05 2007

К критической теории искусства

Gene Ray

Перевод с англ. Александра Скидана под редакцией Алексея Пензина

Критическая теория отвергает данный мир и устремляет свой взор за его пределы. В размышлениях об искусстве нам точно так же необходимо проводить различие между некритической, или утверждающей, теорией и теорией критической, которая отвергает данное искусство и устремляет свой взор за его пределы[i]. Критическая теория искусства не может ограничиться восприятием и интерпретацией искусства, как это сплошь и рядом происходит сегодня в условиях капитализма. Ибо, осознав, что искусство, как оно в настоящий момент институциализировано и практикуется, – обычный бизнес в современном «мире искусства» – это в глубочайшем и неустранимом смысле «искусство при капитализме», в условиях господства капитализма, критическая теория искусства будет, наоборот, ориентироваться на полный

разрыв с тем искусством, которое капитализм возвёл в ранг господствующего.

Первейшая задача критической теории искусства – понять, как данное искусство поддерживает данный порядок. Она должна выявить и проанализировать действительные социальные функции искусства в условиях капитализма. Что она есть на деле, вся эта сфера деятельности, называемая искусством? Любая критическая теория искусства должна начать с понимания того, что практика искусства в его нынешних формах противоречива. «Мир искусства» – это место колоссальной мобилизации творческого потенциала и изобретательности, направленных на производство, восприятие и циркуляцию произведений искусства. Арт-институции практикуют разнообразные формы управления этим производством как целым, но это управление, как правило, не является напрямую принудительным. Безусловно, рынок искусства оказывает давление и задаёт правила отбора, которые никакой художник, если он нацелен на карьеру, не может игнорировать. Однако отдельные художники относительно свободны выбирать то искусство, какое они делают, исходя из собственных концепций. Такое искусство, возможно, не будет продаваться и не принесёт им славы, но они вольны им заниматься. Искусство, следовательно, не отказалось от своего исторического требования автономии, и

сегодня функционирование этой относительной автономии остаётся доступным для эмпирического наблюдения.

С другой стороны, критически настроенный теоретик обязан увидеть, что искусство как целое играет роль стабилизирующего фактора в социальной жизни. Существование искусства, производимого, на первый взгляд, свободно и в огромном изобилии, является заслугой данного порядка. Искусство остаётся бриллиантом в короне власти, и чем богаче, роскошнее, изобильнее искусство, тем больше оно поддерживает социальный *status quo*. Материальной реальностью капиталистического общества может быть война всех против всех, но в искусстве утопические импульсы, которым не дают осуществиться в повседневной жизни, находят свою общепризнанную отдушину. Арт-институции организуют самые разнообразные виды деятельности и участвующих в ней посредников в сложное системное единство; капиталистическая система искусства функционирует как подсистема капиталистической мировой системы. Без сомнения, некоторые из этих видов деятельности и художественных продуктов откровенно критичны и политически ангажированы. Но взятая как целое, система искусства носит утверждающий, позитивный характер[1], в том смысле, что тотальность произведений искусства и художественных практик – совокупность того,

что проходит через круговорот производства и восприятия – она конвертирует в «символическую легитимацию» (если воспользоваться удачным выражением Пьера Бурдье[2]) классового общества. Причём делает это, стимулируя автономные импульсы искусства и одновременно политически нейтрализуя то, что эти импульсы порождают.

Модернизм Франкфуртской Школы

Теоретики Франкфуртской школы первыми открыли и разработали такое диалектическое понимание искусства. Герберт Маркузе, Макс Хоркхаймер и Теодор Адорно показали, как искусство в условиях капитализма может быть одновременно и относительно автономным, и инструментализировано в качестве средства, поддерживающего существующее общество. Согласно знаменитой формуле Адорно, всякое произведение искусства является автономным и в то же время – социальным фактом.[3] В составляющей «двойной характер» искусства автономии теоретики франкфуртской школы видели эквивалент непримиримости критической теории.[4] Свободное автономное творчество есть форма того стремления к неотчуждённому человечеству, что так ярко описал молодой Маркс. Как таковое, оно всегда содержит в себе силу сопротивления власть имущим, пусть и крайне слабую силу.

