобы, наконец, в полном масштабе представить идею, согласно которой французская сцена не существует относительно какого-либо территориального национализма, но существует относительно своего символического наследия, где-то между продолжением художественной традиции и фантастикой, коей, по мнению Университета и американской культуры, являлась «French Theory»³ (Французская Теория) 60–70-х годов.

Надо сказать, что эта теоретическая авантюра всегда существовала и будет существовать, распространяться, влиять на мысли и искусства вне зависимости от момента истории. Мы знаем, какое влияние оказали и продолжают оказывать на международную жизнь французские идеи 60–70-х годов, прозванные американскими студентами «French Theory» и открывающими дорогу к «культуре», к «постколониальной» жизни и к «gender studies» (к изучению гендера), но мы забываем о том, с каким ожесточением Франция позже отвергла эту теорию и отвернулась от окружающего мира. Ставясь пояснить произведения французской сцены как произведения с большим прошлым, мы попытаемся опровергнуть идею, согласно которой: «после безумия шестидесятых и семидесятых <...> теоретические исследования во Франции перестали развиваться». Подводя итог теории литературы Франции и ее «сумасшедших лет», профессор Университета Антуан Компаньон часто повторял одни и те же слова: «теоретический уровень неподвижен». Эта фраза зозвучна хору могильщиков французской мысли, которых нам придется похоронить: «Теория во Франции была огнем, как будто солома загорелась, но предсказание, сформулированное Роланом Бартом – «Новая критика вскоре должна стать новым навозом, на котором вырастут новые растения»? – не оправдалось». Кроме того, что это маразматическое утверждение, позволяющее Антуану Компаньону восстановить понятия, на которые покушалась новая критика, как, например, история литературы, – спорно, оно еще и несправедливо, если рассматривать теоретическое наследие в более широком контексте, нежели в контексте сугубо литературоведческом. Чтобы это понять, надо увидеть деятелей различных областей искусства, которые всегда старались «себя экспроприировать»⁴, находить поле для творчества не только в первичных сферах – истории, литературного анализа или философии? – но и за их пределами. Кино, напичканное мыслями Делёза⁵, является в данном случае выдающимся примером влияния извне. Так же и художественная сцена должна показаться нам одним из мест, где, по словам Барта, навоз новой критики войдет глубоко в почву и воплотится в «чем-то новом».

«Наследники»

«Не должно быть никаких последователей у Фуко, потому что явление-Фуко оказалось бессмысленным, несостоятельным, без какой-либо четкой мысли и уж тем более без изюминки»⁶

Представленная таким образом история отнюдь не является, на самом деле, линейной, наоборот, она весьма отрывочна и изломана. Примерно в середине 80-х годов и

³ Франсуа Кюссе, French Theory (Фуко, Деррида, Делёз&Ко и мутации интеллектуальной жизни в США), издательство La Découverte, Париж, 2003, книга об истории интеллектуальной жизни, которой данная глава весьма обязана

⁴ Жан-Франсуа Лиотар «Ничтожество философии», Париж, Galilée, 2000, с. 209

⁵ См. Дорк Забуниан, Жиль Делёз. Смотреть, говорить, мыслить на страх и риск кино, Париж, издательство Presse Sorbonne Nouvelle, колл. «Живой глаз», 2006. Или Жан-Мишель Лиотар: вопросы кино, Париж, издательство P.U.F., колл. «вмешательство философии», 2009.

⁶ Филипп Артьер, Маттье Потт-Бонневиль, Согласно Фуко. Жесты, сражения, программы, издательство Les Prairies ordinaires, Париж, 2007, с. 9

на протяжении всех 90-х одна часть французской интеллектуальной элиты 80-х сознательно отказалась от теоретической и нарраторской системы 70-х: в то время как Америка и весь мир с восторгом принимали Делёза, Деррида, Кристеву, Франция со своими Университетами, напротив, изо всех сил старалась поглубже зарыть этих опасных приверженцев «идей 68-го года», чтобы восстановить гражданский гуманизм и старый фонд абстрактного универсализма. Такая реставрация ценностей прошлого осуществлялась через поношение французской мысли, названной «жаргоном умников», «интеллектуальной болтовней» и даже *Интеллектуальным Надувательством*⁷ – так ее окрестил заголовок известного произведения 1997 года, разразившегося негодованием в адрес «иррационализма», интеллектуального бесчестия и «Fashionable Nonsense» (Модной бессмыслицы) течения, возглавляемого целой могучей кучкой: Жилем Делёзом, Жаком Деррида, Феликсом Гваттари, Люси Иригарей, Жаком Лаканом, Бруно Латуром, Жаном-Франсуа Лиотаром, Мишелем Серресом и Полем Вирилио, а также Жаном Бодрийаром, Юлией Кристевой и Мишелем Фуко. Отличный список, по правде говоря, список людей, у которых появились последователи в университетах, на сценах и в самых различных областях искусства всего мира.

