

## КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ / CULTURAL MEMORY

ВЕНКОВА Алина Владимировна / Alina VENKOVA

| Микрореволюция: трансверсальный активизм в борьбе с искусством |

ВЕНКОВА Алина Владимировна / Alina VENKOVA

Россия, Санкт-Петербург.  
 Санкт-Петербургское отделение Российского института культурологии. Зам. директора по науке.  
 РГПУ им. А. И. Герцена, доцент.  
 Кандидат культурологии.

Russia, St. Petersburg.  
 St. Petersburg branch of the Russian Institute of Cultural Research. Deputy director.  
 PhD in cultural research, senior lecturer.

[a.venkova@culturalresearch.ru](mailto:a.venkova@culturalresearch.ru)



## МИКРОРЕВОЛЮЦИЯ: ТРАНСВЕРСАЛЬНЫЙ АКТИВИЗМ В БОРЬБЕ С ИСКУССТВОМ О КНИГЕ ГЕРАЛЬДА РАУНИГА «ИСКУССТВО И РЕВОЛЮЦИЯ. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АКТИВИЗМ В ДОЛГОМ ДВАДЦАТОМ ВЕКЕ»

В статье дается анализ истории художественного активизма, представленного в книге Геральда Раунига «Искусство и революция» как процесс взаимного пересечения революционных и художественных событий в истории «долгого XX века». Особое внимание уделяется критике используемых автором понятий «абстрактная машина», «активизм», «репрезентация», «трансверсальность». Осуществляется проблематизация опыта трансгрессии в трактовке представителей критической теории XX и XXI веков. Привлекается внимание к пониманию автором эстетических проблем.

**Ключевые слова:** машинный поворот, художественный активизм, абстрактная машина, Геральд Рауниг, трансверсальность.

### The Abstract Machine and the Machinery of Shifts. Transversal Activism of War Against Art

On Gerald Raunig's "Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century" First Russian translation

This book shows an extremely important movement in the contemporary social condition, known as 'transmodrnmism' — a profound combination of social development theory and unexpected aesthetic speculations. The author explores the concept of 'revolution' in contemporary philosophy and critical theory. Principal events of Western and early Soviet activism are discussed as a phenomena of the whole process of social transformation, under the power of Gilles Deleuze and Felix Guattari's concept of the "abstract machine".

**Key words:** Gerald Raunig, Transversal, activism, abstract machine, multitude, modern and contemporary art

Геральд Рауниг — один из центральных теоретиков «машинного поворота» в философии, в данной работе опускает проблематику, заявленную Ж. Делезом и Ф. Гваттари в «Капитализме и шизофрении», разработанную в итальянском операизме и постопераизме, в стихию революции в ее конвергенциях с искусством. Искусство представлено здесь черным ящиком, плывущим по волнам революции, попытки его разгерметизации обнаруживают нечто слабое и невнятное в художественном и эстетическом смыслах. Происходит так, возможно, потому, что автор не пытается дать определение художественному активизму, его гораздо больше интересует активизм художников. Под художественным активизмом Г. Рауниг имеет в виду не совсем

то, что традиционно под ним понимается, — вторжение в социум посредством художественного инструментария. Здесь этот опыт описан как революционная активность, эксплицированная в художественных или смежных с ними формах.

Разочарование от отсутствия в книге анализа художественных процессов компенсируется неоспоримым очарованием новой методологии, называемой сегодня то «теорией машин», то «теорией множеств», то «аналитикой трансверсальности». Как любая влиятельная критическая теория, теория машин (остановимся для данного случая на этом прочтении названия, поскольку автор разрабатывает интеллектуальный тренд именно с этой стороны), способна работать с любыми объектами



## КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ / CULTURAL MEMORY

ВЕНКОВА Алина Владимировна / Alina VENKOVA

## | Микрореволюция: трансверсальный активизм в борьбе с искусством |

в едином концептуальном поле, независимо от имманентно присущих им свойств. Книга Г. Раунига интересна переложением нарциссических практик шизоанализа на язык прикладной аналитики. Если Ж. Делез и Ф. Гваттари в «Капитализме и шизофрении» не допускают разрыва повествования, оставляя приводимые ими примеры из области искусства внутри собственного фантазмагорического дискурса, где неуклюжая апелляция к эстетическому опыту может быть списана на дилетантизм профессиональных философов, делающих искусство частью своей игры, то Г. Рауниг, как кажется, подходит к описываемому им материалу серьезно. Ни в коем случае автор «Искусства и революции» не может быть обвинен в поверхностном прочтении событий, о которых пишет. В каждом случае привлечен максимально возможный корпус источников. Местами книга выглядит даже как историческое исследование, так же убедительно смотрится философская аналитика, то есть критический инструментарий «теории машин». Вызов и для автора, и для читателя заключается в соединении этих двух полей, в раскрытии возможностей их сопряжения. Две составляющих анализа — искусство и революция — намеренно не разгерметизируются. Автора интересует не вскрытие каких бы то ни было процессов внутри них, а аналитика ситуаций и мест их столкновения. «В противовес моделям полного взаимопроникновения и смешения искусства и жизни эта книга исследует иные практики — те, что возникают в пограничных зонах, где переходы, пересечения и соединения искусства и революции делаются возможными на ограниченный промежуток времени, но без синтеза и отождествления»<sup>1</sup>.

Г. Рауниг практически сразу называет возможные, с его точки зрения, модели совмещения искусства и революции — *взаимопроникновение, синтез, последовательность, иерархия и негативное сопряжение*. Первые два варианта выходят за пределы его интересов, очевидно, в силу того, что требуют неизбежной разгерметизации понятий, последующие три рассматриваются на конкретных примерах: последовательность — на примере деятельности Гюстава Курбе в составе Парижской коммуны, иерархия — на материале советского Пролеткульта, негативное сопряжение — на примере венского акционизма. Это, так сказать, исторические формы сопряжения искусства и революции<sup>2</sup>, не воспроизводимые в современных условиях. Для настоящего момента Г. Раунигом предлагается еще одна модель — модель *трансверсального сопряжения*. Данная модель уже не может работать с искусством и революцией как таковыми и требует введения нового концепта — «машины». При переходе к этой модели автор начинает разговор о «машинах искусства и революционных машинах», которые обеспечивают временные пересечения, микрополитические попытки. Машины искусства и революционные машины «работают как детали, шестерни друг для друга»<sup>3</sup>. Именно они являются предметом исследования в этой книге.

## О машинах

Концепт машины, как кажется, нужен автору для снятия проблематики границы, отказа от жесткой ригидности дефиниций

<sup>1</sup> Там же. С. 15.

<sup>2</sup> Про Делезовское И в интерпретации Раунига см. С. 229.

<sup>3</sup> Там же. С. 16.

и окончательности выводов. Работа с теорией машин предполагает открытость, отсутствие необходимости копаться в описываемых явлениях, то есть обеспечивает известную свободу от материала. Свобода эта необходима для перенесения акцента с трансформации самого явления на способы сопряжения различных явлений между собой, с последующей аналитикой единых процессов, в которые они оказываются вовлечены. Г. Рауниг определяет машины как «сложные конstellации, которые проходят через несколько структур одновременно и *соединяют* их, пронизывая коллективы и индивидов, людей, вещи»<sup>4</sup>. Совершая пронизывание, машины лишают структуры индивидуальности, образуя из них особый план, называемый автором «абстрактным». Работающие таким образом машины совершают акт отречения от единичностей в пользу «сложных конstellаций», выражающих интуитивно схватываемые единства, лишенные четких атрибутивных свойств. Машина становится «абстрактной машиной».

Об этом качестве машин Г. Рауниг пишет в своей программной книге «Тысяча машин»: «Абстрактность абстрактных машин проявилась в трех моментах, каждый из которых изначально амбивалентен: это диффузность, виртуальность и монструозность:

1. Диффузное распространение абстрактных машин означает расщепление их на различные марки, артикулы и уровни социального употребления;
2. О виртуозности абстрактных машин свидетельствует особое качество их абстрактного мышления, которое можно уже отождествить с общей способностью понимания;
3. Монструозность абстрактной машины находит выражение как особая «бесформенная форма»<sup>5</sup>.