Попытки спасти и защитить этот автономный аспект привели теоретиков франкфуртской школы к абсолютной приверженности формам художественного модернизма. Для них, и прежде всего для Адорно, модернистское произведение или сочинение было чувственной манифестацией истины как социального процесса, стремящегося к освобождению человечества. Модернистское произведение – а под таковым здесь, конечно же, понимаются шедевры, вершины передового формального эксперимента – есть «выражение антагонизмов», непримиримый синтез «несоединимых, неидентичных, трущихся друг друга моментов» (ЭТ, 257). Силовое поле элементов, которые носят художественный и в то же время общественный характер, произведение искусства непрямо или даже бессознательно воспроизводит конфликты, препятствия и революционные устремления отчуждённой повседневной жизни.[5] Угроза этой автономной практике исходит в их глазах с двух сторон. Во-первых, со стороны усиливающегося проникновения в сферу культуры капиталистической рациональности – процесс, которому Хоркхаймер и Адорно дали знаменитое имя «культуриндустрии».[6] Во-вторых, со стороны политической инструментализации, осуществляемой Коммунистическими партиями и другими властными структурами, заявляющими о своей антикапиталистической позиции.

Отталкиваясь от своего ощущения этой второй угрозы, Адорно и опубликовал свой печально известный приговор политизированному искусству.[7] Отвечающая по видимости на прозвучавший в 1948 году призыв Жан-Поля Сартра к *littérature engagée*, позиция Адорно в действительности уже была сформирована межвоенным контекстом: ликвидацией в СССР художественного авангарда при Сталине и принятием Коминтерном социалистического реализма в качестве официальной и единственно приемлемой формы антикапиталистического искусства.[8] Искусство, которое подчиняется линии Партии, являлось в глазах Адорно предательством присущей искусству силы сопротивления. Он встал на точку зрения, что искусство не может инструментализироваться на основе политических воззрений, не подрывая при этом автономию, от которой оно зависит, и тем самым не уничтожая себя как искусство. Автономное (модернистское) искусство политично, но лишь опосредованным образом и лишь ограничивая себя практикой своей собственной автономии. Короче говоря, искусство должно нести свою противоречивость, и не пытаться ее преодолеть. И в самом деле, когда культуриндустрия расширила сферу своего влияния, упрочив контроль над обыденным сознанием, а национально-освободительные движения и городские бунты 1960-х политизировали университеты, Адорно ответил ужесточением своей позиции.

Вряд ли можно сомневаться, что данной художественной автономии угрожают две тенденции, указанные Адорно. И всё же возникает некоторое сомнение, не исключает ли его видение проблемы возможное решение. Культуриндустрия и доктрина соцреализма были не единственными альтернативами созданию автономистских произведений искусства. Но Адорно фактически и не мог увидеть эти другие альтернативы, потому что у него для них не было категорий. Одна из таких наиболее убедительных альтернатив возникла, разорвав узы своей зависимости от арт-институций, перестав производить традиционные предметы искусства и переместив свои практики на улицы и в публичные пространства. Образование Ситуационистского Интернационала (СИ) в 1957 году ознаменовало, что эта альтернатива обрела теоретическую и практическую последовательность.[9] Адорно же к ней остался слеп, продолжая шлифовать свою «Эстетическую Теорию» вплоть до самой смерти в 1969-ом. То же самое можно сказать и о его преемнике Петере Бюргере, который опубликует свою «Теорию авангарда» в 1974 году.

