

АНУЛИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ В СИТУАЦИОНИСТСКОМ СПЕКТАКЛЕ¹

ЛИАНА САФАРЯН

Лиана Гамлетовна Сафарян — Факультет Свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: lianasaf99@gmail.com

Статья ставит целью критическое рассмотрение двух противоположных периодов Ситуационистского интернационала (СИ). Принято считать, что поздний «политический» период стремился идеологически преодолеть ранний «эстетический». В работе, апеллируя к теоретической базе СИ, совершается попытка не просто примирить эти две фазы в свете апроприации движения спектаклем, но и определить особую предварительно разработанную ситуационистами схему, предвосхищающую зрелищную рекуперацию СИ. Согласно данной схеме, составляющей главную гипотезу исследования, несмотря на то, что концептуально зрелищная критика («переворачивание») и её апроприация («рекуперация») являются существенно противоположными, они образуют не дихотомию, а эстетический континуум, находясь в процессе постоянного чередования, где рекуперация движения лишь подкрепляет идеи СИ. В работе проводится последовательный анализ двух периодов СИ на основе изучения ситуационистской критической теории, деконструкция поставленной задачи

¹ *Статья подготовлена на основе одноимённой авторской выпускной квалификационной работы 2021 года.*

аннулирования эстетики и предпосылок ситуационистских эстетических практик в свете их зрелищной рекуперации, а также примирение двух периодов посредством теоретического выведения изначально предусмотренной непрерывной петли обратной связи между зрелищной критикой ситуационистов и её рекуперацией спектаклем. В статье использована методология диалектического анализа, выраженная в строении текста, где каждая глава последовательно соотносится с гегельянской триадой. Следовательно, первая часть представляет «тезисную» часть исследования, рассматривающую «эстетический» этап СИ как изначальный культурный объект; во второй части в качестве «антитезиса» анализируется «политическая» стадия движения, отрицающая предыдущую; тогда как третья часть, соответственно, представляет собой синтезированное примирение двух исторических этапов СИ, утверждая гипотезу исследования.

Ключевые слова: эстетическое аннулирование, спектакль, рекуперация, переворачивание, Ситуационистский интернационал, Дебор

ANNULMENT OF AESTHETIC PRINCIPLES IN THE SITUATIONIST SPECTACLE

Liana Safaryan

St. Petersburg State University, Faculty of Liberal Arts and Sciences, St. Petersburg, Russia.

E-mail: lianasaf99@gmail.com

The article aims to critically investigate the binary opposition of the two disparate periods in the conventional historiography of the Situationist International (SI), wherein the latter “political” phase is ideologically counterposed to the former “aesthetic” one. By analysing situationist theory the author attempts to not merely reconcile the two periods, re-examined through the prism of the movement’s spectacular appropriation, but to infer a feedback loop, anticipatorily devised by the SI before its imminent recuperation by the spectacle. This situationist circuit, implied by the main hypothesis of my analysis, suggests that although conceptually, the spectacular critique (détournement) and its re-appropriation (recuperation) are polar types, they form not a dichotomy, but rather an aesthetic continuum in which both concepts alternate ad infinitum, while the recuperation of the SI merely further reinforces its ideas. The article employs a dialectical analysis methodology, expressed in the text structure, in which each chapter respectively corresponds to the Hegelian triad. Consequently, the first chapter presents the “thesis”, viewing the “aesthetic” stage of the SI as the initial cultural object; the “antithesis” is analysed as the “political” stage of the movement, which negates the previous one; whereas the third

chapter respectively represents the synthesised reconciliation of the two historical phases of SI, reaffirming the initial hypothesis.

Keywords: aesthetic annulment, spectacle, recuperation, détournement, Situationist International, Debord

Введение

Ситуационистский интернационал (СИ) начал свой путь развития в середине прошлого столетия. Он преследовал цель нахождения путей преодоления искусства, продолжив экспериментальные стремления эпохи к отказу от прежней эстетики классического искусства. Этот исторический период в контексте данного исследования обозначается как время «большого эстетического поворота», в ходе которого искусство в особо явной степени начинает сливаться с революционной социальной критикой, при этом ратуя за собственное аннулирование. В то же время вместе с эстетическим поворотом происходит и неразрывно связанный с ним своеобразный «зрительный поворот», отмечающий изменения непосредственно в системе эстетического восприятия посредством коммерциализированного внедрения искусства в сферу потребительства, что отмечали Клемент Гринберг и Вальтер Беньямин в своих теориях. Этот поворот характеризовался распространяющейся диктатурой зрелищного потребления или же, говоря языком Франкфуртской школы, культурной индустрии, сумевшей превратить искусство в сферу потребления, а его потребительскую ценность — в фетиш. Когда искусство приравнивается к рекламе, максима «искусство ради искусства» начинает означать «рекламу ради рекламы» (Adorno & Horkheimer, 2016, 95), — заключает Т. Адорно. Ситуационисты в своё время назвали этот феномен спектаклем.

В условной ситуационистской историографии принято выделять биполярную оппозицию двух периодов интернационала. Первого был «эстетическим», он приветствовал художественные практики и ввиду этого, в некотором смысле, был менее радикальным. Второго стал «политическим», и с началом его Ги Дебор, идеологический лидер движения, система-

тически исключил «эстетов» из организации, что в конечном итоге привело к распаду эстетического крыла СИ и прекращению его опытов в сфере эстетики. Трактовать этот «противоэстетический поворот» в контексте ситуационистского проекта можно по-разному. Возможно, Дебор после первых нескольких лет существования движения изменил свою позицию в отношении потенциала искусства в трансляции революционной мысли среди общества, что изначально и составляло главную цель ситуационистов. Возможно, избавив движение от эстетической ориентации, Дебор рассчитывал на время отсрочить неизбежную и предсказанную в своей теории кооптацию («рекуперацию») интернационала спектаклем посредством превращения элементов движения в некий культурный товар с меновой стоимостью, ввиду материальной предрасположенности художественных продуктов (искусство СИ) к неизбежной зрелищной рекуперации. Третья возможная причина такого исхода, предлагаемая в данной статье, строится на предположении, что разделение движения на две полярные фазы было сознательно продумано Дебором, разработавшим непогрешимый механизм действия против товарно-зрелищного аппарата, что на начальном этапе предполагает использование ситуационистского искусства для успешного внедрения в спектакль и его подрыва изнутри, доведённого до кульминации во второй фазе.

Данное исследование ставит целью последовательный анализ двух периодов СИ, деконструкцию ситуационистской задачи аннулирования эстетики и предпосылок эстетических практик СИ в свете их зрелищной рекуперации, и, наконец, примирение двух фаз движения посредством выведения диалектической петли между зрелищной критикой и её рекуперацией.

Тезис: Художественные истоки СИ

В июле 1957 года был сформирован Ситуационистский интернационал, который впоследствии предложит основу для обновленной формы критической теории в виде критической практики. Элементы этой теории стали знаменательными в историографической мифологии ситуационистов.