Последнее качество абстрактной машины сообщает ей такие свойства как незавершенность, открытость, амбивалентность, высокий градус потенциальности в отношении множественных сопряжений с другими абстрактными машинами: «Абстрактные машины обладают собственной формой бесформенности: у них нет формы, они аморфны, они утратили форму и не подлежат оформлению. Их бесформенность должна пониматься сейчас не как недостаток, но как амбивалентная предпосылка, внушающая одновременно страх и надежду на нахождение новых форм сцепления»<sup>6</sup>.

Абстрактная машина, таким образом, обладает способностью к снятию порогов и превращению любых коллективных процессов в бесформенные неартикулируемые движения: «Главная особенность машины — текучесть ее компонентов: всякое продление или замещение было бы лишением коммуникации, тогда как свойство машины как раз в противоположном, а именно в коммуникации, обмене, открытости.

<sup>4</sup> Там же. — С. 16.

<sup>5</sup> Цитируется по переработанному автором для журнала «Логос» заключению к выше названной книге: Геральд Рауниг, Абстрактные машины // Логос № 1(74) 2010. — С. 211.

<sup>6</sup> Там же. С. 215. О важности концепта «бесформенного» в современной критической теории см. Венкова А. В. Репрезентация пластической нормы и идея «бесформенного» в современном искусстве // Фундаментальные проблемы культурологии: том V: теория и методология современной культурологии. — М., СПб.: Новый хронограф, Эйдос. — 2009. — С. 536–550.



## КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ / CULTURAL MEMORY

ВЕНКОВА Алина Владимировна / Alina VENKOVA

## | Микрореволюция: трансверсальный активизм в борьбе с искусством |

В отличие от структуры, (...) машина имеет тенденцию к постоянному размыканию»<sup>7</sup>.

Отсюда становится понятно, почему из трех предложенных Г. Раунигом компонентов революционной машины — *сопротивления, восстания и учредительной власти* в настоящую абстрактную машину превращается только сопротивление. Восстание, хоть и трактуется как событие<sup>8</sup>, все же, так или иначе разрывает ткань контекста, в котором совершается, а значит обладает свойством трансгрессивности, лежащим вне пределов работы абстрактных машин, по причине отсутствия возможности обнаружения последними порогов и границ, которые должны быть преодолены. Учредительная власть также связана с останковками и отвердеванием, в силу чего скорее тормозит, чем способствует успешному функционированию абстрактной машины. Сопротивление же оказывается довольно эффективной стратегией в том случае, если оно следует «линии ускользания» в терминологии Ж. Делеза и Ф. Гваттари, захватывающей единичности, точки, узлы и очаги. Подобное сопротивление не выстраивает идентичностей и оправдывает «неразличимость массы», становящуюся ее новой сущностью в интерпретации М. Хардта и А. Негри<sup>9</sup>.

Обнаружить себя внутри абстрактной машины революции не представляется возможным, можно оказаться только в том или ином соприкосновении с ней. Предложенное Г. Раунигом понимание машины противоположно выводу В. Подороги, утверждающего, что «мы давно внутри машины»<sup>10</sup>. Нельзя быть внутри машины, но можно быть захваченным машиной. Неудачи активизма, ощущаемые и описываемые Г. Раунигом в его книге, объясняются случившимся здесь демонтажем предела, что лишает художественный опыт возможности накопления энергии, экономика которой обеспечивает трансгрессивные поступки и состояния, по понятным причинам неоднократно критикуемые автором на страницах книги.