К Другой Автономии

Проблему, возникающую как в связи с Адорно, так и с концепцией Бюргера, можно определить как теоретически неоправданную

сверхприверженность произведению-форме модернистского искусства. По сути дела Бюргер переписывает историю художественных авангардов как развитие произведения-как-силового-поля, столь дорогого Адорно. Для Адорно авангард и есть модернистское искусство, он ставит между ними знак тождества. Бюргер делает важный шаг за пределы этого отождествления, поскольку понимает, что «исторический» авангард отрёкся от художественной автономии в своих попытках заново связать искусство и жизнь, и что его своеобразие следует искать как раз в этом отречении. Однако, несмотря на все старания Бюргера развести свой анализ и подход Адорно, он возвращается, так сказать, в тот же загон, оценивая наступление авангарда на институт автономного искусства как неудачу, как «ложное снятие» (*falsche Aufhebung*) искусства в жизни.[10] Единственный удачный результат этого наступления – результат непреднамеренный: после исторических авангардов, органическое, гармоничное произведение традиционного искусства уступает дорогу (неорганическому, аллегорическому) произведению как фрагментарному единству разъединённых элементов, каковое отказывается от видимости примирения. Иными словами, искусство не может отречься от своей автономии, но оно может продолжать бесконечно отрекаться от собственных традиций – до тех пор, пока делает это в форме модернистских произведений.

Это утверждение неудачи и «ложного снятия» чересчур поспешно. Я вернусь к этому вопросу чуть позже. А сейчас я хочу поставить под сомнение приверженность институционализированной автономии искусства, сопоставив её с автономией, конституированной через сознательный разрыв с институционализированным искусством. Ситуационистская альтернатива искусству в условиях капитализма явилась куда более прогрессивным и теоретически осмысленным прорывом, нежели зачастую половинчатые и нерешительные бунты ранних авангардов. (Разумеется, разрыв с институционализированным искусством происходил не как одиночная, внезапная *coupure*[ii]; скорее то был критический процесс постепенного отделения, который шёл с конца 1950-х до начала 1960-х годов и кульминацией которого стал внутренний запрет, наложенный СИ на стремление к художественной карьере среди своих членов.) Ситуационистская практика была радикально политизирована, однако не сводилась к простой или тотальной инструментализации. Мы можем согласиться с Адорно в том, что художники, которые рисуют то, что им приказывает рисовать партия, ставят крест на своей автономии; как защитники монополии «Центрального Комитета» на автономию, они не более чем инструмент для создания компромиссных работ. Но СИ был группой, основанной на принципе автономии –

не той автономии, что сводится к привилегии либо специализации, но той, что радикализируется в революционном процессе, открыто нацеленном на расширение и предоставление этой автономии всем.[11] В своей групповой деятельности СИ соглашался никак не на меньшее, чем непрерывная демонстрация автономии своими членами, от каждого из которыхторых ждали.ацию СИ роцессе, открыто нацеленном на расширение и предоставление этой автономии всемизации.енных тр ожидалось полнокровное участие в коллективной практике.[12] Этот процесс не всегда шёл гладко (а какой процесс всегда идёт гладко?). Но часто критикуемые исключения из СИ, решения о которых принимала вся группа целиком, как раз и отражают болезненное обретение теоретической последовательности и вряд ли могут служить доказательством отсутствия автономии. «Инструментализация» – неподходящая категория для осознанной, свободно выбранной самопорождающей (т.е. автономной) практики.

Больше того, Ситуацинисты ещё враждебнее, чем Адорно, относились к официальным Коммунистическим и иным, претендующим на роль политического авангарда, партиям.[13] Их эксперименты в области коллективной автономии были весьма далеки и откровенно критичны по отношению к сервильности партийных активистов.[14] По их словам,

отчуждение не может быть преодолено «посредством отчужденных форм борьбы».[15] Их критическая переработка революционной теории и практики несравненно глубже того, что осуществил Адорно, при этом они прожили его как реальную необходимость.[16] Они осуществили автономную апроприацию критической теории, разработанной в тесной диалектической связке с собственной радикальной культурной практикой и собственными открытиями. В результате, и это правда, они перестали создавать модернистские произведения искусства. Но они никогда и не утверждали, что продолжают «дело модернизма»; напротив, они утверждали, что преодолели эту господствующую концепцию искусства.[17] Я хочу сказать, что Ситуационистская практика – как её ни оценивай и под какую категорию ни подводи – была ничуть не менее автономной, чем институциализированное создание модернистских произведений, к которым благоволил Адорно. Если на то пошло, она была даже более автономной и бескомпромиссно критичной. По сравнению с практикой Ситуационистов, которая продолжает оставаться реальной движущей силой сопротивления и освобождения, славословия Адорно в адрес Кафки и Беккета выглядят смехотворно обесценившимися.