Следуя логике мифа, предпосылки к основанию проекта были заложены несколькими годами ранее, когда в послевоенном квартале Сен-Жермен — эпицентре литературной богемы и публицистического общества Парижа, — начали скапливаться интеллектуальные «делинквенты». В их числе был Ги Дебор, являющийся своеобразным «уличным этнографом» (Wark, 2011, 25), проводящим там своё свободное время и изучающим обывателей квартала в поисках особых маргиналов, не только выделяющихся из общей массы божественного спектакля квартала, но и в целом заинтересованных в изменении существующего культурно-социального строя повседневности — одним словом, потенциальных ситуационистов. Дебор стал одним из основоположников движения Леттеристского интернационала (ЛИ) (1952-1957), предвосхищающе теоретизировавшего ключевые задачи и практики СИ. В манифесте 1953 года члены ЛИ анонсируют свою программу, направленную на аннулирование и низведение искусства в повседневность. Отбросив литературные стремления своих предшественников, они ставят цель практического преобразования архитектурной и городской среды, в результате которой был сформулирован ряд ситуационистских методов, каждый из которых, в сущности, обращался к концепции создания ситуаций — «конструирование переходных микроокружений и набора событий, формирующих уникальный момент в жизни нескольких человек» (Debord, 2018, 116). Подобным методом, в частности, являлось так называемое «переворачивание»¹, представляющее особый интерес в контексте данной статьи. Посредством этой методики ситуационисты стремились преодолеть отчуждение в обществе, наполняя жизнь новым смыслом через всевозможные провокационные акции и практики. Одними из многих примеров переворачивания являются граффити, незаконное заселение домов и свободное ассоциативное экспрессионистское искусство. Особую важность для методики представляло обращение к плагиату, то есть выворачивание и реапроприация оригинала с целью

¹ Переворачивание (*фр.* détournement) — процесс обращения культурных объектов и событий в подрывные ситуации. Здесь и далее — прим. автора.

подрыва определённых представлений в сознании индивида и распространения радикальных идей в обществе:

Плагиат необходим. Его предполагает прогресс. Плагиат, пользуясь авторскими идиомами и языком, уничтожает ложные мысли, заменяет ложное правильным. (Debord, 2020, 177)

В эстетической практике СИ «переворачивание» играло первостепенную роль как элемент агитационной пропаганды ситуационистских идей, катализирующий направленное против эгиды спектакля общественное возмущение.

Примерно в тот же период художники в других странах Европы также начинают создавать собственные радикальные группировки на стыке политики и эстетики. Датский экспрессионист Асгер Йорн основывает Международное движение за имажинистский Баухаус (МДИБ), ратуя за возвышение эстетики ситуации и нерациональной экспрессии в искусстве, направленном непосредственно на чувственное воздействие в ответ на реструктурированную теорию утилитарного Баухауса. Тогда же Йорн на одной из своих выставок встречает итальянского художника-фармацевта Джузеппе Пино-Галлицио, который разделял видение Йорна о парадигмальном, этически преданном человечеству художнике, заинтересованном в археологии, кочевничестве и поп-культуре (Nome, 1988, 24). Вместе они основывают Экспериментальную Лабораторию МДИБ с целью высвобождения экспериментального потенциала в искусстве. О проекте узнают члены ЛИ, чьи позиции относительно возможностей использования урбанизма сошлись с программой МДИБ, что приводит к совместному проведению «Первого всемирного конгресса освобождённых художников» в городе Альба в 1956 году. В выступлениях акцентировалась необходимость создания общей платформы для преодоления всех существенных кризисов в художественном творчестве. В результате издаётся декларация, призывающая к синтезу совокупности искусств и современных техник с целью достижения обновлённого стиля жизни, что в ситуационистской историографии отметило знаменательный этап борьбы за новую чувственность и культуру в революционно ориентированном обществе. Платформа Альбы дала толчок

к дальнейшему сотрудничеству между членами вышеупомянутых художественных группировок. В следующем году их представители организовали недельную конференцию, в ходе которой были высказаны многочисленные идеи создания наиболее радикально значимых ситуаций: к примеру, было предложено окрасить Венецианскую лагуну в яркий цвет якобы для изучения процесса застоя и потока воды и для вызова общественной реакции. Итогом конференции стало успешное голосование за объединение группировок в Ситуационистский интернационал — революционный фронт для многочисленных экспериментальных тенденций. Итак, с этого момента ситуационистский проект официально берёт своё начало.

В 1957 году Дебор издаёт тезисы о культурной революции, анонсируя ситуационистскую программу, заключающуюся в использовании особых способов действия и обнаружении новых способов, более легко узнаваемых в области культуры, с целью достижения конечной культурной революции, которая необходима, прежде всего, для преодоления несоответствия между уровнем развития современных производственных возможностей и незначительными масштабами революционно-политических действий. В стадии развитого капитализма Дебор определяет две контрреволюционные обманные тактики, присущие культурной индустрии: частичную аннексию новых ценностей и нарочито антикультурное производство, использующее средства крупной промышленности, то есть большую часть поп-культуры. Тем самым господствующая идеология форсирует процесс целенаправленной интеллектуальной стерилизации молодёжи и, следовательно, опошления новых революционных идей. После подобной переработки культурная индустрия, как ни в чём ни бывало, распространяет изначально радикально заряженный культурный продукт в обществе в наиболее минимизированной, стерильной и политически нейтральной ипостаси. Именно такая цепочка обратной связи, в свою очередь, составляет процесс идеологической рекуперации¹ радикальных идей в стадии развитого

¹ Рекуперация — присваивание, отоваривание и кооптация радикальных идей и объектов спектаклем с целью их лишения революционного потенциала.

капитализма. Позднее Дебор предложит термин «спектакль», однако во избежание терминологической путаницы в своём исследовании введем его определение уже сейчас: под спектаклем ситуационисты понимали стадию развитого капитализма, в которой товару уже удалось добиться полной оккупации общественной жизни. Наиболее семантически близким понятием можно считать «культурную индустрию» в понимании теоретиков Франкфуртской школы. Спектакль, обладая монополией на видимость и вторя господствующей идеологии глобальных элит, поддерживает всемирный процесс культурного обнищания. Ситуационистская альтернатива направлена на изменение всех культурных надстроек и подрыв господства спектакля изнутри, следовательно, ситуационистская акция предполагает прямую интервенцию в спектакль: «Мы не должны отвергать современную культуру, мы должны овладеть ею, чтобы её опровергнуть» (Debord, 2018, 97).

Программа-минимум СИ призывает к систематическому вмешательству в область материальной среды жизни и поведенческих моделей через создание ситуаций — мимолётных жизненных обстановок, переходящих в ощущение превосходного качества. Осуществление ситуационистской культурной революции предполагало обширное использование экспериментальных ситуационистских практик («переворачивание»), что указывает на явно эстетический фокус раннего периода СИ. Так как визуальный медиум тогда, как и сейчас, представляется наиболее адаптированным методом для тиражированного и агитационного производства пропаганды, Дебор делал ставку на включение революционного авангарда в программу СИ. Дебор завершает доклад в марксистском духе, призывая художников и интеллектуалов всех стран соединиться и «выйти на контакт с ситуационистами для совместных действий» (Debord, 2018, 107).