Другой пример слома: всё в те же 80-е годы французская литературная элита провозгласила «конец эпохи авангарда». Новый Роман был обесславлен, назван искусственным, нечитабельным, чересчур абстрактным для рядового читателя, слишком элитарным, предназначенным сугубо для литератороведов, лишенным будущего в современной литературе. Этот приговор до сих пор иногда звучит между строк, потому что у Нового Романа очень мало активных последователей, провозгласивших себя новыми романистами. «Казалось, что литература, основанная на изысканиях гуманитарных наук, считающая персонажей всего лишь продуктами текстов, как сказал Поль Валери, [“существами, заключенными в бумажную тюрьму”], – предназначена исключительно для совершенствования формы, для игры с языком и со структурами речи», – говорит историк литературы Доминик Виар. А Марсель Плейне и вовсе пригвоздил литературное течение своим хлёстким высказыванием: «Авангард стал традицией». На протяжении 80-х годов на повестке дня совсем иная литературная концепция и ее новые формы (автофикашн, расследование и тд.), в которых сочетается стремление обогатить методы повествования и одновременно писать об истории и о мире. Именно в контексте наследия Доминик Виар устанавливает очень неточную, но всё-таки зrimую последовательность, преемственность между литературными экспериментами авангардистов и современной литературой: «Если современные писатели и не задаются вопросом о формах, которые принимает культура, то они, по крайней мере, унаследовали этот вопрос и должны теперь его решать».

Если мы и вправе причислять Новый Роман или литературные эксперименты Перека и Улипо к данному интеллектуальному слому, то лишь потому, что на определенном уровне – временном для будущих поколений и пространственном для иностранцев – французская теория оказалась более или менее тесно связанной с самыми разными сферами искусства: «Если присмотреться к кинематографу Новой Волны или к Новому Роману, который воспринимают как иллюстрацию Роба-Гри耶 к идеям Деррида или Жоржа Перека к идеям Делёза, то можно увидеть Францию в свете ее знаменитой теории⁸». Кроме бесконечных вод искусства, в которых Новая Волна вступает в диалог с Делёзом, а Новый Роман ассоциируется с рассуждениями Барта, французская художественная сцена 90-х годов унаследовала от прошлого мировоззрение и поделилась им с другими странами. Практикуя то, что можно назвать «гибридообразностью медиумов» и всё время стараясь выйти за пределы поля своего искусства, бесконечно отвлекаясь от практик своей сферы деятельности, многие современные художники прибегли к своего рода «монтажу», где мысль и фильм, концепт и наррация, видео и антропология вписываются в единое ментальное пространство.

⁷ Аллен Сокаль и Жан Брикмон, Интеллектуальное надувательство, Париж, издательство Odile Jacob, 1997, на английском языке появилось под названием «fashionable Nonsense», Лондон, издательство St-Martin's Press

⁸ Франсуа Кюссе, French Theory (Фуко, Деррида, Делёз & К° и мутации интеллектуальной жизни в США), оп. цит., с. 291