О Преодолении[18] Искусства

Ситуацинистская теория искусства, таким образом, не пострадала от тех категориальных и понятийных тупиков, что заставили франкфуртскую теорию искусства городить огород вокруг модернистского произведения. Для Ситуационистов искусство больше уже не может сводиться к созданию объектов, предназначенных для выставки или пассивного созерцания. Учитывая разложение современной культуры (отметим мимоходом, что анализ культуриндустрии и теория общества зрелища имеют немало точек пересечения), попытки удержать или возродить модернизм – дело заведомо проигрышное и иллюзорное. В том, что касается содержания и смысла ранней авангардной практики, критическая теория искусства, разработанная СИ в конце 1950-х – начале 1960-х годов и сжато представленная Ги Дебором в его «Обществе зрелища» (1967), в основном согласуется с позднейшими построениями Бюргера. Однако их теории диаметрально расходятся в интерпретации следствий.

Изъян построений Бюргера можно обнаружить в его исторической оценке ранних авангардов, поскольку эта оценка превращается в категориальный запрет или слепоту. Вывод, что ранние авангарды потерпели неудачу в своих попытках преодолеть искусство, для Бюргера с необходимостью следует из того очевидного факта, что институт искусства продолжает

существовать: диалектического снятия не может быть без негативного момента упразднения. Искусство не упразднено; следовательно, нет и его преодоления. Это приводит Бюргера к утверждению, что ранние авангарды в настоящий момент следует рассматривать как «исторические». Попытки повторить проект по преодолению
искусства отныне могут быть лишь повторениями неудачи; подобные попытки, предпринимаемые «неоавангардом», как его теперь называет Бюргер, только способствуют усилению институциализации исторического авангарда как искусства. Жест Марселя Дюшана, подписывающего писсуар или сушилку для бутылок, был потерпевшей неудачу атакой на категорию индивидуального, неповторимого творения, тогда как повторения этого жеста просто-напросто институционализировали рэдимейд в качестве законного художественного объекта. (TAG, 71–8/52–7)

Проблема здесь в том, что Бюргер ограничивает свой анализ произведениями искусства и жестами, которые подпадают под эту категорию. То, что он близко подходит к пониманию того, что такое ограничение может представлять проблему, проступает в тех местах, где он использует термин «манифестация» применительно к практике авангарда. Однако вскоре становится ясно, что все виды практики окажутся в конечном итоге либо редуцированы к

этой категории, либо вообще не признаны: «Попытки преодолеть искусство становятся художественными манифестациями (*Veranstaltungen*), каковые, независимо от намерений своих инициаторов, принимают характер произведений» (TAG, 80/58). Ограниченный спектр примеров Бюргера показывает: то, что он имеют в виду под «манифестацией», суть жесты, которые уже соответствуют форме произведения; к таковым относятся рэдимейды Дюшана или сюрреалистические автоматические стихи – или в лучшем случае провокации публики во время организованных художественных мероприятий (*Veranstaltungen*).

Хэппенинги и Ситуации

Бюргер знает о форме «хэппенинга», которую Аллан Капроу и его соавторы развивали с 1958 года. Но он классифицирует хэппенинги как не более чем неоавангардистское повторение дадаистских манифестаций – доказательство того, что исторические провокации больше уже не обладают ценностью протеста. Искусство сегодня, заключает он, «может либо смириться со своим автономным статусом, либо организовывать события-манифестации (*Veranstaltungen*), чтобы вырваться из этого статуса; однако оно не может просто отринуть свой автономный статус или полагать, что обладает возможностью непосредственного воздействия,

без того, чтобы одновременно не предать притязания искусства на истину (*Wahrheitsanspruch*)». (TAG, 78/57)