## О трансгрессии

Трансгрессивный опыт предполагает разрыв, преодоление предела, переход. Он же делает возможным обновление или изменение состояния. Радикализм прочтения активизма Г. Раунигом состоит в отказе последнему в возможности совершать трансгрессивные движения, а значит, преодолевать барьеры, вторгаться в социум с целью подрыва или изменения устоявшегося порядка. Традиционное понимание активизма как фор-

мы (социального креативизма, разрабатываемое в авангарде, неоавангарде, контркультурных практиках, предполагает сопротивление как художественного материала (формальный эксперимент, новаторство), так и трансгрессивные установки жизненного проекта (известного в авангарде как жизнестроительство). Подобное сопротивление хорошо опознаваемо и артикулируемо, поскольку исходит из априорной или конвенциональной ясности преодолеваемых границ и шаблонов. Сопротивление, о котором говорит Г. Рауниг, иного рода: «Сопротивление належит мыслить как разнородное, как множественность точек, узловых пунктов и очагов сопротивления, а не как радикальный разрыв в одном каком-то месте великого Отказа»<sup>11</sup>. Тем самым, понимание трансгрессии Ж. Батаем и М. Фуко снимается отвержением ее возможности в философии Ж. Делеза и Ф. Гваттари.

Ж. Делез и Ф. Гваттари используют понятие машины для разворачивания критики трансгрессии, описывая снятие пределов в опыте детерриторизации. Машина гарантирует «движение к детерриторизации»<sup>12</sup>. Территория как ограниченное пространство, в том числе пространство искусства, прорезается и сминается потоками неартикулируемых движений, утверждающих перманентность актов подрыва, которые, однако, становятся микроскопическими или в терминологии Г. Раунига «микropolitическими»: «Движение, постоянно изменяющее свои формы, последовательно расширяющее свое влияние во всех направлениях. В этих превращениях нет пассивного принятия распределения (и вместе с тем «сегментирования» пространства, включения в иерархические отношения и подчинения им, а есть лишь трансверсальное распределение в пространстве», «такое пространство, «лишенное точных границ» (гладкое пространство Делеза или безмерное пространство Фуко), означает — если дело не ограничится романтическим пафосом прославления и трансгрессии, — в первую очередь, переорганизацию социальных структур, в которых упорно ведется борьба за то, чтобы не признавать исключения и граничные режимы в том виде, в каком они существуют, и возникновение машин, в которых логика разделения и сегментации, распил пространства вновь и вновь подрывается»<sup>13</sup>.

Невозможность перехода границы связана с невозможностью накопления энергии, в том числе энергии отрицания с последующей сублимацией ее в каком-либо трансгрессивном действии. Отсюда описываемая Г. Раунигом эстетическая и энергетическая «слабость» активизма. «Ничего уже не может произойти, ничего не произошло. (...) Мои территории — вне захвата, и не потому, что они воображаемы, а напротив; потому, что я сам собираюсь их расчерчивать. С войнами — большими и малыми — покончено»<sup>14</sup>. Машина войны, как ее понимал П. Слотердайк, сменяется у Г. Раунига абстрактной машиной,

<sup>7</sup> Геральд Рауниг Несколько фрагментов о машинах. // [http://eipcr.net/transversal/1106/raunig/ru/#\\_ftn1](http://eipcr.net/transversal/1106/raunig/ru/#_ftn1).

<sup>8</sup> «Восстание — это временный взрыв, перелом, вспышка молнии, короткое событие» Рауниг Г. Искусство и революция: художественный активизм в долгом двадцатом веке. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2012. — с. 53.

<sup>9</sup> Хардт М. Негри А. Империя. — М.: Праксис, 2004. — 440 с.

<sup>10</sup> Подорога В. *Nomo ex machina*. Авангард и его машины. Эстетика новой формы. // Логос № 1(74) 2010. — С. 23. В силу подобного расхождения к теории Раунига не применимо и другое утверждение В. Подороги: «Машина — новая кожа, новый более чуткий посредник, с помощью которого рождаются новые переживания и ощущения ближайшей среды». Валерий Подорога. *Nomo ex machina*. Авангард и его машины. Эстетика новой формы. Там же. — С. 31. Проблематика чувствительности и тем более понятие новизны также тесно связаны с пороговым опытом, который снимается в понимании машинного Раунигом.