В художественном историографическом консенсусе авангард стал объектом манипуляций со стороны буржуазных элит, что, по сути, выражает одно из наиболее явных противоречий буржуазии в стадии упадка: оказывая номинальную поддержку абстрактному принципу художественного творчества, сталкиваясь с его произведениями, спектакль

поначалу им противостоит, а затем их кооптирует и апроприирует в собственных целях. Такая махинация легко объясняется социально-политической необходимостью поддержания видимости присутствия критики в спектакле через рыночные механизмы культурной деятельности при условии абсолютной материальной немощности этой критики среди радикально настроенных меньшинств, что манифестирует логику рекуперации. В обществе культурного разложения необходимо отрицание как господствующего искусства, так и эстетики прошлого. Дебор определяет активную фазу разложения¹, продолжавшуюся до 1930 года — реальное разрушение старых надстроек, — и фазу повторения, доминирующую по сей день. Задержка ликвидации капитализма, по мнению ситуационистов, является основной причиной задержки перехода от разложения к новым культурным созиданиям (Debord, 2018, 111). Следовательно, прерогативой СИ является создание такой ситуации, в которой произойдёт окончательное аннулирование разлагающегося капитализма, а значит и ему соответствующей эстетической системы, и следующий за ним диалектический оборот, возрождающий истинное искусство в обществе. Дебор отмечает последовательное движение авангардистского отрицания эстетики от футуризма, через дадаизм и сюрреализм, к пост-военным направлениям. Однако в каждом из этих движений наблюдается стремление к тотальному отрицанию и столь же стремительный упадок, ввиду неспособности к достаточно глубоким изменениям реального мира. Когда тенденции к преодолению искусства приняли более обширный характер в западном спектакле, а аннулирования искусства так и не произошло, в восточном сегменте возникла ретроградная контракция в пользу сохранения ценностей прошлого. В частности, доктрина социалистического реализма оказалась наиболее твёрдой. Мобилизуя развитый революционный фронт первоначальных социалистических достижений, культурная политика СССР заняла

¹ Разложение — процесс, посредством которого традиционные культурные формы самоуничтожились вследствие возникновения превосходящих способов господства природы, использующих новые культурные методы.

совершенно несостоятельную позицию. В 1948 году Жданов заявляет следующее:

Правильно ли мы сделали, что оставили сокровищницу классической живописи и разгромили ликвидаторов живописи? Разве не означало бы дальнейшее существование подобных «школ» ликвидацию живописи? (Debord, 2018, 89)

В то время, как западная буржуазия сумела подчинить себе радикальные движения ликвидации эстетики и системы культурных ценностей прошлого, советская культурная доктрина сделала ставку на авторитарное восстановление этих ценностей. Однако оба этих противопартизанских метода служат лишь временной тактикой смягчения симптомов культурного разложения в условиях назревающей анти-эстетической революции. Ситуационисты же были нацелены на ускорение культурного распада через создание радикальных ситуаций и конечное аннулирование искусства. Дебор резюмирует главную установку ситуационистов в отношении искусства:

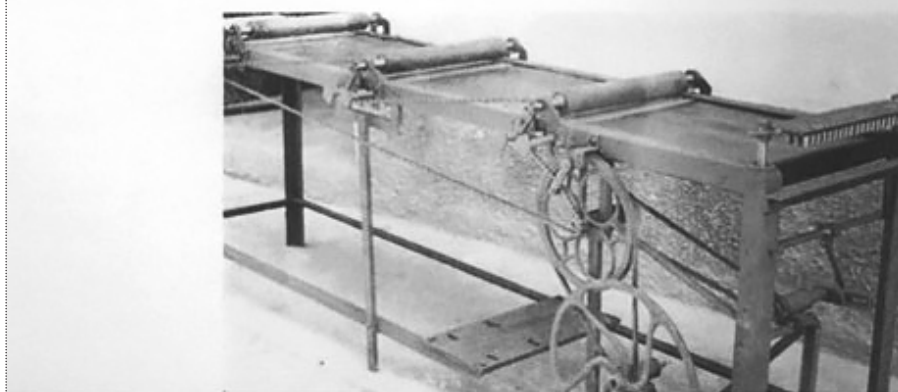
Дадаизм стремился упразднить искусство, не воплощая его, а сюрреализм хотел воплотить искусство, не упраздняя его. Критическая позиция, выработанная ситуационистами, показала, что и упразднение, и воплощение искусства являются двумя нераздельными аспектами одного и того же преодоления искусства. (Debord, 2020, 167)

Следовательно, конечная цель ситуационистов — преодоление искусства. Их метод — упразднение через воплощение. В целях реализации успешной интервенции в спектакль, ситуационистский проект предполагал определённые сценарии создания контр-эстетических ситуаций на рынке искусства. Творчество Асгера Йорна и Джузеппе Пино-Галлицио манифестировало наиболее наглядные примеры применения ситуационистских методов в области эстетики. Галлицио стремился максимально преодолеть разделение труда между художником и учёным, позиционируя себя в качестве некоего современного алхимика. Это стремление особо подчёркивается его ситуационистской критикой специализированной, односторонней идентификации в качестве художника или химика и предпочтение всеобъемлющего звания ситуациониста. Индустри-

альная живопись создавалась в лаборатории на специальных конвейерах, по сути, представляющих собой шаткие печатные столы с прикреплёнными валками, создающими впечатление пародии на механизацию — они контролировались вручную, и каждый из них содержал различные красящие вещества. На конвейер расстилались метровые холсты, на которые впо-



Les premières installations rudimentaires du Laboratoire Expérimental d'Alba, en 1956.



Илл. 1. «Станки» индустриальной живописи в Экспериментальной Лаборатории в Альбе, 1956 (Фотограф неизвестен)

следствии случайным и нерегулируемым способом коллектив лаборатории распылял химические пигменты

Абсолютно произвольное поднятие и опускание рычагов с валками гарантировало массовое производство постоянно новых и неповторимых изображений, в чём и заключалась главная мысль и новшество проекта Галлицио. Индустриальные полотна должны были покончить со станковой живописью, предложив превосходящий во всех аспектах тотальный художественный проект, одновременно оригинальный ввиду отказа от метафизических репрезентаций, нерепродуцируемый, запатентованный — и массово тиражируемый: индустриальная живопись никогда не даёт сбой. Методики анти-эстетики прошлого оказались бессильными против эгиды спектакля и ценностей старого мира: единственной жизнеспособной моделью в товарно-зрительской экономике станет художественное перепроизводство. Галлицио предлагает модель искусственной «инфляции» арт-рынка излишком художественного творчества, что, в свою очередь, предполагает достижение основной цели СИ — аннулирования эстетики посредством её перепроизводства. В каком-то смысле в теории Галлицио можно обнаружить отголоски тезисов Бенямина о технической воспроизводимости произведения искусства, где тиражирование заменяет уникальное проявление предмета массовым производством, что, соответственно, лишает его ауры (Benjamin, 2013, 79). Однако индустриальная живопись обращается к механизации, ничуть не жертвуя своей оригинальностью и новшеством.

Серия «Модификаций» (1957-1962) Асгера Йорна является первоклассным примером применения методики перевора-



Илл. 2. Индустриальная живопись, 1958 г. Джузеппе Пино-Галлицио.
Масло, акрил и топографическая тушь на полотне.
Британская галерея Тейт, Лондон, Великобритания.