Между тем, «притязание на истину» со стороны искусства оказывается нормативным описанием самого же автономного статуса. Следуя по стопам Адорно, Бюргер принимает как данность, что лишь ограниченное освобождение искусства от господствующего в повседневной жизни инструментального разума позволяет тому распознать и артикулировать истину – причём «истина» понимается здесь не как соответствие реальности её репрезентации, но как имплицитная критически-утопическая оценка реальности. Истина есть не соответствие данности, а, напротив, негативная сила сопротивления, порождаемая самим по себе существованием произведений искусства, которые, подчиняясь лишь своей собственной логике, отказываются от интеграции в эту данность. Аргументация Бюргера здесь попросту подкрепляет аргументацию Адорно. Фактически он говорит следующее: искусство не может отказаться от своего автономного статуса, не переставая при этом быть искусством. Молчаливо подразумевается, что если искусству всё же удаётся осуществить прямое политическое или социальное воздействие, оно тем самым перестаёт быть искусством и предметом его – Бюргера – заботы.

Тем не менее, Бюргеру не удаётся увернуться от проблемы столь лёгким способом. Он уже показал, что прямое воздействие (т.е. преобразование искусства в жизненную практику, *Lebenspraxis*) в качестве цели как раз и есть то, что конституирует авангард. Следовательно, он не может позволить себе игнорировать авангарды, которые добиваются своей цели. Пытаясь отделаться от той же самой проблемы, он варьирует свои аргументы. Низкопробное чтиво – иными словами, неавтономные продукты культуриндустрии – вот что вы получаете, когда нацеливаетесь на преодоление искусства в жизни. (TAG 73/54) К 1974 году существовали серьёзные контр-примеры, опрокидывающие логику Бюргера; более того, в своих книгах и теоретических построениях СИ уже всё ему разложил по полочкам. Слепота Бюргера разрушительна, ибо противоречие между современной авангардной практикой и теорией, притязающей объяснить, почему эта практика больше невозможна, обесценивает работу Бюргера.

Наш аргумент верен, если только СИ осуществил успешное упразднение искусства, не коллапсировав при этом в культуриндустрию. Гипотезу коллапса легко отмести, поскольку СИ не занимался производством товаров.[19] Но проверка теории Бюргера по крайней мере помогает нам увидеть, что любая оценка ситуационистского преодоления искусства

должна принять во внимание тот факт, что СИ разорвал свои связи с арт-институциями и отказался от произведения-формы модернистского искусства. Чего нельзя сказать о «неоавангарде» Бюргера. Примеры, которые Бюргер приводит – он кратко обсуждает Энди Уорхола и воспроизводит работы Уорхола и Даниэля Споэрри (TAG 85/61, 83/62, 79/58), – это художники, предоставляющие свои произведения институциям ради их последующей рецепции. Даже случай Аллана Капроу, имя которого не называется, но о котором нетрудно догадаться, поскольку Бюргер использует его термин «хэппенинг», не нарушает этой приверженности институциям. Капроу думал исследовать – или размыть – границы между искусством и жизнью, но делал это, так сказать, под пристальным оком институций, от которых он оставался зависимым.[20] Именно в этом смысле всякий хэппенинг действительно принимает, как и утверждал Бюргер, характер произведения. В лучшем случае, форма хэппенинга добилась расширения господствующей концепции искусства, но не её отрицания. Последующее появление нового средства, или жанра, «искусства перформанса» подтверждает институциональное признание (и нейтрализацию) этого направления.

Решающими здесь являются отличия хэппенинга от ситуации. Как экспериментальное событие, никогда всерьёз не ставившее под

вопрос свой автономный статус, хэппенинг инсценировал взаимодействие или обмен ролями между художником и зрителями – но в безопасных, более или менее контролируемых условиях и, в конечном счёте, ради того, чтобы они были восприняты институциями. Лишь когда напоминающие хэппенинг мероприятия пожертвовали элементом институционального признания и своим неявным призывом к институциональному одобрению – как в случае пресловутых «Фестивалей Свободного Выражения» Жан-Жака Лебеля в середине 1960-х – они действительно превратились в угрозу институциональному искусству. С другой стороны, инсценировка риска или даже прямой физической опасности путём отмены конвенций, ограничивающих участие в происходящем зрителей, как это происходит в «Лоскутьях» Йоко Оно (1964-65) или «Ритме 0» Марины Абрамович (1974), суть крайние точки искусства перформанса, которые и впрямь подчиняются диалектике повторения и рекуперации протеста, описанной Бюргером.

