

Санкт-Петербургский Государственный Университет
Институт философии
Кафедра культурологии, философии культуры и эстетики

Выпускная квалификационная работа на тему:

«Эстетизация протеста (на примере Майских событий 1968 года во Франции)»

По направлению: 47.03.01 “Философия”
Социально-аксиологический профиль

Выполнила: студентка IV курса
Большешапова Маргарита Михайловна

Научный руководитель:
к.филос.н, ассистент
А. В. Апыхтин

_____ (подпись)

Рецензент:
к.филол.н, старший преподаватель
Колосков А. Н.

_____ (подпись)

Санкт-Петербург
2018

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	с.3
Глава I. История и предпосылки.	
1. Анализ исторического контекста.....	с.6
2. Ги Дебор, “Общество спектакля”	с.12
Глава II. Диалог политического и эстетического	
1. Жак Рансьер о взаимоотношении эстетики и политики.....	с.15
2. Идеи Бориса Гройса об эстетизации политики.....	с.18
3. Франк Руда против тезиса “все искусство является политическим”.....	с.29
Глава III. “Красный май” в искусстве	
1. “Новая волна”.....	с.31
2. Жан-Люк Годар и майские события.....	с.33
3. Филипп Гаррель, “Постоянные любовники”.....	с.38
4. Бернардо Бертолуччи, "Мечтатели"	с.40
5. Луи Маль, "Милу в мае"	с.41
Заключение	с.44
Список литературы	с.46
Приложение	с.47

Введение

При вступлении в Новое Время искусство претерпело трансформации, в связи с чем и первичную его задачу - нести красоту и в первую очередь брать своей эстетической составляющей, сменила новая цель - преподнесение реципиенту концепт, смысловой посыл. Это изменение целеполагания в искусстве позволило последнему расширить свои горизонты и преумножить количество форм его производства. Новым временем с эстетики было снято ограничение требованием техничности автора, «элитарности» произведения, современная эстетика стала все чаще обращаться к воплощениям искусства в массовых, политических явлениях, анализировать их эстетизацию .

Главной задачей моей работы является освещение специфики событий мая 1968 и анализ одного из способов эстетизации протестов тех дней - с помощью кинематографа, а также поиск взаимосвязи между философскими осмыслениями культурного феномена и его рецепциями в художественной культуре. В качестве объекта исследования были избраны кинокартины, которые я обозначу ниже. Предметом исследования избран диалог политического, выраженного в форме протеста, и эстетики, в спектр этой задачи включена демонстрация их взаимосвязи на примере единиц художественной культуры. Главной методологической основой для моего анализа служит осмысление теорий и концепций Ги Дебора, посвященных критике капиталистического общества, и трудов Бориса Гройса, чьи научные изыскания занимают видное место в области анализа эстетизации. Научную новизну я усматриваю в попытке соединить достижения отечественной эстетики с западной, разбирая конкретный культурно-исторический феномен, вопрос о результатах которого по сей день обладает высокой актуальностью в научном сообществе.

Структура выпускной квалификационной состоит из трех глав, и в качестве демонстрационного материала в приложении будут представлены кадры из рассмотренных фильмов. Первая глава отведена описанию исторического контекста французской студенческой революции. Этот шаг в рассмотрении феномена является необходимым, так как политическая

ситуация во Франции тех лет определяла состояние культуры, которое и послужила толчком для выступления студентов на баррикадах. Пользуясь историческими источниками, я постараюсь воспроизвести хронологию событий и охарактеризовать аспекты французского общества тех дней, что необходимо для составления полной картины. На основании труда французского философа Ги Дебора, принимавшего непосредственное участие в создании Ситуационистского интернационала, активно участвовавшего в волнениях, и его теории «общества спектакля» приведу анализ философских рецепций на реалии выбранного для изучения периода истории. Также исследования Пьера Бурдьё будут задействованы в качестве материала для оценки изменений в университетском мире Франции, откуда "Красный май" и взял свои корни.

Вторая глава нацелена на работу с понятием эстетизации и конкретизацию его черт в случае с политическими актами при помощи работ Рансьера и Бориса Гройса. Центральная позиция данной главы отведена анализу идеи отечественного философа.