Илл. 4. «Авангард не сдѣтсѣ», 1962 г.
Асгер Йорн. Холст, масло.
Музей Йорн, Силькеборг, Дания

чивания в искусстве. Работу над серией Йорн начал в Париже, часто посещая местные блошинные рынки и выискивая типичные модернистские полотна, обычно изображающие французские сельские сцены, импрессионистские либо немецкие романтические пейзажи и буржуазные портреты. После приоб-

ретения приглянувшихся работ Йорн отвозил их в свою студию и красочно их расписывал на экспрессионистский манер, тем самым «переворачивая» изначальное изображение. Противопоставление китчевого оригинала и его ситуационистского «переворачивания» выливается в некую антагонистическую игру, в которой элементы модернизма и неоавангарда одновременно подпитывают и уничтожают друг друга

Внося в привычный сюжет столь экспрессивный жест, он обращает медиум картины в игровое поле художественной

Илл. 3. «Париж ночью», 1959 г.
Асгер Йорн. Холст, масло.
Частная коллекция.



борьбы между двумя историческими эпохами посредством эстетического диалога с оригинальным модернистским художником, невольно ставшим соавтором нового ситуационистского произведения искусства. В сопровождающем выставку каталоге Йорн отмечает: «Живопись кончилась. Вы можете лишь добить её. Перевернуть. Да здравствует живопись!» (Foster et al., 2015, 435), явно размышляя не о методах тотального умерщвления искусства, а о планах его потенциального воскрешения в обществе, изжившем зрелищную эстетику. «Модификации», в отличие от практик Дада, возносили идею не разрушения картинного медиума, а его оживления через ироничное синтезирование диаметрально противоположных форм, восходящих из абсолютно отличных друг от друга исторических контекстов, преодолевающих свои художественные разногласия в пользу критически заряженного «обоюдного маргинального сосуществования» (Kurczynski, 2020, 176) на едином холсте. Он транслирует собственное вдохновение жестом Дюшана в переосмысление потенциала реди-мейда в воскрешении искусства.

При этом Йорн осуждает как модернизм с его исключительными претензиями на оригинальность и автономность, так и авангардистское понимание прогресса в тотальном аннулировании искусства — догматическую позицию ситуационистов и, в частности, Ги Дебора.

Как уже говорилось, можно выделить два периода ситуационизма: ранний, менее радикальный, «эстетический», и поздний, «политический», в котором эстетические практики СИ заменяются теоретическими догматами и радикальными акциями, что неизбежно ведет к распаду эстетического крыла группировки. Несмотря на общий радикальный консенсус в отношении необходимости аннулирования эстетики в том виде, котором она существует в спектакле, главный фактор идеологической поляризации в движении проявился в антагонизме между «политиками» и «эстетиками» относительно роли искусства в пост-спектаклярном обществе. Первые, под предводительством Дебора, ратовали за абсолютное преодоление всех художественных форм, концентрируясь на революционном потенциале пролетариата, тогда как «эстеты», придерживались курса унитарного урбанизма и намеревались

добиться эстетической инфляции, внося искусство в каждый аспект социальной жизни человека, не придавая особого значения революционной программе, дистанцируясь от материальных тягот радикальной организации масс и стремясь к исключительно культурной революции в обществе. Своеобразная схизма внутри движения набирает оборот с исключением Джузеппе Пино-Галлицио в 1960 году за «гнусный карьеризм» (Debord, 2018, 346), после того как он отказался разорвать отношения с итальянскими художественными кругами, как того требовали ситуационисты. Далее под догматичный прицел Дебора попадают немецкая и скандинавская секции организации. После череды исключений Асгер Йорн, по всей видимости, осознав серьезные противоречия двух идеологических фракций СИ и расхождение собственных позиций с догмами французских ситуационистов, добровольно выходит из организации в 1961 году. По мнению Йорна, критика посредством художественного творения являет собой прелесть жизни, от которой ситуационисты стремятся избавиться, потеряв всякую сочувствующую связь с художниками (Kurczynski, 2020, 183). С этого этапа эстетическую фазу интернационала можно считать завершённой — победа в идеологической полемике осталась за «политиками».

Антитезис: Политическая фаза СИ и его распад

В 1963 году Дебор, избавившись от всех непосредственных поборников искусства в СИ, возвращается к вопросу о преодолении искусства, отмечая, что в независимости от своей политической ангажированности и радикально-революционных перспектив, СИ позиционирует себя как явление, находящееся за пределами и политики, и искусства. Ситуационисты в принципе отрицают существование как современного искусства, так и организованной революционной политики после тридцатых годов, считая, что они могут вернуться лишь в виде собственного преодоления (Debord, 2018, 165). Стоит полагать, в этом смысле Дебор отрицает подлинный художественный потенциал искусства самого по себе и лишь расценивает его в контексте революционного потенциала в изменении условий существования. Однако и Галлицио, и Йорн очевидно при-

держивались изначально выделенного ситуационистского консенсуса по конечному преодолению искусства, что особенно проявляется в их обращении к исконно ситуационистскому «переворачиванию», следовательно, ситуационистский разлад в отношении эстетики таился в чём-то ином.

Дебор справедливо признаёт последовательную смену практического фокуса организации, отмечая изначально ситуационистское притязание на роль авангардного искусства, а затем в качестве вклада в развитие теории и практики нового революционного протеста. Однако впоследствии уточняется, что критика спектакля обязана быть многогранной, каждый её аспект предполагает другой. Следовательно, ситуационистский проект призывает к неразрывному единству всех культурных проявлений против спектакля. Такая идеологическая установка также вполне соответствует практикам ситуационистских мультидисциплинарных художников первой фазы движения. Отмечая значимость вывода революционной борьбы из ограниченной сферы политики в плоскость общемировой борьбы, где находится искусство, Дебор более подробно теоретизирует ситуационистскую интервенцию в спектакль через «критическое искусство», которое хоть и оперирует уже существующими в культуре формами выразительности, но всё же, транслируя радикальную идеологию, способную разрушить те условия, в которых оно предпринимается. Такая установка на первый взгляд также объективно оправдывается эстетическими практиками Йорна и Галлицио, напрямую утилизирующих методику переворачивания. Однако ситуационистские догматы напрочь отрицали легитимность критического искусства, если оно не в меру критично по отношению к себе и собственной форме — истинно ситуационистское искусство отныне обязано содержать собственную критику.

Вторая «политическая» фаза интернационала руководствовалась идеями максимального объединённого художественного и политического выражения в искусстве, которое отныне отрицало собственную самодостаточность за счёт исключительно художественного выражения, и лишь служило средством транслирования ситуационистских революцион-

ных тезисов. Следовательно, отвержение творчества первой фазы и массовые исключения ситуационистских художников, вероятно, можно расценивать как смену политики Дебора в отношении роли и формата искусства в революционном движении культурного отрицания. Возможно, многие исключённые участники на самом деле оказались коррумпированными и поддались ворожке товарно-зрительской экономики, как это случилось с Джузеппе Пино-Галлицио. В целях большей убедительности последующего анализа следует ввести третью возможную причину такого истечения обстоятельств в истории СИ: скорее всего, Дебор, заранее предугадав неизбежную в будущем рекуперацию предметов ситуационистского творчества спектаклем, и своевременно использовав эстетический предлог для наибольшей популяризации ситуационистской идеологии в интеллектуально ангажированных кругах на начальном этапе формирования движения, попытался отсрочить открытое наступление спектакля через кооптацию идей СИ против самого себя посредством упразднения эстетического сегмента организации. В таком случае, стоит полагать, Дебор правильно рассчитал наиболее хронологически выгодный для СИ момент разложения эстетического крыла таким образом, чтобы у движения всё же осталось необходимое время для организации существенного революционного действия во второй, политической, фазе.