В отличие от хэппенинга, ситуация – организованный момент разотчуждённой жизни, активизирующий социальный вопрос – не нуждается в господствующей концепции искусства или его институциях, чтобы генерировать свои собственные смыслы и эффекты. Сами же ситуационисты, продолжавшие критиковать современное

искусство на страницах своего журнала, в 1963 году опубликовали острую дискуссию о хэппенинге в его отличие от практики СИ:

«Хэппенинг – это изолированная попытка создать ситуацию, исходя из нищеты (материальной нищеты, нищеты человеческого общения, нищеты, унаследованной от художественного зрелища, нищеты той специфической философии, которую так и тянет “идеологизировать” реальность этих моментов). Ситуации же, которые определил СИ, с другой стороны, могут быть выстроены только исходя из материального и духовного богатства. То же самое можно сказать и по-другому: общим принципом создания ситуаций должна быть игра, серьёзная игра революционного авангарда, а этот принцип не существует для тех, кто ушёл в политическую пассивность, метафизическое отчаяние или даже в чистое и переживаемое отсутствие художественного творчества».[21]

Ситуации, таким образом, запускают революционный процесс, но делают это, развивая свою социальную и политическую эффективность в преднаходимом контексте повседневной жизни, а не путём перемещения элементов повседневности в контекст институциализированного искусства. В этом смысле, ситуации действительно являются «прямыми», если пользоваться критериями Бюргера.[22] Так называемый «Страсбургский

скандал»[iii] 1966 года – вот пример удачной ситуации, напрямую способствовавшей процессу радикализации, кульминацией которого в мае-июне 1968-го стала несанкционированная всеобщая забастовка 9 миллионов рабочих по всей Франции. Опасность перепутать или извратить такого рода событие, приравняв его к произведению искусства либо хэппенингу, минимальна. Вывод неизбежен: СИ возобновил – а не просто безрезультатно повторил – авангардный проект преодоления искусства, превратив его в революционную жизненную практику.

Следовательно, то, что Бюргер, с целью отправить его на свалку, назвал «неоавангардом», не является авангардом вообще. Те, кто возобновил авангардный проект, как это сделал СИ, из его анализа категорически исключены. Если отказу от институционализированного искусства и от произведения как формы придать надлежащий вес в качестве критерия, то становится ясно, что авангардный проект радикализации художественной автономии через возведение её в социальный принцип является логикой, неотъемлемой или латентно присутствующей в капиталистической системе искусства. Эту логику будет правомерно активизировать – и актуализировать, развивая её в форме практики – до тех пор, пока капиталистическая система искусства продолжает строиться вокруг рабочего

принципа относительной автономии. Другими словами, художники всегда будут вправе возрождать авангардный проект через политизированный разрыв с господствующим институционализированным искусством. Разумеется, актуализации авангардной логики не могут быть простыми повторениями. Всякий раз они должны изобретать практические формы, соответствующие и укоренённые в текущей социальной действительности, каковая является их контекстом. Но поскольку эта логика означает радикальный, необратимый разрыв с институционализированным искусством, весьма маловероятно, что такие протесты будут вновь поглощаться благодаря очередному расширению господствующей концепции искусства. СИ показал, что искусство можно преодолеть в тот самый исторический период, когда, согласно Бюргеру, возможны лишь бессильные повторения.

---

[1] Термин «утверждающая» или «положительная» (affirmative) применительно к теории был введён в 1937 году Гербертом Маркузе в его классической критике буржуазной культурной автономии, см. “Über den affirmativen Charakter der Kultur” [1937], в *Schriften 3: Aufsätze aus der Zeitschrift für Sozialforschung 1934-1941* (Frankfurt/Main:

Suhrkamp, 1979); английский перевод "The Affirmative Character of Culture," в *Negations: Essays in Critical Theory*, trans. Jeremy Shapiro (Boston: Beacon Press, 1968).

[2] Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, trans. Randal Johnson (Cambridge: Polity Press, 1993), p. 128.