<sup>11</sup> Рауниг Г. Искусство и революция: художественный активизм в долгом двадцатом веке. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2012. — С. 45.

<sup>12</sup> Делез Ж., Гваттари Ф. *Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения*. — Екатеринбург: У-Фактория, 2007. — С. 610.

<sup>13</sup> Рауниг Г. Искусство и революция: художественный активизм в долгом двадцатом веке. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2012. — С. 242.

<sup>14</sup> Делез Ж., Гваттари Ф. *Тысяча плато: Капитализм и шизофрения*. — Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. — С. 328.



## КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ / CULTURAL MEMORY

ВЕНКОВА Алина Владимировна / Alina VENKOVA

| Микрореволюция: трансверсальный активизм в борьбе с искусством |

принцип действия которой не зависит от материи, вовлеченной в ее работу.

**Об эстетике**

Непроизвольно Г. Рауниг ставит вопрос о судьбе художественного радикализма в современных условиях. Насколько он возможен без опыта трансгрессии? На смену ему приходит сегодня другой мотив — опыт номада, практикующего бегство и исход<sup>15</sup>.

В начале книги Г. Рауниг пытается снять вопрос о выборе художественного материала. Для анализа выбираются те явления, которые не имеют ничего общего с культом модернистской автономии формы, слабо связаны с эстетическим запросом или последовательной деструкцией эстетических установок эпохи (требование эстетической индифферентности), демонстрируют пренебрежение витальным компонентом художественного опыта (скрытая критика экспрессивного принципа творчества), проявляют открытую политическую ангажированность, в том числе за счет коррекции содержания в ущерб форме.

Данный набор характеристик отвечает требованию становления искусства абстрактной машиной, что влечет за собой неизбежную деградацию репрезентационного инструментария. Автор настойчиво пишет об удачных примерах работы абстрактных машин вне пределов репрезентации, в частности, на материале Парижской коммуны. Интересно, что Г. Рауниг слабо интересуется традиционным сюжетом нерепрезентируемых или плохо репрезентируемых практик, таких как женская повседневность, представляющая собой идеальный вариант абстрактной машины. Хотя, именно в главе о Парижской коммуне можно найти снисходительное упоминание о «пользе» женского труда для общего дела.

Начиная с главы о Парижской коммуне, автор ведет рассказ об активистских действиях как о «ситуациях». Неудивительно, что кульминация развития этой активности приходится на деятельность Ситуационного интернационала. Будучи верным своему подходу игнорировать эстетическую составляющую акционистской работы, Г. Рауниг ничего не пишет о практиках «*dérive*» и «*detournement*», на первый взгляд хорошо раскрывающих его тезис о трансверсальном характере акционизма. В критике эстетического начала он опирается на Д. Агамбена, предостерегая «Ничто, однако, не было бы более ошибочно, чем размышлять о ситуации как о привилегированном или необыкновенном моменте в смысле эстетизма»<sup>16</sup>. Ситуационисты идеально отвечают требованию отрешиться от эстетизма в своем стремлении не изображать, но изготавливать ситуации.

Их, в отличие от футуристов, дадаистов и продуктивистов можно с полным правом считать активистами. Послед-

ние «стремились выработать провокационные, подрывные стратегии»<sup>17</sup>, а подрыв — это уже трансгрессия, ломающая работу абстрактной машины<sup>18</sup>. «Ситуация» в ситуационистском понимании враждебна художественности и стремится к упразднению искусства. В подобных утверждениях Г. Рауниг ссылается на Г. Дебора, последовательно обосновывающего свой анти-эстетизм: «Под ситуаций мы понимаем нечто противоположное произведению искусства, являющее собой попытку абсолютного повышения ценности и сохранения переживаемых моментов»<sup>19</sup>.