Дело в том, что физические предметы искусства — в случае ситуационистов, главным образом, живопись — слишком легко поддаются зрелищной рекуперации ввиду своего материального медиума. Хотя с идеологической точки зрения догматизм Дебора вполне можно оправдать практической необходимостью страхования будущего СИ, сложно упрекать ситуационистских художников в политически реакционной деятельности, исходя лишь из непосредственной связи художественного сектора со спектаклем. Креативные стремления «эстетов» внутри СИ в целом сочетались с позициями «политиков», но специфика деятельности художников предполагает наличие коллекционеров искусства, для чего в свою очередь необходимы художественные дилеры — таковы минимальные условия участия в товарно-зрительском обороте культур-

ной индустрии. Безусловно, для дилеров ситуационистского искусства прилагающаяся к нему радикальная идеология не представляет особой значимости, она скорее лишь придаёт продаваемым картинам некий шарм политической ангажированности, что выгодно для рекламы в обороте спектакля. Однако и проект Галлицио, и работы Йорна оказались нераздельно сопряжёнными с понятием беньяминовской ауры уникального и неповторимого произведения искусства, которое Галлицио нарёк «почтовой маркой больших габаритов» (Wark, 2008, 21) — такое искусство ввиду своего физического живописного модуса, очевидно, было сущностно чересчур привязано к тому, что оно непосредственно пыталось преодолеть. Именно поэтому рекуперация ситуационистского творчества далась спектаклю непомерно просто. Примечательно, что после смерти Галлицио Дебор всё же почтил в редакционной сводке память старого друга, подчёркивая, что первые шаги СИ ему многим обязаны (Debord, 2018, 327).



Илл. 5. Инсталляция
«Шарль де Голль (президент
Франции) на мишени», 1963 г.
Бумага, коллаж.
Из выставки «Разрушение RSG-
6», Оденсе, Дания.



Илл. 6. Фотография с выставки «Разрушение RSG-6», Оденсе, Дания, 1963 г.
На заднем плане директивы № 1 и № 2 Ги Дебора, 1963 г.
(Фотограф неизвестен)

Отмечая важность эстетических практик Галлицио непосредственно для начального этапа движения, слова Дебора могут быть рассмотрены как подтверждение обозначенной гипотезы о преднамеренном, заранее рассчитанном уничтожении эстетического крыла Ситуационистского интернационала.

Хотя на момент наступления строго политической фазы эстетика в СИ, фактически, считается аннулированной ввиду практического отсутствия исконно художественного выражения, ситуационисты, придерживаясь тезисам Дебора о преодолении через воплощение, всё же не ратовали за полную контр-эстетическую эмансипацию движения. Они предлагали дополнить агитационные акции методами, избегающими ссылок на трансгрессивные действия прошлого в пользу доселе неизведанных, определяя новый курс движения, стремящийся соединить теоретическую критику современного общества с её материальным выражением в политических действиях — сделать это, безусловно, возможно лишь через «переворачивание» продуктов, выпускаемых самим спектаклем

В эти годы ситуационистская эстетика мобилизуется эфемерным образом в радикальных акциях нового пошиба: ситуационисты обращаются к обновлённым вариациям методики «переворачивания», вознося её в среду рекламного оборота, где наиболее интенсивно сосредоточены проявления товарно-зрительского духа. СИ апеллирует к так называемым партизанским тактикам в области масс-медиа, вероятно наиболее существенной сферы культурной индустрии и по сей день. Новые средства СИ включали применение антипотребительской тактики «культурного глушения», призванной подорвать спектакль в медиа культуре и мейнстримных культурных институтах через ироничную интервенцию и чёрный юмор, находящие проявления в своеобразных ситуационистских розыгрышах. В качестве примера таких акций можно привести действия радикализованных студентов в 1963 году, когда они совершили вооружённое нападение на выставку французской живописи в Каракасе, унеся оттуда пять картин, и впоследствии предложив властям обменять их на освобождение политзаключённых, что Дебор счёл высшим проявлением художественного вознесения жизни в игровую сферу.

В 1967 году Дебор издаёт «Общество спектакля» — основополагающий документ в историографии Ситуационистского Интернационала в качестве теоретического манифеста. В этом тексте Дебор, развивая и модернизируя анализ Маркса, разоблачает новые рыночные стратегии и средства массовой информации, колонизирующие как сферу досуга и потребления, так и сферу производства, утверждая свой коммерческий диктат — именно этот феномен развитой стадии капитализма Дебор нарекает спектаклем, вытесняющим вещественную реальность театрализованным миром образов, искажённым взглядом и помрачением сознания (Merrifield, 2015, 73). Тогда как первая глава «Капитала» исследует эффект товарного фетишизма в контексте отчуждения труда (Marx, 2017, 128), в «Обществе спектакля» Дебор выносит вердикт о теперь уже повсеместном характере товарного фетишизма, незаметно распространившегося и на сферу досуга через агитации культурной индустрии. Новое зрелищное потребление стремится к созданию коммерческой псевдокультуры через отоваривание подлинной народной культуры, исторически порождаемой массами. Дебор нарекает всю победоносную историю подлинной культуры движением к самоупразднению (Debord, 2020, 160). В то же время основой существования спектакля служит продолжительное отсрочивание упразднения культуры и её элементов, включая искусство, отсюда исходят многочисленные попытки спектакля рекуперировать движения отрицания в искусстве, что произошло с ранним авангардом в лице и дадаизма, и сюрреализма. В одном из тезисов Дебор также отмечает, что современный ему исторический период можно назвать фазой разлагающегося спектакля, в котором любое достижение культуры становится предпосылкой для её разложения (Debord, 2020, 161), а значит каждое трансгрессивное проявление в культуре заведомо может существовать лишь ограниченное количество времени и обречено на непереносимое упразднение через зрелищную рекуперацию.

Дебор видит обратно пропорциональную зависимость между грандиозностью претензий движения отрицания и вероятностью их претворения в жизнь, апеллируя к неспособности художественного авангарда, чей авангардизм кроется лишь

в собственном неминуемом исчезновении. Возможно, таким образом Дебор вновь косвенно обращается к ситуационистскому опыту художественного выражения в начальном периоде СИ, предвещая фактическое поражение ситуационистского искусства один на один против его зрелищной рекуперации, и лишь в специализированной историографии радикальных эстетических течений такое искусство может найти историческое признание. Функцией же непосредственно спектакля является — заставить забыть эту историю в коммерческом потоке псевдокультуры через последовательную и непрерывную эстетическую апроприацию. Дебор суммирует перспективы культурной истории в будущем, выводя два возможных исхода: в первом случае произойдёт её преодоление в целостной истории — именно то, к чему стремились ситуационисты, упразднив эстетику, во втором — она сохранится в качестве мёртвого объекта в зрелищном созерцании. Мёртвый объект, по сути защищающий товарно-зрелищную власть, характеризует всякое рекуперированное спектаклем радикальное действие прошлого, к чему можно отнести в конечном итоге зрелищно апроприированное ситуационистское искусство.