Остановимся теперь на минутку ещё раз на несоответствии точек зрения учёных, которое проявилось на уровне интеллектуальной международной истории, поскольку для нашей собственной критической работы этот факт имеет последствия: «теоретические баталии в 1970-х годах давным-давно прекратились во Франции (во имя нового «антитоталитарного гуманизма», ставшего победителем), но до сих пор, вот уже двадцать лет, как занимают американские университеты»⁹. Распространившись таким образом, эти споры частично объясняют медленное и сложное принятие во Франции нового поколения художников, появившегося в 90-х годах: поколение, взращенное в художественных школах на чтении Фуко, Барта и Делёза, затронутое темой психоанализа и его проблемами, впечатленное выставкой «Бесплотные» в музее Помпиду, задуманной Жаном-Франсуа Лиотаром, несколькими годами ранее создавшим «Условие постмодерна», поколение, прошедшее в большинстве случаев через опыт обучения в Институте пластических искусств, где бывали Бурен и Бурдье, Сарки и Лиотар, это новое поколение художников появилось как течение, противопоставленное французской интеллектуальной элите, уверенной в том, что с теорией 70-х годов покончено и чуть позже провозгласившей «кризис современного искусства». «Не должно быть у Фуко никаких последователей, – говорят Филипп Артьер и Матье Потт-Бонневиль, – потому что явление-Фуко оказалось бессмысленным, несостоятельным, без какой-либо четкой мысли и уж тем более без изюминки» (с. 9)

Однако, с другой стороны, это неприятие новых художников учеными ускорило процесс их популяризации за границей; Анжела Баллок, Лайам Гиллик, Маурицио Каттелан, Рир-крит Тираванджа или Карстен Хёллер очень быстро получили известность на международной сцене. Художники разных областей были увлечены одними и теми же идеями, «French Theory» широко распространялась за границей и воплотилась во многих интеллектуальных сферах, не только в университетах, но и за их пределами, захватывая американскую и южно-американскую контракультуру в искусстве и в музыке¹⁰.

«Поколение постскрипту»

Этот рассказ о преемственности можно было построить совершенно иначе. Словно по мановению волшебной палочки, восстановив прерванную связь между французской теорией 60–70-х годов и художественной картиной, можно было бы превратить это повествование в идилию, в любовный роман, нежели в критическое эссе. Тогда надо было бы обратить внимание на утрату, на драму, на скорбь, на травмированную систему, на слом. Но причем тут драма? Вечная драма всех поколений, которые пришли слишком поздно, не вовремя – тут можно было бы упомянуть художников, родившихся в середине 60-ых и, следовательно, слишком молодых для 68 года, для того, чтобы принять участие в общей заварухе, чтобы покритиковать, чтобы окончательно разрубить цепи. «Для тех, кто родился с нами в одно время, 70-ые годы казались бессмертными именно в момент, когда (это стало ясно намного позднее) они заканчивались и превращались в историю. (...) Мы поколение, которое пришло после»¹¹.

Мне кажется, что в этом смысле желание восстановить связь в большей степени занимает французских художников 90-х годов. В их картинках, в их нестройных повествованиях, в их видео витает дух Новой Волны, воспоминание о Новом Романе, словно эти «худож-

⁹ Франсуа Кюссе, French Theory (Фуко, Деррида, Делёз & К° и мутации интеллектуальной жизни в США), оп. цит., с. 15

¹⁰ Так философия Сильвера Лотрингера доходит до того, чтобы провозгласить «первая книга по французской теории, опубликованная в США, написана Джоном Кейджем» – Сильвер Лотрингер «Теория дела», в Sande Cohen & Sylvère Lotringer (дир.), Французская теория в Америке, с. 126 (текст, цитируемый Франсуа Кюссе, French Theory (Фуко, Деррида, Делёз & К° и мутации интеллектуальной жизни в США), оп. цит., с. 81). Параллельно стоит отметить безусловное влияние авторов Нового Романа на концептуальное и минималистское искусство: в 1970 году Давид Ламелас создает диапозитивную инсталляцию по Маргарит Дюрас; Дэн Грэхем воспроизводит свой опыт чтения Мишеля Бютора; Дональд Джадд, Сол Левитт, Вито Акончи и Лоуренс Вайнер творят под неизгладимым впечатлением от Роба-Грийе; Мел Бохнер говорит об ореоле Нового Романа над «New Art»; а критик искусства Барбара Роуз в своей знаменитой статье «ABC Art» делает из авторов Нового Романа настоящих современников американских минималистов.

¹¹ Philippe Artières, Mathieu Potte-Bonneville, *D'après Foucault. Gestes, luttes, programmes, «Avant-propos», Les Prairies ordinaires*, Paris, 2007, p. 9.