Третья глава посвящена анализу кинематографа и уделяет отдельное внимание Французской Новой волне. Студенческая французская революция мая 1968 или же, как иначе называют эту главу истории - неоднозначное явление, но обладающее исключительным духом, ставшее основанием для культурной рефлексии, нашедшее свое отражение в практике искусства, что можно подкрепить цитатой из книги «Кино» философа Жюль Делеза: «кино подкрепляется привилегированными событиями». Творчество режиссеров Новой волны визуализировало философские идеи, служившие идеологической базой для забастовок студентов Франции, лирические герои олицетворяли народ и его желания, а новаторство в сфере кинематографических приемов воплощало собой общее стремление к обновлению и расширению культуры. Первым в качестве материала для исследований выступает фильмы Жана-Люка Годара по той причине, что они создавались в едином со студенческой революцией историческом промежутке и представляет собой продукт именно той специфической культуры. В том числе в главе будут рассмотрены и более современные

прочтения феномена, авторство которых принадлежит Бернардо Бертолуччи и Филиппу Гаррелю. Мое исследование не является киноведческим, хотя анализу будут подвергнуты и нюансы операторской работы, и сюжет, и новаторские подходы режиссеров. Работа с кинолентами необходима по следующим причинам: а) картины, принадлежащие к Французской Новой волне, являются прямым результатом культурной обстановки вышеупомянутой страны, и это позволит более точно выявить все особенности рассматриваемого феномена; б) художественные фильмы, разворачивающие и интерпретирующие политические события, сами собой являются актом эстетизации избранных общественных происшествий. Очевидно, что и по сей день кино - одна из самых влиятельных художественных форм массовой передачи информации, форма, создаваемая культурой и создающая ее, поэтому и требующая философского осмысления и не теряющая своей актуальности.

Глава I

1. Анализ исторического контекста

Исследование феномена «Красного мая» я хочу начать с описания того, каким образом сложился социо-культурный контекст события, учитывая предпосылки и следствия. Для того, чтобы понять природу событий, нужно рассматривать все аспекты, в коих взяло начало революционное движение. Для создания фактически верной картины необходимо рассмотреть период «Славного тридцатилетия», который охватывает временные промежутки до, во время и после событий «Красного мая». Идея назвать период с 1946 по 1975 года «славным тридцатилетием» принадлежит французскому экономисту и социологу Жану Фурастье. Очевидно, что самой распространенной причиной недовольств граждан являются экономическая ситуация и политическая обстановка в государстве. На первый взгляд может сложиться впечатление, что состояние страны не предвещало никаких потрясений. Резкий, стремительный экономический рост послевоенной Франции в период «славного тридцатилетия» под управлением генерала де Голля вывел страну в первые ряды среди стран с самым высоким уровнем жизни в мире, что сформировало общество потребления. Статистические данные экономики Франции за период славных тридцати лет констатируют факт высокого темпа развития страны. Среднегодовой экономический рост составлял около 6%, уровень безработицы в первые годы снизился до 1,8 %, научно-техническая революция в рамках страны в целом идет семимильными шагам¹. Десятилетие, включающее период с 1958 года по 1968, вообще ознаменовано увеличением промышленного производства страны на 138%. Так же немаловажен возросший темп строительства, преумноживший жилищный фонд вдвое. Что касается торговли и промышленности, то и тут темпы роста были весьма велики. В преддверии студенческих забастовок, а именно к 1965 году, Франция смогла вернуться на позицию страны-кредитора, погасив свою задолженность по внешнему долгу. Уровень страны достиг таких высот, что уже использовалась в мирных целях ядерная энергия, были созданы ракетная и атомная отрасли промышленности, а по проценту капитала. Францию опережали лишь Англия и США. Для того, чтобы убедиться, что переход к обществу потребления состоялся, можно сравнить следующие показатели: за десятилетие объемы производства и переработки нефтепродуктов возросли в 2,6 раза, кожевенное производство

¹ Данные взяты из следующей статьи: https://ru.wikipedia.org/wiki/Славное_тридцатилетие