В 1966 году вдохновлённые ситуационистами австрийские студенты сформировали студенческий союз Страсбургского университета, создав наиболее благоприятную атмосферу для максимального распространения идеологии СИ среди молодёжи. В том же году на свет выходит, вероятно, наиболее популярный на то время коллективно написанный ситуационистский текст «О нищете студенческой жизни» (2012), растиражированный за счёт незаконного использования университетских средств студенческого союза. Именно этот скандал можно считать точкой невозврата в историографии СИ, отметив момент наивысшей популяризации движения среди масс. Спустя полтора года во время оккупационных движений в мае 1968 года ситуационисты, уверенные в положительном прогнозе предсказанной ими революции, позиционировали своё движение в качестве наиболее идеологически действенного в контексте развития классового сознания среди молодёжи и, следовательно, создания революционной ситуации во Франции и во всём мире. В первую же неделю восстания ситуационисты издадут

бюллетень с обращением ко всем своим сторонникам, также включив в него план действий в ближайшем будущем и потенциальные пути развития протестов. «Долой товарно-зрительское общество!», «Человечество не будет счастливо, пока последний бюрократ не будет повешен на кишках последнего капиталиста!», «Вслед за Богом умерло и искусство, которое его кюре уже не смогут вернуть! ПРОТИВ всякого выживания искусства!» — так звучали одни из многих воззваний ситуационистов в мае 1968 года. Однако в данном контексте наиболее интересен следующий отрывок, где ситуационисты апеллируют к маркизу де Саду: «Будьте бдительны! Рекуператоры среди нас! Так разрушьте же окончательно то, что может когда-то уничтожить вашу работу» (Debord, 2018, 251).

Однако спектакль добрался до майских движений прежде, чем их идеи смогли укрепиться среди революционно настроенных масс. Последующий известный провал движения подтверждает очередной ситуационистский прогноз, в то время как апелляция к де Саду оказалась пророческой в контексте будущей тотальной рекуперации и событий мая 1968 года, и Ситуационистского интернационала в целом. Ситуационисты как никто другой осознавали неперемнную опасность предварительно прерванных спектаклем радикальных действий, ведь Дебор в точности предсказывал грядущую рекуперацию искусства СИ. Общество господствующего спектакля, кичащегося своей непрерывной модернизацией, уже тогда начало зиждиться на собственном модернизированном отрицании, вторя тезисам своих же противников. В мире всеобщего интеллектуального и культурного разложения повторяющееся отрицание равнозначно рекуперации, следовательно, нетрудно догадаться, что произошло с историческим наследием мая 1968 года в последующие годы: тиражируемые коллекции фотографий и постеров, и если верить легенде, то в первые несколько дней после начала беспорядков на продажу были выставлены сувенирные булжники. Более того, в честь двадцатого юбилея майских событий было организовано своеобразное медийное празднество: газеты издавали ироничные заголовки, с энтузиазмом заявляющие об ожидании «следующей телевизионной революции», в которой каждый сможет

участвовать, к примеру, покупая футболки с радикальными лозунгами, а ситуационисты будут в свою очередь «усиленно осуждать столь грандиозную рекуперацию» (Plant, 2006, 105). Зрелищная апроприация движения далее дала о себе знать посредством многочисленных тематических книжных изданий, приуроченных к событиям радио и телепередач, газетных статей и, наиболее злобное, в рекламе.

После громкого провала восстаний и их оперативной кооптации спектаклем многие из членов СИ поочерёдно покинули организацию, а оставшаяся часть впоследствии была исключена Дебором. На этом этапе дальнейшие перспективы развития СИ по большей части считались уже предопределёнными. После отрицательного исхода революции, распад движения был неизбежен, поскольку с этого момента любое новое действие СИ лишь в ещё большей мере утвердило бы упадок ситуационистской мысли. У ситуационистов, однако, оставалась ещё одна, последняя задача своевременного уничтожения организации до наступления его тотальной рекуперации спектаклем. В своём последнем коллективном обращении ситуационисты, сообщая об окончании ситуационистского проекта, внезапно объявляют о своей «победе над историей». Они предрекают обязательное возвращение и массовое распространение своих идей в неопределённом будущем, когда спектакль, в очередной раз отрицая собственную сущность, наконец окажется на грани окончательного разложения. События мая 1968 года явили собой лишь предварительную схему подлинной «ситуационистской» революции, предвосхищая радикализируя будущие поколения людей на международном уровне (Debord & Sanguinetti, 1972), заявляют ситуационисты. Следует полагать, в этом долгосрочном последствии и состоит самопровозглашенная ситуационистская победа над историей, в которую они все же смогли проникнуть. Далее они отмечают тенденцию к рекуператорству внутри самого движения среди своих же товарищей, запутавшихся в спектакле. Теперь ситуационисты обязаны прибегнуть к самокритике ввиду своей международной славы, которой они избегали на начальном этапе движения. Однако ради успеха и максимального распространения своей программы ситуационисты решили выйти на международный уровень,

осознанно обрекая проект на зрелищную рекуперацию. Достигнув грандиозного выплеска своих идей в лице масштабных акций 1968 года, ситуационисты объявляют об официальном завершении своего существования как единого объединения:

Теперь же, когда мы можем обольщаться достижением самого отвратительного статуса знаменитости среди этого сброда, мы станем ещё более недоступными и подпольными. Чем известнее станут наши тезисы, тем более скрытыми будем мы сами. (Debord & Sanguinetti, 1972)

В то же время на Западе активно начинают появляться так называемые группировки “pro-situ”. Пресно повторяя известные ситуационистские лозунги и практики, они якобы приобщились к зрелищной критике, при этом упорно уклоняясь от каких бы то ни было конкретных радикальных действий. Для ситуационистов, безусловно, критика спектакля без её практического воплощения является лишь некой несерьёзной игрой в идеологию. В 1988 году британский культурный аналитик Стюарт Хоум пишет книгу о СИ, представляя движение как некое юношеское баловство, полностью отрицая революционный потенциал ситуационистов на политическом поле, в частности во время майских беспорядков 1968 года, явно отвечая противопартизанской повестке спектакля (Home, 1988). Далее последовала ещё более мощная волна рекупераций СИ, когда в конце 80-х годов проект СИ приравнивается к таким популярным течениям музыкальных субкультур последних годов, как панк и рок (Marcus, 2019). Ситуационисты выносятся за пределы искусствоведческой историографии в среду неких бунтарских молодёжных движений, вновь принижая революционно политическую ориентацию СИ. Кульминацией зрелищной рекуперации ситуационистов можно считать прошедшую в последующие, 1980-1990-е годы передвижную выставку, совместно организованную Лондонским и Бостонским институтами современного искусства и Национальным центром искусства и культуры Жоржа Помпиду. Если ранее рекуператоры пытались иммобилизовать СИ, лишив его наиболее значимого политического контекста, относя движение к некой делинквентной субкультуре, то теперь культурные институции взялись за повторное вписывание ситуациони-

стов в историю европейского авангарда. Кураторы выставки, несомненно хорошо знакомые с тезисами СИ, в своё оправдание пронизательно сравнили выставку с одобряемой ситуационистами практикой плагиата (Smith, 1991, 118). Однако авторы выставки, видимо запутавшись в томах ситуационистской теории, просчитались, не учтя того факта, что ситуационистские культурные объекты, по сути, уже манифестируют собой отрицание. Поместив эти «перевернутые» объекты на территорию непосредственно отвергаемой СИ культурной индустрии, выставка являет собой уже не плагиат, а повторное отрицание, то есть рекуперацию в чистом виде.