ники постскриптуm» настолько отдавались своей анахронической мечте, что были причастны к событиям прошлого, чувствовали себя революционерами, будучи, на самом деле, всего лишь хвостом кометы или мерцающим шлейфом, который от нее остался. Наряду с художниками, эксплицирующими свою зависимость от Делёза, Деррида или Лиотара – многие художники во всем мире пользовались и даже злоупотребляли цитированием мыслителей прошлого – мы здесь уделим большее внимание тем, кто находились под таким же глубоким впечатлением от теоретической «avventura», но старались создавать что-то свое. Дело в том, что кино – это именно область, в которой теория теснее всего соседствует с практикой, благодатная британская почва для ассоциаций с Новой Волной и Новой критикой, область, подвергшаяся влиянию фильмов Маргарит Дюрас, художественное поле, сохранившее самую длительную связь с 1960–70 годами, эпохой культа кино, которую многие современные художники избрали как свою землю обетованную.

По примеру фильма Пьера Уига «Эллипс», где художник вводит эпизодический план между двумя планами фильма «Американский друг» Вима Вендерса, – для некоторых художников «поколения постскриптуm» задача состояла в том, чтобы заполнить пробел, «scut», отделявший их от Новой Волны или Новой Критики. Или, например, черно-белый фильм «Vicinato» (1995), где три человека играют Карстена Хёллера, Филиппа Паррено и Риркриста Тираванджа, которые, собравшись на крыше здания, разговаривают об искусстве, при этом «ни одежда, ни виды Милана не дают никакого представления об эпохе»: этот продуманный анахронизм телепортирует трёх художников во вселенную в духе Антониони. Этот же прием кинематографического анамнеза применяется в знаменитом видео «24 часа у Психотерапевта» Дугласа Гордона, которое погружает нас в причудливый мир шизофрении и одновременно в амниотическую ванну старого кино.

Разнонаправленное искусство

ОРИЕНТИРЫ – Если сегодня, глядя в прошлое, мы можем сказать, что французская художественная сцена 90-х годов была местом обновления различных форм искусства, то лишь благодаря тем «декорациям» интеллектуальной жизни, которые составляли ее фон, а отнюдь не благодаря определенной географии. Эта сцена была открытой, словно взявшей на вооружение идею Делёза о детерриториализации; она отказалась от формалистского « neo » и ретроградных словарей 80-х в пользу концептуального искусства минимализма 70-х; она одолжила свой теоретический субстрат вне своего поля действия, черпая мысли из текстов Гваттари или Делёза, развивая искусство рассказа, избегая Париж и выбирая вместо него Гренобль или Ниццу, завоевывая другие страны; в конечном итоге конституция новой артистической сцены Франции в начале 90-х годов никак не зависела от национальных традиций, она была «гетеротопонимической» в том смысле, который вкладывал в это Мишель Фуко: «антропологизация, что-то вроде реализованных утопий, где реальные локализации, все реальные локализации, которые обнаруживаются внутри культуры, одновременно представлены, опровергнуты, вывернуты наизнанку, такие места, которые находятся вне каких-либо мест, хотя их, тем не менее, можно локализовать¹²».

Удивительно, насколько это поколение художников взрастит в себе тягу к гетеротопнимическим местам: разноцветные говорящие платформы Лайама Гиллика, которые противопоставляют островки гетерогенной общественности миру предприятия; а кладбище людей, точно так же, как и животных, занимает воображаемый мир Маурицио Каттелана, который дойдет до того, что организует свой берлинский Биеннале 2005 года «О мышах и людях» прямо на кладбище Аугустштрассе. У Доминик Гонсалес-Форстер гетеротопонимия находит яркое воплощение: горизонтальная библиотека со столом, заваленным книгами и стоящим посреди музея, символизирует смешение культур, когда научная фантастика соседствует с этнографией. Еще более разноплановое изобретение на тему – это гетеротопонимический сад из видео «Атомический парк» или модель, сконструированная

¹² Мишель Фуко, «Другие пространства» (конференция на тему архитектурных исследований, 14 марта 1967), Изречения и записи, Том IV, Галлимар, Париж, 1994, с. 752-762.