[3] Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* [1970] in *Gesammelte Schriften*, vol. 7, ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann (Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1986), p. 16; in English as *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), p. 5. Теодор В. Адорно Эстетическая теория / пер. с немецкого А.В. Дранова (М.: Республика, 2007). с. 6-7. Далее – ЭТ, цитаты даются по русскому переводу.

[4] Как показала Сьюзен Бак-Морс, в случае Адорно, по-видимому, произошло ровно наоборот: его концепцию критической теории сформировало его восприятие модернистского искусства и музыки. Buck-Morss, *The origins of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute* (New York: Free Press, 1977).

[5] См. ЭТ, сс. 256-290, 325-377.

[6] Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente* [1947] (Frankfurt/Main: Fischer, 1969), pp. 128-76; Макс Хоркхаймер, Теодор В. Адорно, Диалектика Просвещения: Философские фрагменты. Пер. с немецкого М. Кузнецова (М.-СПб., Медиум, 1997), сс. 149-210.

[7] “Commitment” in Adorno, *Notes to Literature*, volume 2, trans. Shierry Weber Nicholsen (New York: Columbia University Press, 1992). См. также ЭТ, 355-358.

[8] См. полемику, собранную в Ernst Bloch, Georg Lukács, et al., *Aesthetics and Politics*, trans. Ronald Taylor (London: Verso, 1977).

[9] См. Guy Debord, “Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l’organisation et de l’action de la tendance situationniste internationale” [1957], в факсимильном переиздании всех двенадцати номеров ситуационистского журнала *Internationale situationniste*, ed. Patrick Mosconi (Paris: Arthème Fayard, 1997); английский перевод “Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency,” trans. Tom McDonough, in McDonough, ed., *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents* (Cambridge, Massachusetts: MIT press, 2002), p. 29-50. Английские переводы этого и большинства других ситуационистских текстов можно найти на http://www.cddc.vt.edu/sionline/index.html.

[10] Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, 2-е издание (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1980), pp. 72-3; английский перевод *Theory of the Avant-Garde*, trans. Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), pp. 53-4. Далее TAG.

[11] Здесь СИ явно возвращается к ранним текстам Карла Маркса, к его видению «истинного коммунизма» как свободного

развития человеческих способностей, очерченного в «Экономико-философских рукописях 1844 г.», и к упразднению разделения труда, о котором Маркс говорит в «Немецкой идеологии». В автономистской традиции критической теории понятие всеобщей или обобществлённой автономии обосновывается по-разному. См., например, раздел «Автономия и отчуждение» в работе Корнелиуса Касториадиса «Марксизм и революционная теория», опубликованной в 1964-65 гг. в журнале «Социализм или Варварство», с которой члены СИ могли быть знакомы. Корнелиус Касториадис. Воображаемое установление общества. Пер. с фр. М. Гнозис, 2003, сс. 116-130.

[12] Это станет очевидно любому, кто даст себе труд просмотреть тексты о групповой практике и организационной форме, опубликованные в двенадцати номерах журнала СИ. Эти статьи свидетельствуют о процессе и критической переработке коллективного стремления к автономии. См., например, уведомление для тех, кто хочет присоединиться к СИ, “Situationist International: Anti-Public Relations Service,” *Internationale situationniste* 8 (January 1963), p. 59.

[13] Как и СИ, я провожу различие между политическими авангардами, опирающимися на ленинскую модель партии, и авангардами художественными.

[14] Эта враждебность к политическому авангардизму как попытке монополизировать право на автономию отчётливо проступает во всех текстах СИ. Критику активизма см. в Рауль Ванейгем. Революция повседневной жизни. М. Гилея, 2005.

[15] Guy Debord, *La Société du Spectacle* [1967] (Paris: Gallimard, 1992), §122, p. 120; по-русски: Общество спектакля. Пер. с фр. С. Офертас и М. Якубович. М. Логос, 2000, с. 75. Далее ОС.

[16] Это переосмысление суммировано в Главе 4 ОС «Пролетариат как субъект и как представление».

[17] См. ОС, Главу 8 «Отрицание и потребление в культуре».