при этом набрало лишь 16%. Также ярким показателем можно назвать состояние сельского хозяйства страны на тот момент. Степень научно-технического развития поставил сельское хозяйство на рельсы индустриализации. Оснащенность производств техникой возросла в 30 раз с военных лет, урожайность и интенсивность производства - в 2-3 раза. Важно будет отметить следующее: малый процент от общего числа сельскохозяйственных производств к 1968 году использовал наемный труд, занимал одни позиции в сфере экономики с другими крупными отраслями промышленности и при этом добывал половину всего урожая. Все это привело более мелкие производства, не использовавшие труд наемных рабочих, в состояние нерентабельности. Как следствие, ежегодно на заработки в город из деревень утекала огромная масса людей - примерно по 150 тысяч человек. Такой значительный наплыв в сочетании с послевоенным демографическим скачком к концу 60х привел к снижению уровня жизни. Начал расти процент безработицы среди молодежи, инфляция, рост цен без повышения заработной платы и в принципе плохие условия проживания для большинства². Следует тщательнее подойти к вопросу политического контекста событий. Не только внутренняя политика, но и внешняя задала импульс 1968го. А именно Вьетнамская война, критика которой имела популярность среди молодежи разных стран. В 1965 году эта модная идея захватила и Францию - в одной из французских газет была впервые опубликована критического содержания статья о Вьетнамской войне. Национальный союз студентов Франции тут же активизируется и на очередном съезде выступает за поддержку Вьетнама, что в последующие году выросло в антивоенные марши - одну из основ студенческих забастовок. Как мною уже было отмечено ранее, при первом рассмотрении экономического и политического состояния Франции накануне революции можно сделать вывод, что на тот момент страна располагала всем для хорошего уровня жизни своих граждан. За 10 лет правления Де Голль добился немалых успехов в развитии Франции и укреплении ее позиций. Положивший начало Пятой республике³ Шарль Де Голль тоже не имел постоянства в плане отношения к нему граждан. Выборы, прошедшие 21 декабря 1958 года, принесли Де Голлю поддержку 76 тысяч избирателей. В сентября 1961 на него было совершено первое покушение из целой серии под

² Данные из следующей статьи: <http://www.formuladomina.ru/ekonomik-france-v-60-gg/>

³ Пятая республика - период Истории Франции с 1958 года по наше время. В его основе лежит принятие новой конституции, усилившей права и влияния президента

руководством правой «Организации Секретной Армии». Также показательны проценты проголосовавших за Де Голля на выборах 1965 года: процентный разрыв между Де Голлем и представителем оппозиции социалистом Франсуа Миттераном был крайне мал. Первый этап выборов принес Де Голлю 44%, когда его главный соперник увлек за собой 33% проголосовавших. Второй избирательный тур первому президенту Пятой Республики 54%, а Франсуа Миттеран заработал 45%. Ко всему прочему, больше половины избирателей де Голля были представителями старшего поколения. Старше 65 лет - вот возраст 62% от общей массы последователей голлизма⁴. Приведенная статистика ярко иллюстрирует снижение популярности президента. На нее повлияла и специфика внешней политики, и методы влияния на экономику, и монополия на контент, предлагаемый гражданам теле- и радиоэфиром. Бесспорно, Шарль де Голль на посту президента смог добиться огромных успехов, хоть это и не смогло обеспечить ему стабильную поддержку большинства граждан. Президент повысил уровень авторитета и независимости страны, избавив страну от давления НАТО и устанавливая взаимоотношения с другими крупными и влиятельными государствами, в числе партнерствующих с Францией стран числился и СССР. Франция активно и открыто участвовала в международной политике, погасила задолженности военных лет и колоссально увеличила объем экспорта. Благодаря промышленности, достигнувшей очень высокого уровня развития, экономика стремительно поднималась вверх, но такой скачок повлек за собой инфляцию, рост цен. Как уже было обозначено выше, на пороге “Красного мая” появилась возможность отчетливо разглядеть ухудшение экономической обстановки - больше полумиллиона французов находилось в статусе безработных. Основную массу людей, столкнувшихся с трудностями в трудоустройстве, составляли вчерашние студенты, что явно прогнозировало тенденцию роста этого числа, так как студенчество тех лет занимало внушительный процент французского общества - их рождение стало послевоенным демографическим взрывом. В совокупности с этим страну захлестнула волна иммиграции и не увенчался успехом план реформы образования Кристиана Фуше по причине своей отличительной жесткости и авторитарного характера дисциплины, урезка бюджета, выделяемого на здравоохранение, привела к самому большому уровню смертности младенцев в Европе, в том числе сыграло роль и отсутствие должной социальной