для «Documenta XI de Kassel»: телефонная будка в Рио, японский сад, песок Копакабаны, мебель Шандигара и отсек в кинозале, – художник вдохновлялся романом Адольфо Биой Касареса «Изобретение Мореля», однако название позаимствовал у другого романа того же автора «План побега». Это произведение демонстрирует гетеротопонимию Фуко и ссылается на многие другие источники, не только географические, но и культурные, философские, литературные, кинематографические и архитектурные. «Альтермодернистскому»¹³ саду, современному locus amoenus противопоставлена диапорама VIDÉRPARIS Николя Мулена, показывающая апокалиптические виды опустошенной столицы без единого горожанина, с заколоченными окнами; это произведение воспринимается как негативная версия гетеротопонимии, где стремление к безопасности превращается в полицейский режим, где экологическая утопия оборачивается сценарием постядерной катастрофы.

Этот рассказ о французской сцене как о гетеротопонимии по своей форме и содержанию близок одной из самых главных отличительных особенностей художников и впутанных в эту историю произведений искусства: речь идет о манере «воспринимать науки как нарратацию». На самом деле это выражение было атакой, критикой, высказанной противниками и хулиителями «French Theory» в адрес ненавистной им философии, однако для нас оно может оказаться очень точным определением многих знаковых произведений французской артистической сцены, свихнувшейся наследницы нарраторских экспериментов и теоретических батальй 70-х годов. Воспринимать науки как нарратацию: стоило об этом подумать до 90-х годов, в эпоху творчества Кристиана Болтански, чьи инсталляции и семейный автограф были созданы под впечатлением от гуманитарных наук в целом и от автобиографий Жоржа Перека в частности – разумеется, Болтански подходил к науке Истории с точки зрения нарратора. Ярким примером считается его интерактивная инсталляция «Во времени 2», в которой случайное сопоставление событий и документов приводит к реконфигурации другого исторического рассказа. Два поколения спустя видео Анри Сала «Интервиста» становится шедевром нарративизации гуманитарных наук: расследование художника о политическом прошлом его матери при диктатуре Энвера Ходжа в Албании разворачивается то в жанре детективного фильма, социологического интервью, документально-исторического фильма, автобиографии, провоцирующем настоящую неожиданность, саспенс внутри устойчивой формы исторического исследования. Этую же черту нарративизации гуманитарных наук можно заметить в диапораме о транссексуальном населении Парижа, созданной Кадером Аттиа в «Полосе приземления» или в «Космическом фильме» Камиллы Энрот, где интервью с архитектором-утопистом Ионой Фридман в доме-мозге превращается в пространственную микроодиссею. Что же касается расцвета 90-х годов, когда Карстен Хёллер, профессиональный учёный, продолжал поведенческие эксперименты на поле искусства, когда Дуглас Гордон облек теневые зоны нашей психики в фильм Хичкока, показанный в очень замедленной версии; когда Пьер Уиг рассказал в «Это не время для мечтаний» об архитектуре Корбюзье, – то всё это происходило не в рамках академической конференции, а в форме нарратии и киноповествования маленького театра марионеток.

Наконец, в 90-х годах выставка, как идеальный формат, ещё в большей степени, чем видео, свидетельствует о теоретическом и нарраторском наследовании – понятно, почему именно выставки стали объектом грандиозных спекуляций: как медиум, как мысль, развитая до масштабов искусства и вынесенная Пьером Уигом за пределы отведенного искусству пространства, отработанная как сценарий Филиппом Паррено, который вскоре сравнил концепцию выставки с концепцией киносъемок, прозванная критиками искусства Новой Волны «авторской выставкой», охарактеризованная Бруно Латуром как спекулятивная деятельность, как «выставка мысли», и неоднократно прокомментированная философами, будь то Лиотар с «Бесплотными», Жак Деррида с «Воспоминаниями слепца» в Лувре, – как бы там ни было, выставка оказывается «местом сборов», как комната для монтажа, где находится всё на свете, местом на стыке учёного экспозе и одной из форм нарратии.

¹³ Николя Буррио, «Альтерсовременный», каталог Tate Triennial, февраль-апрель 2009, Tate Publishing, 2009

Фильмография персонажа

Вот пустой персонаж, персонаж без истории: есть ли у него шанс на существование?