[18] Моё понимание формы процесса *Aufhebung* восходит к гегелевскому различению абстрактного и диалектического отрицания в конце знаменитой главы о диалектике господства и рабства в «Феноменологии духа». Моё понимание материалистической диалектики Маркса и «негативной диалектики» Адорно также основывается на этих страницах. [iv]

[19] Известно, что в начале 1960-х ситуационист Мишель Бернштейн написал два «коммерческих романа» – по сообщениям, ради того, чтобы добыть денег для группы. Если так оно и было, то

эти поделки, на авторство которых СИ никогда не претендовал, ничего не говорят о статусе самого проекта СИ; в любом случае, не больше того, что в капиталистическом обществе счета, так или иначе, приходится оплачивать. Гораздо интереснее другое, а именно, что эти романы, похоже, довольно изощрённы и выламываются из жанровых рамок низкопробного чтива. Оба – романы с ключом, за основу в них взяты приключения Бернштейна, Ги Дебора и их любовниц и товарищей. Согласно Грею Маркусу, *Tous les chevaux du roi* (1960) представлял собой *détournement* (или политизированную переделку) «Опасных связей» де Лакло; согласно биографу Дебора Эндрю Хассею, это был *détournement* фильма Марселя Карне *Les Visiteurs* (1942). Второй роман, *La Nuit* (1961), являлся пародией на «новый роман». В любом случае, тезис о «ложном снятии» к ним неприложим. Greil Marcus, *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989), pp. 422-4; Andrew Hussey, *The Game of War: The Life and Death of Guy Debord* (London: Pimlico, 2002), pp. 182-2.

[20] См. Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life,* ed. Jeff Kelley (Berkeley: University of California Press, 1993).

[21] Situationist International, "L'Avant-Garde de la Presence," *Internationale situationniste* 8 (January 1963), p. 20; "Editorial Notes: The Avant-Garde of Presence," trans. John Shepley, in McDonough, ed., *Guy Debord and the Situationist International,* op cit., p. 147.

[22] Разумеется, ничто не является чисто спонтанным или неопосредованным, даже в повседневной жизни. Все смыслы опосредованы языком, историей и социальными категориями, но это отдельная проблема. Здесь же нас интересует решающий момент опосредующего присутствия либо отсутствия института искусства.

---

[i] Понятие критической теории восходит к программному тексту одного из основоположников Франкфуртской школы Макса Хоркхаймера «Традиционная и критическая теория» (1937). В духе 11 тезиса о Фейербахе критическая теория ориентируется на критику и эмансипаторное изменение общественного целого, тогда как традиционная теория – лишь на объяснение существующего общественного status quo. Критическая теория, по мысли Хоркхаймера, отличается и от догматического марксизма, поскольку стремится соответствовать современному уровню знания, переосмыслить и включить в себя всю совокупность общественных наук (экономику, социологию, истории, антропологию, психологию и др.). – Прим. ред.

[ii] Обрыв, купюра (фр.). – Прим. ред.

[iii] Скандал случился в Страсбургском университете осенью 1966 года. Группе студентов,

которые были под влиянием ситуационистских идей, удалось установить контроль над страсбургским отделением студенческого профсоюза и с помощью СИ напечатать текст "Размышления о нищете студенческой жизни, рассматриваемой в ее экономическом, политическом, психологическом и сексуальном аспектах, и скромные предложения по ее изменению". Студенты использовали фонды профсоюза, чтобы напечатать 10 000 экземпляров брошюры. Это вызвало негодование администрации университета, которая подала на них в суд за неправильное использование профсоюзных фондов. В памфлете утверждалось, что студенты, производимые в массовых масштабах, неспособны думать, в полном соответствии с интересами «общества зрелища», – и призывал к незаконным действиям в качестве ответа на это положение. – Прим. ред.

[iv] Как правило, автор переводит гегелевское понятие Aufhebung и его производные как «supersession», иногда пользуясь также терминами «overcoming» или «surpassing». Соответственно, я придерживался русской традиции перевода «Феноменологии духа», варьируя «снятие», «упразднение» и «преодоление» в зависимости от контекста. – Прим. переводчика.