⁴ Данные взяты в статье <http://www.formuladomina.ru/krizis-politiki-gollizma/>

поддержки и оплаты труда при 45 рабочих часах в неделю, большой процент бедности.

Данная картина дополнялась еще и крайне ужасными жилищными условиями. Стоит отметить, что генерал де Голль в силу естественной смены поколений начал терять большой процент своих избирателей: основная масса голосовавших за него была представлена старшим поколением, еще не забывшем уроки войны и стремившимся к выверенной организации, обеспечивающей безопасность, надежность и стабильность. Новый костяк избирателей, молодежь, не разделяла концепцию превалирующей роли президента, которую подкрепила конституция 1958 года, ограничившая влияние парламента.

В качестве отправного пункта хронологии можно избрать март 1968-го: протестные выступления студентов Нантера против войны во Вьетнаме. Руководство университета в качестве меры борьбы с бастующими студентами избрало помощь полицейских. Это решение было стратегически неверным и лишь подкрепило убеждения о кризисном положении господствовавшего режима. Юнеф, или национальный студенческий союз Франции, сагитировал студентов выступления уже в подавляющем количестве университетов страны. Революционные идеи распространялись с огромной скоростью, подобно болезни, передающейся воздушно-капельным путем, и за короткий срок. От 22 марта к 7 мая, число бастующих достигло отметки "50 тысяч человек".

Обладая базисом, идеологической платформой, угодной для большинства социальных групп в существовавшем социальном контексте, революция достигла следующего этапа - поддержки интеллигенции, например, экзистенциалиста Сартра, который усматривал в той системе лишения условий для создания своего я, а социальное действие считал способом, которым создает себя цельный человек. Не остались в стороне и множество профсоюзов, вплоть до полицейских. Массовость протестующих дала силу отобрать бразды правления у Де Голля. Сначала остановив Францию забастовками, охватившими все от почты до авиации, революционеры добились тотального контроля и пассивного участия, непротивления представителей власти. Влиятельность самоуправления достигла того уровня, что были созданы блок-посты и остановлена работа некоторых крупных морпортов. 13 мая уже 10 миллионов французов принимало активное участие в борьбе с правлением президента. Май оказался богат на события: в них входили и временное исчезновение президента, и роспуск им же

Национального собрания, и взятия главной альма матер Франции и театра "Одеон". Шагом к стабилизации внутривластной ситуации послужил митинг ранее неактивных голлистов, за которым не последовало реакции оппозиции. Первый месяц лета принесли власти плоды. В ходе переговоров союзы рабочих были удовлетворены компромиссными решениями, позже объявлен запрет на пропаганду левых идей, захваченные институты были освобождены, но самой весомой победой оказалось первенство голлистов на парламентских выборах. Де Голль смог сохранить свою позицию благодаря тому, что выполнил условия рабочих и повысил заработные платы и социальные выплаты. Но перераспределение денежных масс, повышенный уровень зарплат привели к естественному результату законов экономики - инфляции и дальнейшему кризису. Не нашедший поддержки в попытках вывести страну из кризиса Де Голль был вынужден подать в отставку. На смену его консервативному и авторитарному правлению пришло более демократичное. Но самым важным неизгладимым эффектом от правления генерала оказались результаты экономических заслуг де Голля на государственном поприще, приведших к трансформации прежнего французского общества в его новую ипостась - общество потребления.