Филипп Паррено¹⁴

КАСТИНГ – Чтобы воплотить это критическое эссе, надо следовать за персонажем. Или скорее следовать за тем, что остается от персонажа и от понятия персонажа в современном искусстве. Потому что персонаж – собственно в этом весь вопрос – послужил предметом долгого и многоуровневого разрушения, фактически полного уничтожения на протяжении всего XX века. Подвергнувшись испытаниям шизофренией и психотерапией, развенчанный и вновь увенчанный лаврами кино, в 50-х годах персонаж появился перед Аленом Роб-Грий и Натали Саррот как «испорченное понятие». Уже испытавший кризис у Фолкнера и Беккета, сведенный до одной буквы у Кафки и до силуэта-фантома у Биоа Касареса, у авторов Нового Романа персонаж стал очень зыбкой составляющей. Создавая контрмодель бальзаковского героя, надлежащим образом вписанного в обстановку, наделенного постоянными качествами, а также адресом и особенной внешностью (бородавка на носу отца Горио, рыжие волоски Вотрена и т.д.), авторы Нового Романа, а именно Натали Саррот, Ален Роб-Грийе, Робер Пенже и Маргарит Дюрас посвятили себя дестабилизации, или, скажем прямо, «геноциду» персонажей, ставших у Антониони «спектрами современной субъективности»¹⁵. Таким образом, персонаж романа сделался пустым, сдущим, неясным, неустойчивым и по мере разрушения превратился в одну лишь тень самого себя.

Однако точка распада оказалась одновременно и точкой нового старта. Или вернее будет сказать: по всему видно, что современные художники вновь стали обращаться к тому персонажу, которого авторское кино, психоанализ и литература XX века оставили в самом жалком виде. Впрочем, надо заметить, что ликвидация персонажа отнюдь не была приговором романной форме: «Из того факта, что традиционный персонаж исчез вовсе не следует, что у романа не будет героев, – предупреждал Ален Роб-Грийе в 1961 году, – не стоит приравнивать поиск новых форм повествования к простой отмене сюжета, интриги и приключений»¹⁶.

«Возвращение» персонажа в современное искусство не означает ни реставрацию старого персонажа, ни регресс к авангарду 70-х годов. Дело состоит в том, чтобы продолжить «avventura» зыбкой сущности персонажа. Одинокий бегун из видео «Марафон Жизни» Жульена Дискрита, которого на последнем вздохании догоняет время его собственной жизни, квазидюссические любовники Валери Мрежена, чья сцена разрыва состоит из всевозможных клише телесериалов, – неосознанные наследники тех рассыпавшихся личностей, что породили кино и Новый Роман. В творчестве Филиппа Паррено также появляются нелинейные, мозаичные существа с фрагментарной биографией: среди них маленькая девочка с загадочной болезнью Мерлина, день за днем молодеющая, или маленькая героиня, в восемь лет воображающая, как отпразднует свой двадцатый день рождения («День рождения Зоэ»). Или маленький мальчик, который поет в конце видео «Мальчик с Марса», «в этой обстановке, искусственно созданной для вымышенной истории – где в ней сама история, требующая условий подобного повествования?» – спрашивает Филипп Паррено. «Личность мальчика интересует меня, – говорит он, – потому что жизнь мальчика ещё не воплотилась как сюжет, не сформировалась, он стоит перед несколькими возможными жизнями». И в то время, как Анна Сэндерс превращается в журнал, который на протяжении всех своих страниц и статей пытается отдать душу и тело этому «бумажному существу», которым является персонаж художественной литературы; футболист Зинедин Зидан в фильме Дугласа Гордона¹⁷ предстает как настоящий персонаж, а не как человек: «Это персонаж, живущий в головах, в фантазиях людей. Все хотят сделать из него глашатая, но он-то всю жизнь этого избегал. Остальное – истории ему не принадлежащие. Но можно ли

¹⁴ «Можно ли существовать, не повествуя?», интервью с Филиппом Паррено Жан-Макса Колара, Ревю 02, № 37, весна 2006, галерея Zoo Galerie, Нант, с. 16-17, где эта глава уже была опубликована в первый раз.

¹⁵ Барт, «Дорогой Антониони», Тетрадь по кино, май 1980, Полное собрание сочинений, том V, издательство Seuil, с. 905.

¹⁶ Издательство Minuit, 1961, с. 32.

¹⁷ Филипп Паррено и Дуглас Гордон, «Зидан, портрет XXI века».