По сходным причинам симпатию автора вызывает ранний венский акционизм, отличающийся «эстетической убогостью» и отсутствием «жесткого разделения между художественным и политическим авангардом»<sup>20</sup>. Г. Рауниг убежден, что «витализация искусства ни до чего хорошего не доводит: путь деполитизации в герметичной псевдоавтономии и тотальная гетерономизация искусства являют собой всего лишь две стороны одной медали»<sup>21</sup>. В. Подорога сказал бы, что Г. Рауниг стремится «перевести машину желаемого из области молярных представлений в молекулярную *непредставимость*»<sup>22</sup>. Именно поэтому Г. Рауниг столь последовательно пытается показать акт свержения Вандомской колонны во время Парижской коммун не как пороговое трансгрессивное событие, а как запланированное рутинное действие<sup>23</sup>. Иконоборческие жесты подобного рода, конечно, противоречат принципам работы абстрактной машины, поскольку создают ситуацию необратимости, попутно разрушая символический и эстетический репрезентационный порядок.

**О трансверсальности**

Если абстрактная машина столь упорно сопротивляется трансгрессивности, репрезентативности, автономизации, витализму и сублимации, то что же является ее завоеванием? Это, безусловно, трансверсальность. В трактовке данного понятия Г. Рауниг ссылается на Ф. Гваттари: «Трансверсальность (...) должна преодолеть оба тупика: и вертикальность иерархической пирамиды и горизонтальность принуждения к коммуникации и приспособлению», «трансверсальные линии создают а-центричные структуры, которые движутся не на основе заданных путей и каналов, из одного пункта в другой, но через пункты в новом направлении»<sup>24</sup>. Наибольшую симпатию автора из всего массива опытов активизма, представленных в книге, вызывает «волна трансверсальных проектов», начавшаяся в 1980-х годах. Это новые, «молекулярные» в терминологии Ж. Делеза и Ф. Гваттари практики, создающие микрополитические акты сопротивления по всему полю борьбы. Г. Рауниг называет

<sup>17</sup> Там же. С. 141.

<sup>18</sup> Хотя, провокация и может использоваться как событие, вносящее сумятицу (тезис раскрывается на примере киноопытов Г. Дебора. С. 163).

<sup>19</sup> Там же. С. 163, 176.

<sup>20</sup> Там же. С. 179, 185.

<sup>21</sup> Там же. С. 194.

<sup>22</sup> Валерий Подорога Homo ex machina. Авангард и его машины. Эстетика новой формы. Логос № 1(74) 2010. — С. 43.

<sup>23</sup> Рауниг Г. Искусство и революция: художественный активизм в долгом двадцатом веке. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2012. — С. 106.

<sup>24</sup> Там же. С. 196.





## КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ / CULTURAL MEMORY

ВЕНКОВА Алина Владимировна / Alina VENKOVA

## | Микрореволюция: трансверсальный активизм в борьбе с искусством |

то, что создает это движение, «революционной микрополитикой». Фигуру неоавангардного перформансиста занимает здесь трансмодерный парессиаист, актер, практикующий критику людей и событий, идущую снизу вверх часто в парадоксальной, неожиданной форме (ранний пример парессиаиста — Диоген)<sup>25</sup>.

Заключительная часть книги посвящена описанию деятельности ФольксТеатрКаравана, где снова прорабатывается критика концепта границы, утверждается всепроникающая прозрачность, нерепрезентативность, детерриторизация и «кочевой прекаритет»<sup>26</sup>. «Качество трансверсальности заключается здесь также в том, что речь уже больше не идет об односторонних отношениях: теперь не только активистское искусство стыкуется с политическим движением, но и политический активизм пользуется методами, компетенциями и техниками, выдуманными и апробированными в художественной продукции и медиатеатральности»<sup>27</sup>.

Трансверсальный активизм выступает против эстетизации собственной деятельности, допуская только ее медиатизацию. Медальные технологии активно используются в той волне проектов, которой посвящена последняя часть книги. Основная добродетель трансверсальных активистов — постоянство воздействия, перманентность обмена информацией между составляющими микрореволюционного процесса: «Место драматизации и скандализации сопротивления, восстания и учредительной власти занимает здесь тенденциозная трансверсализация сопряжения искусства и революции и стремление сделать его перманентным»<sup>28</sup>. Современное состояние художественного активизма видится Г. Раунигу в превращении искусства и революции в абстрактные машины с их последующим перманентным сопряжением. Особую важность здесь приобретает единичный опыт как опыт микрополитического трансверсального движения.