Для удобства описания ситуации хочу предложить тезис "вакуум культуры", под которым предлагаю понимать замкнутость и однообразность передаваемой обществом информации в силу монополии власти на СМИ и уже активно живущему по законам потребительства обществу, приведшую к остановке развития культуры, некому ее параличу, отсутствию в ней новых веяний и форм и в том числе ограничение возможности обмена культурным опытом с другими странами. Французское студенчество подхватило идеи ситуационистов, стремившихся преодолеть культурный вакуум, созданный промышленным обществом. Чрезмерное стремление президента к идеальной Франции просто не давало культуре свободного пространства для того, чтобы идти в ногу со временем и общемировыми тенденциями в сфере искусства. Культурный вакуум для новой молодежи по сути являлся тем, что промышленное общество зиждилось на старшем поколении, прошедшем войну, поколении, чьи морали и ценности казались юным студентам слишком суровыми и невыносимыми. Молодежь, чье детство выпало на послевоенное время, получившая воспитание в период, когда произошла подмена ценностей, и материальная обеспеченность заняла первое место в иерархии приоритетов, с радостью приняла экзистенциализм. Помимо этого,

гипертрофированное стремление к материальному благополучию негативным образом сказывалось на психоэмоциональные связи между ребенком и родителем, что возвращало в новом поколении отторжение от всего, что связано с присущей старшей генерации склонности к материализму, и поэтому юношество в принципе не имело для себя подходящей духовной пищи. Идеи бывших тогда на пике популярности экзистенциалистов лишь распыляли зарождающийся дух революции. Труды Сартра, который позднее поддержал универсантов на баррикадах, были сфокусированы вокруг мысли о естественной свободе как неотделимой части человеческой сущности. Невозможность рационально применить себя, или, с позиции экзистенциалистов, создать себя в фактической политико-социальной среде приобрело форму неконтролируемого стремления вдохнуть свободы. Как пишет в своей статье⁵ Жиль Делез "Это был коллективный феномен из разряда "дайте мне возможного или я задохнусь"". Это удушающая невозможность встроить себя в имеющуюся структуру социума трансформировалась в коллективное безумие, нерегулируемую массу инакомыслящих. Должного внимания заслуживает и брошюра ситуационистского характера, автором которой был студент Мустафа Хаяти, изданную студентами еще в 1966 году с целью пропаганды. Хаяти отзывался об естественном разделении времени человека на "рабочее" и "свободное" как о симптоме отчужденной, мертвой жизни и призывал к свершению революции с целью знать в бытие только наслаждение, пропагандировал поворот к гедонизму. Обоснования и аргументы для действий также отвечали требованиям ситуационизма. Но в следующем разделе я хочу остановиться на работе с книгой, имевшей сакральный характер для недовольных и боровшихся за изменения - "Общество спектакля" Ги Дебора.

⁵ Ст. "Мая 68-го не было"

2. Ги Дебор, “Общество спектакля”

Ги Дебор, французский философ, родившийся в 1931, художник и режиссер, приверженец радикальных левых идей, один из основателей Ситуационистского интернационала и участник событий во Франции 1968-го, за год до «Красного мая» написал трактат, изобличающий два вида общества: западное, капиталистическое, и советское, заявляющий о лживости буржуазного мира. Главная идея книги “Общество спектакля” заключается в том, что общество, все социальные институты и сферы человеческой деятельности подчинены производству образов, составляющий всемирный Спектакль. Стоит отметить, что в оригинале французское название по своему значению ближе к слову “зрелище”, нежели театральному смыслу. Ги Дебор не был восхищен театром в силу его буржуазности. Приведу метафору: в случае с театром между зрителем и сценой абстрактная стена, на низвержение которой направляют свои силы реформаторы театра. А в случае со зрелищем человек может выбрать роль смотрящего или участника, что соприкасается с идея Ги Дебора о роли индивида в обществе спектакля.⁶ Философ утверждает, что любое сознание в эпоху общества Спектакля управляется господством потока образов, оторвавших нас от самого мира, заменивших его объективное видение и лишивших возможности переживать его непосредственно.⁷Товар и производство полностью оккупировали мир, заменив его на мир экономики, который требует бесконечного прислуживания.⁸Для того, чтобы ничего не мешало протекать этому процессу и не дало нам повод усомниться в объективности картины мира.