сегодня существовать, не повествуя? Существуют ли сегодня знаменитости, не являющиеся нарраторами? Можно ли сегодня иметь жизнь вне наррации? У меня такое впечатление, что сегодня персонаж художественной литературы всё больше и больше противится тому, чтобы его сделали персонажем наррации»¹⁸.

Вокруг фигуры вновь мобилизованного и вновь востребованного персонажа, на французской сцене 90-х годов создаются решающие произведения того времени: начать хотя бы с «Персонажей для перезагрузки» Пьера Жозефа, который выпустил в пустое пространство выставочного зала разгуливать самых популярных персонажей – от Белоснежки до Айртона Сенна, от Супермена до Женщины-кошки, не забыв отдать дань Ведьме, Пейнтболисту и Сёрферу. Так уснувшие, ослабленные, усталые персонажи бродили, словно в ожидании подзарядки, реактивации в операторском и нарраторском блоке современного искусства. Поколение художников 90-х многому научилось в современных видеоиграх и художественных фильмах: очистить и вновь заполнить карту памяти, реанимировать персонажей, дать им жизнь и, размножив личности, подарить опустошенным за века теоретических и нарраторских разрушений существам возможность новой жизни, новых приключений и новых романов.

Если и есть персонаж, лучше всего воплощающий статус нового персонажа, то это Аннли. «Никаких призраков, только оболочка», не привидение, а только простира. Выкупленная Филиппом Паррено и Пьером Уигом у японцев манга, на которой в стране производителя поставили крест, превратилась в базовую идею всех мультиков, инсталляций и видео современного искусства; «Annlee» была коллективным проектом, воплощение диалектики, лежащей в основе реактивации персонажа. Словно всплывая из забытья амнезии ради того, чтобы сеанс за сеансом «поработать», вспомнить и углубить свою историю, Аннли становится нарратором, актрисой и персонажем своего собственного документально-художественного видео; она говорит то по-английски, то по-японски, а в версии Доминик Гонсалес-Форстер у нее есть сестра-близнец («Annlee in Anzen Zone», 2000). И даже если она умирает и у Джо Сканлана ложится в гроб, Аннли всё равно продолжает свои фильмо-графические приключения. Она не привидение, но пустая оболочка манги, наполняемая историями, психологией, усложняющейся по мере выхода новых ремейков. Это отнюдь не тень, оставленная нам авторами Нового Романа, но настоящий персонаж, которого «реанимируют».

В видео «Две минуты вне времени» Пьера Уига Аннли изменяется в момент звучания ее собственного голоса и ее собственного монолога: это симптоматичная ситуация, когда персонаж заново примеряет на себя свою историю и живет жизнью, чья длительность составляет один фильм.

Поэтому существование Аннли – это фильмография, список, по которому отслеживают карьеру актера, актрисы или режиссера. Однако мы можем понимать фильмографию и в прямом значении слова как форму, наиболее подходящий способ описания расплывчатых контуров и диахронических конфигураций нового персонажа. Потому что существование Аннли всё-таки напоминает существование актрисы: отрывочные сцены, неровный, фрагментарный пробег, появления, каждый раз отражающие всевозможные метаморфозы и экзистенциальные повороты, – это монтаж ситуаций, которые приклеиваются друг к другу как череда эпизодов, составляя совсем не линейное бытие персонажа.

Разве вам не казалось, что наши собственные жизни теперь напоминают фильмографии актеров? Подобно Катрин Денёв или Николь Кидман, которые скрупулезно выстраивают свои фильмографии, превращаясь то в блондинок, то в брюнеток, играя разных персонажей, примеряя на себя разное бытие, умирая, наши жизни точно так же сегодня становятся не линейными биографиями, а неровной дугой, описывающей разные характеры и разные времена. Разбивая линейную последовательность, своюственную рассказу о жизни, фильмография убивает персонажей, чтобы возвратить их в новый фильм, в новую эпоху, в

¹⁸ Отрывок из «Можно ли существовать, не повествуя?», интервью с Филиппом Паррено Жака-Макса Колара, Ревю 02, №37, весна 2006, галерея Zoo Galerie, с. 16-17.

новый социальный статус, в новую любовную историю; поэтому искусство кастинга необходимо кино как искусство неожиданности, выворачивания наизнанку. Таким образом, Аннли становится эмблемой наших фильмографических жизней: биография сегодняшнего дня не имеет никакого отношения к биографии вчерашнего дня. Потому что способы «графии» жизни меняются столь же часто, как и сама жизнь.