Ситуационисты изначально ставили цель аннулирования эстетики, следовательно, последующая апроприация ситуационистского аннулирования, повторяя пророческие тезисы Дебора, служит не эстетическому преодолению, а лишь искусственной рециркуляции уже недействительной и безжизненной эстетики в обществе. После тщательно рассчитанного вторжения СИ в спектакль посредством ситуационистских эстетических экспериментов, логически следуя зрелищному мышлению, ответное вторжение спектакля в СИ стало лишь вопросом времени. Теперь элементы организации были не просто кооптированы товарно-зрительской экономикой, они были кооптированы непосредственно против СИ. Итак, на данном этапе ситуационистской историографии движение можно официально пометить злосчастным ярлыком «рекуперировано».

Синтез: Диалектика спектакля и рекуперации

Ситуационистская теория в определённом смысле послужила предвестником к становлению социальной критики постструктурализма в философии, мыслители которого посвятили значительную часть своих работ обширному анализу и деконструкции предпосылок и последствий революции 1968 и того, как изменилось положение и перцепция общественных масс после её провала. Концепция спектакля получила особо важное место в теории постструктурализма. В частности, в анализе гиперреальности Жана Бодрийяра можно обнаружить аллюзии к деборовским тезисам о подмене реальности потре-

бительским мышлением спектакля: Бодрийяр отмечает, что майские события, придерживаясь схемы спектакля, вследствие своей рекуперации были подменены их зрелищным образом. Ещё больший интерес представляет теория Бодрийяра о некоем заговоре всего художественного мира, пытающегося скрыть, во-первых, тот факт, что искусство уже по сути ликвидировано и, во-вторых, абсолютную трансэстетизацию общества в целом. Освободившись от эстетических принципов, искусство аннулировалось, продолжив своё материальное существование посредством распространения на ранее неизведанные им территории рекламы, медиа, высокой моды и политики:

Эстетизация политики теперь уже не свидетельствует о фашизме, равно как и политизация эстетики не знаменует никакой радикальности. Искусство, разыгравшее своё собственное исчезновение и исчезновение своего объекта, всё ещё было великим делом. Но может ли им быть искусство, которое, обкрадывая реальность без конца занимается вторичной переработкой? (Baudrillard, 2019, 242)

Современное искусство, в его постструктуралистской деконструкции, претендует на ничтожность, стремясь к собственному аннулированию, тогда как оно уже является ничтожным в очередной раз зрелищно материализуясь, корпя над собственным трупом. Бодрийяр считает, что уже начиная с опытов Дюшана с реди-мейдами, искусство выводится на нулевой эстетический уровень, а все последующие эксперименты с его отрицанием и преодолением занимают лишь «апроприацией банальности» (Baudrillard, 2019, 260).

Следуя теории Бодрийяра, если считать, что к середине прошлого столетия искусство уже фактически было преодолено, стоит полагать, что и ситуационистские эстетические практики изначально не были защищены от диктата спектакля, обращаясь к средствам выразительности прошлого, они лишь претендовали на некое повторное художественное отрицание. Продолжая эту линию аргументации, можно предположить, что Дебор принял решение упразднить эстетическое крыло организации, осознав допущенную идеологическую оплошность, проявляющуюся в потенциально бесконеч-

ной реанимации заведомо безжизненной эстетики. Во всяком случае, такой вердикт можно было бы вынести опытам СИ, если отмеченный фатальный эстетический поворот произошёл до 1950-х годов. Однако дело в том, что в контексте общей ситуационистской историографии этот аспект едва ли является существенным, ведь вне зависимости от того, произошёл поворот до, после или же благодаря практикам Ситуационистского интернационала, его действия в той или иной степени привели к майскому восстанию 1968 года, что в свою очередь открыло дорогу постструктуралистской критике Бодрийяра. Как уже было отмечено ранее, эстетические практики ситуационистов являлись необходимыми для громкого и успешного вторжения в спектакль через эстетическое перенасыщение арт-рынка, и следовательно, для создания потенциально революционной ситуации в 1968 году. Более того, такой сценарий вполне соответствует теории Бодрийяра о так называемой эстетической перепечатке, предполагающей, что умерщвление искусства происходит не потому, что его больше нет, а потому, что его слишком много (Baudrillard, 2005, 105). Переизбыток эстетики выводит искусство за пределы музеев и галерей, в сферу банальности повседневности. Массовая эстетизация всего вокруг фактически предполагает аннулирование эстетики в принципе, за что ситуационисты и ратовали, и чего они, стоит полагать, в конечном итоге так или иначе добились.

Конечная цель исследования стоит в примирении раннего «эстетического» и позднего «политического» периодов Ситуационистского интернационала посредством последовательного выведения непрерывной петли обратной связи между ситуационистским эстетическим «переворачиванием» и его зрелищной рекуперацией. В 1992 году в предисловии к третьему французскому изданию «Общества спектакля» Дебор гордо заявляет о том, что история его оправдала, а всё происходящее в современности лишь служит новой иллюстрацией к изложенной теории (Debord, 2020, 5). Там же он отмечает, что не числится среди тех, кто себя поправляет. Стоит полагать, что Дебор и в самом деле предварительно безошибочно просчитал каждый шаг в развитии СИ, а значит, «эстетическая» фаза

движения не представляла собой аналитического упущения. Напротив, художественные практики ситуационистов были размеренно включены в их рабочую программу: спектакль зиждется на театральной созерцательности, имитировать которую возможно лишь посредством материального воплощения продуктов для зрительного потребления. В некотором смысле Дебор нарочито эксплуатировал и художественный медиум, и ситуационистских «эстетов» первой фазы движения в целом, искусно воспользовавшись их услугами на первое время становления организации.

«Если мир перевернуть с ног на голову, истина в нём станет ложью» (Debord, 2020, 35), так Дебор перефразировал известную максиму Гегеля в «Обществе спектакля». Спектакль посредством коммерческой эстетики создаёт театральную видимость реальности, ситуационисты же, стремясь вести борьбу непосредственно на территории товарно-зрительской экономики, сделали удачную ставку на интервенцию в спектакль. Играя по его же правилам, СИ представил обществу свою организацию, включая свои наиболее охотно поддающиеся апроприации практические эксперименты в виде ситуационистского искусства, зная наперёд о своей неминуемой рекуперации. Предложенная гипотеза строится на том предположении, что ситуационисты не просто осознавали неизбежность кооптации движения спектаклем, а рассчитывали на неё в своей программе. Безусловно, абсурдом было бы считать, что провал майских действий был запланирован ситуационистами, однако беспорядки 1968 года являются лишь одним из многих возможных сценариев создания революционных ситуаций. Высшая заслуга ситуационистов в том, что им удалось внедрить свои идеи в аппарат спектакля, а поспешный роспуск движения объясняется логическим расчётом Дебора на то, что запустив ситуационистскую мысль в спектакль, дальнейшая задача их распространения и рециркуляции среди масс остаётся за спектаклем.