Понятие протеста - одна из ключевых фигур моего исследования, и Ги Дебор предлагает незаурядные концепции истины революционной деятельности, что поможет взглянуть на явление под иным углом. Как уже

⁶ На основании статьи Кобрин Кирилла “Революция и выпивка”, опубликованной в 1 выпуске журнала “Неприкосновенный запас” за 2017 год

⁷ Дебор Ги. Общество спектакля // [сборник]. - М. : Опустошитель, 2017. С. 35

⁸ Там же, тезис N40, С. 39

было определено, политическая борьба, по мнению философа, существует только образно, единственная подлинная борьба происходит за экономическую гегемонию, и этим соревнованием болыны уже все страны.⁹ Все видимое разнообразие - тоже лишь фикция, о чем свидетельствует до сих пор сохранившееся наследование принадлежности к классам. Сочетание этого факта с режимом производства товаров, последним стало и неудовольствие.¹⁰ Этот вид товара существует для пользования революционеров, которым Спектакль в том числе предлагает и «фальшивые модели революции». ¹¹ Более того, капитализм сделал из революции элемент поп-культуры. ¹²Как нам известно, основу революционно настроенных масс составляла молодежь, недовольная политикой де Голля, ориентированной на интересы старшего поколения. В высказывании N62¹³ утверждается, что в условиях избыточного потребления всегда появляется столкновение между старшей и младшей генерациями, но и она тоже гипертрофируется в ее постановочный характер, поскольку капитализм устранил роли «взрослого» и «молодежи». Присущее молодежи стремление преобразовать мир теперь принадлежит экономике.

Ги Дебор в главе о культуре предлагает нам идею, что искусство, добившееся независимости, встало на путь разложения. Любопытно, что философ подчеркивает, что сила и величие искусства проявляются, когда жизнь оскудела.¹⁴ 20 век он объявляет временем, когда все единицы искусства могут быть признаны равными, потому что художественная коммуникация стала невозможной. Все, что в таком состоянии может сделать искусство, - в борьбе за свои изменения все больше доказывать их невоплотимость. Став товаром, как и все остальное, культура и искусство начинают занимать роль главного двигателя экономики. Теперь культура выводит знание в ранг главного товара. Непризнание современным искусством постулатом искусства исторического обрекает себя лишь на физическое существование,

⁹ На основании тезисов N55 и N57, С. 50

¹⁰ Тезис N59, С. 51

¹¹ Тезис N57, С. 51

¹² На основании статьи Кобрин Кирилла "Революция и выпивка", опубликованной в 1 выпуске журнала "Неприкосновенный запас" за 2017 год

¹³ С. 53-54

¹⁴ С. 130

как материально присутствующего здесь и сейчас, что ведет к утрачиванию человеком вкуса и ставит его на путь интеллектуального обнищания. Работа Ги Дебора своей критикой охватывает широкий спектр черт капиталистического мира, но моей задачей было осветить феномен протеста и идеи философа о специфике культуры в обществе спектакля, что, по моему мнению, осуществлено на основании рассмотренных тезисов. Следовательно, более детальное рассмотрение трактата не требуется, дабы мы не отошли от основной сути исследования. Мы выяснили, что в подобном контексте искусство становится производителем образов, необходимых для эффективной работы товарных отношений, в коих даже протест и недовольствие приобретают статус вещи, товара. К сожалению, Ги Дебор не занимался понятием эстетики и определения характеристик эстетики в обществе спектакля, поэтому для моей работы необходимо применить идеи других философов. После этого краткого заключения я хочу перейти к главе, рассматривающей концепции разных мыслителей, предлагающих способ понимания взаимоотношений политики и эстетики.