Разделенный автор

Рождение читателя оплачивается смертью автора. Ролан Барт¹⁹

ПОДПСИ – В 20-х годах на него покушался Пруст о своим «Против Сент-Бёва», потом русские формалисты, ближе к 1950-м американский «New Critics» или Морис Бланшо, в конце 60-х Ролан Барт со статьей «Смерть автора», и, конечно, Мишель Фуко на знаменитой конференции с названием «Что такое автор?» – понятие автора превратилось в фундаментальную проблему французской культурной жизни. Если в 70-х годах многие произведения искусства – от Энди Уорхола до Кристиана Болтански, от Даниеля Бурена до американского течения «нового присвоения» – вступали в резонанс с теоретическим развенчанием фигуры автора, то поколение 90-х абсолютно смирило и одновременно продолжило развенчание понятия автора при помощи коллективной работы или, скорее, совместного творчества разных художников. Интересно, что в отличие от художников 70-х годов, поколение 90-х часто высказывало свое нежелание вступать в группы: «Они считают себя скорее структурой, хотят создать пространство, быть привязанными к мести. Их в какой-то степени можно назвать локальными коллективами»²⁰, – объясняет критик искусства Стефани Майдсон. Эти многочисленные коллектизы, встречающиеся теперь в современном искусстве на каждом шагу, как правило, пытаются стереть личность автора, избавить произведение от присутствия его создателя. «Можно сказать, – продолжает Стефани Майдсон, – что эти коллектизы продолжают воплощать концепцию исчезновения автора, они словно растворяют личность художника в искусстве XX века».

С этой точки зрения французская художественная сцена не составляет исключение из правил: например, Филипп Паррено, который всегда выступал за сотрудничество в искусстве, за привлечение в работу новых людей, по сути, сам растворялся в этих массах художников: «Даже, когда я устраивал индивидуальные выставки, – говорит он, – я всегда старался повернуть дело так, чтобы оказаться с кем-то заодно, чтобы была возможность диалога»²¹. В начале 90-х годов, с момента его первых коллективных выставок в Ницце и Гренобле, до фильма «Зидан, портрет XXI века», созданного в 2006 году вместе с Дугласом Гордоном, Паррено казался художником, который представляет фигуру автора, как личность очень открытую: он был наследником «смерти автора», но одновременно пестовал идею теоретической реанимации автора; Филипп Паррено был сторонником «политики альянса», имеющей как политический, так и теоретический резонанс: «Он уже не был новатором и постмодернистом, Филипп Паррено выводит на поверхность обновленного массового сознания идею отказа от лицемерного концепта "интеллектуальной собственности"»²², – анализирует Ксавье Дуру.

Можно сказать, что тема смерти автора в искусстве, провозглашенная Фуко и Бартом, во Франции, как и в других странах, получила свое развитие и популярность. Однако ошибкой было бы полагать, что названные художники всего лишь довольствовались разрушением личности автора, предпринятым «новой критикой». По словам архитектора Франсуа Роша, речь скорее шла о том, чтобы работать с понятием исчезнувшего автора, работать с унаследованной от предшественников разрушенной системой, находить «в складках» старых концепций новые художественные приемы. То есть целью было извлечь нечто из остатков былого искусства, а не поставить на нем крест и закрыть «коробку со старыми инструментами», оставленную теоретиками 70-х.

¹⁹ «Смерть автора» (1967), Собрание сочинений, т. II, Париж, Le Seuil, 1994, с. 495

²⁰ «Сети и коллектизы 90-х годов», интервью со Стефани Майдсон-Трембли и Хансом-Ульрихом Обристом Жана-Макса Колара, Журнал «Beaux-Arts Magazine», «Что такое искусство сегодня?» / «What is art today?», специальный номер, Париж, с. 56.

²¹ «Род равенства. Разговор Доминика Гонсалеса-Форстера, Пьера Уиха, Филиппа Паррено», записанный Жаном-Кристофом Руайу, Музей современного искусства Парижа, каталог выставки «Доминик Гонсалес-Форстер Пьер Уиг Филипп Паррено», 1998, Музей Парижа, с. 79.

²² См. выше