Концептуально зрелищная критика («переворачивание») и её кооптация (рекуперация) являются полярно противоположными, однако учитывая, что каждый из этих феноменов для реализации своего полноценного действия нуждается

в существовании другого, можно предположить, что они образуют не дихотомию, а скорее континуум, представленный некой трансэстетической петлёй обратной связи. Пока спектакль, лишённый эстетических принципов и обречённый на неоднократную вторичную переработку художественных форм прошлого, находится в процессе протяжного культурного разложения, подкинута в него подрывная ситуационистская махинация тандема рекуперации и переворачивания действует как некая бомба замедленного действия. Равно как «переворачивание» может быть рекуперировано, так и рекуперация может быть подвергнута «переворачиванию», что непременно и происходит в механизме спектакля. Дело в том, что обе концепции существуют в сфере абстракции, не совсем доступной товарно-зрелищному диктату — в когнитивном восприятии зрителей обе концепции предполагают безудержное и потенциально бесконечное чередующееся состязательное движение наперегонки. Здесь также важно иметь в виду, что теперь уже ни рекуперация, ни «переворачивание» не относятся к исключительно ситуационистским практикам, следовательно такой сценарий предполагает фактическую непогрешимость ситуационистской схемы, так как её идеологически радикальный посыл продолжает свою циркуляцию в общественном сознании.

В этом и заключается диалектическая ирония, в действительности свойственная и спектаклю и Ситуационистскому интернационалу. Рекуперация движения, начавшаяся ещё до его распада и продолжающаяся по сей день, может быть проанализирована с разных точек зрения. Согласно историческому консенсусу, исходя из провала майских протестов, СИ не сумел добиться поставленной цели изменения материальных условий в обществе, и может быть отнесён к плеяде несостоявшихся авангардных революционных программ XX века, с чем, с объективной точки зрения, казалось бы, сложно поспорить. Следуя цели критического исследования исторической значимости СИ, предлагается несколько иной взгляд на рекуперацию ситуационистского художественного наследия: во-первых, эстетическое упразднение, которого добивался СИ, однозначно состоялось, если учитывать созданную ситуацию тоталь-

ной эстетической инфляции в обществе спектакля, во-вторых, рекуперацию и вовсе можно считать ситуационистской по своей натуре — неразрывно связанная с и паразитирующая на своей критике, зрелищная апроприация в конечном счёте подкрепляет и сама переходит в «переворачивание», следуя логическому круговому обороту. В этом смысле, ситуационистам удалось создать механизм, не дающий сбой: пока в мире властвует спектакль, в нём оперирует заложенная схема его же уничтожения. Ситуационизм мёртв. Да здравствует ситуационизм! (Black, 2004, 148).

Заключение

Ситуационистский интернационал в своё время представил общественности революционную альтернативу правящей культуре, выраженную в новом методе критической практики, мобилизующей эстетические эксперименты и радикальные действия внутри противоборствующего ему спектакля. Поставив цель аннулирования эстетических принципов в товарно-зрительской экономике, наживающейся на искусственной реанимации эстетики, ситуационисты бросили вызов миру культурного разложения. Эта противоэстетическая борьба, получив политическую ориентацию в поздний период движения, в конечном итоге выплеснулась на улицы Парижа в мае 1968 года. Неизбежная рекуперация ситуационистской мысли спектаклем поставила вопрос о дихотомии между двумя противоположными периодами СИ, где поздний «политический», по распространённому мнению, стремился преодолеть ранний «эстетический». В данном исследовании, апеллируя к теоретической базе СИ, я попыталась не просто примирить эти фазы, критически рассмотрев перспективы каждой из них, но и определить особую предварительно разработанную Ги Дебором ситуационистскую схему, предвосхищающую рекуперацию СИ. Согласно выведенной схеме, эстетический период движения был задуман Дебором для наиболее успешной реализации интервенции в спектакль, тогда как сменивший его политический период ставил задачу подрыва зрелищного аппарата уже изнутри. Ситуационистская критика спектакля и её рекуперация, являясь диаметрально противоположны-

ми друг другу, формируют не биполярную оппозицию, а петлю обратной эстетической связи, в которой обе концепции, переходя одна в другую, образуют уравнение с нулевой суммой. Следовательно, СИ удалось разгадать логику спектакля и внедрить в него фактически непогрешимый механизм его же саморазложения. В стадии разложения, продолжающейся по сей день, паразитируя на своей же критике, спектакль банально нуждается в ней для выживания и продолжительного затягивания своего неминуемого упразднения. Нося в себе существенно ситуационистский механизм собственного уничтожения, общество спектакля буквально беременно прозревающей культурной революцией.

REFERENCES

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (2016). *Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Press Publ. (In Russian)
- Baudrillard, J. (2019). *The Committed Crime. The Conspiracy of Art*. Rus. Ed. Moscow: Pangloss Publ. (In Russian)
- Benjamin, W. (2013). *A Small History of Photography*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Press Publ. (In Russian)
- Black, B. (2004). *Anarchism and Other Impediments to Anarchy*. Rus. Ed. Moscow: Gileya Publ. (In Russian)
- Debord, G. (2018). *The Situationists and the New Forms of Action in Politics and Art. Articles and Declarations*. Rus. Ed. Moscow: Gileya Publ. (In Russian)
- Debord, G. (2020). *Society of The Spectacle*. Rus. Ed. Moscow: Opustoshitel Publ. (In Russian)
- Foster, H. et al. (2015). *Art Since 1900*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Press Publ. (In Russian)
- Home, S. (1988). *The Assault on Culture: Utopian Currents from Lettrisme to Class War*. London: Aporia Press & Unpopular Books.
- Kurczynski, K. (2020). *Art and Politics of Asger Jorn: The Avant-Garde Won't Give Up*. Routledge.
- Marcus, G. (2019). *Lipstick Traces. A Secret History of the 20th Century*. Rus. Ed. Moscow: Gileya Publ. (In Russian)
- Marx, K. (2017). *Capital. A Critique of Political Economy*. Rus. Ed. Moscow: Eksmo Publ. (In Russian)

- Merrifield, A. (2015). *Critical Biographies. Guy Debord*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Press Publ. (In Russian)
- Plant, S. (2006). *The Most Radical Gesture the Situationist International in a Postmodern Age*. Routledge.
- Situationist International. (2021). On the Poverty of Student Life. Rus. Ed. Moscow: Gileya Publ. (In Russian)
- Wark, M. (2008). *Fifty Years of Recuperation of the Situationist International*. New York: Temple Hoyne Buell Center for the Study of American Architecture.
- Wark, M. (2011). *The Beach Beneath the Street*. London: Verso.
- Debord, G., & Sanguinetti, G. (1972). *Theses on the Situationist International and Its Time*. *Situationist International Online*. Retrieved from www.cddc.vt.edu/sionline/si/sistime.html.
- Smith, P. (1991). "On the Passage of a Few People: Situationist Nostalgia." *Oxford Art Journal*, 14 (1), 118-121. Retrieved from www.jstor.org/stable/1360285.