В подобном видении будущего художественного и политического активизма Г. Рауниг уже не следует Ж. Делезу и Ф. Гваттари, оставлявшим возможность порогового опыта даже для множественных конфигураций: «Множество не определяется ни своими элементами, ни центром объединения или постижения. Оно определяется числом своих измерений; оно не делится, оно может утратить или приобрести измерение, только изменив свою природу. Поскольку вариации его изменений имманентны ему, то будет одним и тем же сказать, что каждое множество уже скомпоновано из неоднородных терминов в симбиозе, и что множество непрерывно трансформируется в вереницу других множеств, согласно своим порогам и

<sup>25</sup> Представляется, что разведение акционизма и активизма как практик нео- и трансмодерна имело бы в контексте размышлений Г. Раунига эвристическое значение, однако, акционизм даже не упоминается в книге, что еще раз говорит в пользу равнодушия ее автора к собственно художественной проблематике.

<sup>26</sup> Там же. С. 218.

<sup>27</sup> Там же. С. 250.

<sup>28</sup> Там же. С. 251–252.

дверям»<sup>29</sup>. Шаг, который делает Г. Рауниг, заключается в снятии порога, поэтому внутренняя трансформация, а также эволюция активизма, в его видении невозможна. Особенно ясно это описано в главах, посвященных Парижской коммуне, где автор специально привлекает внимание к тому, что Г. Курбе не в состоянии быть одновременно художником и революционером, а способен играть эти роли только последовательно. Внутренняя трансгрессия кажется невозможной, отсюда и невозможность революционных действий на территории и средствами искусства. Г. Курбе борется не как художник, он участвует в Парижской коммуне как гражданин и только после окончания этих событий снова становится художником.

Один из главных вопросов, порождаемых книгой, состоит в том, стоит ли преуменьшать опыт риска и трансгрессии в революционной борьбе. Ж. Делез и Ф. Гваттари еще сохраняли идею такой возможности: «Всякой убегающей линии, всякой линии ускользания или линии творческой детерриторизации присуща «опасность» — поворот к разрушению, к уничтожению»<sup>30</sup>. В книге Г. Раунига сделан следующий шаг — трансверсальный опыт современного активизма показан как седированный, риски здесь описаны как внешние (арест и ранение в столкновениях с полицией, репатриация). Активизм осмыслен не как возможная победа на территории или средствами искусства, а как творческая активность сама по себе, направленная на проработку линий бегства и детерриторизации нейтральными с точки зрения эстетической заряженности средствами. Согласятся ли художники быть вовлеченными в этот процесс как анонимные микрочастицы, в неэсплицируемых и нерепрезентируемых практиках всеэстетических высказываний, вызывает большое сомнение<sup>31</sup>.

Разработка ответов на вопросы о том, за кем останется последнее слово — за искусством или революцией, возможна ли революция без искусства, революция средствами или на территории искусства, относится к числу константных сюжетов современной критической теории. Книга Геральда Раунига, вышедшая на русском языке через семь лет после написания, должна выступить катализатором методологических подвижек в отечественной теории искусства, показывая пример парадоксальной проблематизации известного материала новым аналитическим инструментарием, заимствованным из современного нам корпуса философских и социально-критических текстов.

<sup>29</sup> Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. — Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. — С. 411.

<sup>30</sup> Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. — Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. — С. 497.

<sup>31</sup> В качестве лежащего на поверхности примера приведу высказывание идеолога театра «Практика» Эдуард Боякова: «Настоящая победа возможна только на стилистическом поле. Только эстетическая победа может считаться настоящей» «Будем воспитывать Болотную». Интервью с Эдуардом Бояковым. Беседовал Андрей Архангельский // Огонек № 10 (5217) 12 марта 2012 — С. 40.