Глава II. Диалог политического и эстетического

1. Жак Рансьер о взаимосвязи эстетики и политики

Французский философ современности Жак Рансьер исследовал эстетику в ее связке с политическим. Особенность сопряжения политики и эстетики определяет интерпретация философа этих двух феноменов. Для того, чтобы с ней ознакомиться, обратимся к его книге «Разделяя чувственное». Здесь Рансьер дает понятие политики как со-бытийной практики создания нового эстетического. Им предлагается принимать эстетику не как новое имя искусству, а как способ формирования транслируемого для нашей чувственности, восприятия, постулирующего принципы взаимоотношений элементов искусства как системы. Отсюда и связь с политикой, так как она основывается на воспринимаемом нами и том, что мы можем об этом рассказать. Акциональность эстетики оказывает влияние на определение способов создавать и не взаимосвязь этих способов с действительностью. Обращаясь к мыслям Платона о театре как о поле одновременного социального действия и представления «фантазмов», к идее о письме, как о главных феноменах применения речи, задавших способ существования искусства, Рансьер выдвигает теорию, что это определило эстетический режим политики, режим демократии. Письмо и театр - это способ разделения чувственности, задающий технику воспринимать и описывать то общество, в котором они властвуют. Таким образом, взятые у Платона по причине их исторического постоянства хор, театр и письмо предстают перед нами в качестве «политик», предлагающих свою модель системной логики обществу.¹⁵ Совмещение этих способов разделения чувственности, установка сопряжения их форм выражения, передающих устно или изображающих, устранил разграничение на художественно и политическое, что позволит родиться художнику как созидающему новый уклад мира.¹⁶ «Положения и движения тел, функции речи, распределения на зримое и незримое» - вот то

¹⁵ Рансьер Ж. Разделяя Чувственное / пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. - СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. С.16

¹⁶ Рансьер Ж. Разделяя Чувственное / пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. - СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. С.19

общее, что есть у искусства и политики, то, на чем основаны их взаимоотношения.¹⁷ Помимо этого, эстетика служит воспитанию чувственного восприятия и мышления человека, которые определяют то, какое политическое пространство будет им создано.¹⁸ Развитие и изменение этих двух способностей станет дорогой, ведущей к обретению нами «человечности», необходимой для создания пространства политической свободы. Революция эстетическая открыла видение новой грани революции политической, в которой та выступает как о чувственно материализации человечности. Искусство расширили границы своей деятельности от создания объектов и интерпретаций и начинает принимать участие в творении нового мироустройства путем предъявления новых чувственных форм.

Рансьер обращает наше внимание, что интерпретация социального устройства и посланий или суждений о порядке мира, передаваемых искусством, не делают его политичным. Его политичность возникает за счет того, каким образом искусство строит пространство и время и того, как оно его наполняет.¹⁹ Такой вывод философ строит на основании идеи о том, что политика не заключается в гонке за власть, а в создании пространства, наполненного объектами и субъектами, способных эти общие объекты объяснять. Выдвигая тезис о диалоге политики и эстетики, мы подсознательно принимаем их за две отдельные сущности. Но Жак Рансьер убеждает нас в ошибочности такой позиции. По его мнению, эстетика и политика - не отдельные, автономные сущности, а лишь разные формы разделения чувственного.²⁰ Для иллюстрации своей идеи, Рансьер берет принцип разделения деятельности людей, предложенный Платоном в «Государстве». Разные виды труда являются просто разными воплощениями

¹⁷ С. 21

¹⁸ С. 29

¹⁹ С. 65

²⁰ С. 67

разделения чувственного, и человек может воплотить *себя* (как свое индивидуальное Я) в своем виде труда. И это говорит о том, что “искусство и политика, таким образом, связаны друг с другом еще до самих себя как форм присутствия единичных тел в специфическом пространстве и времени”²¹, то есть имеет один исток, но материализуется отдельно, что не лишает их связанности. При этом их аутентичность должна сохраняться, поскольку искусство, занимающееся политикой, рушит свою форму. Оно может быть политичным, но не терять при этом свою самостоятельность. Политика в свою очередь эстетична, что выступает в качестве аргумента против феномена эстетизации политики.²²

Идеи французского философа имеют большое влияния на формирование знаний об эстетизации политики, взаимоотношении и взаимосвязи ее с эстетикой, но большая часть исследований Рансьера сфокусирована все-таки на политике, что не соответствует цели моей работы, поэтому теперь я хочу перейти идеям Б. Гройса.

2. Идеи Бориса Гройса об эстетизации политики

Отхождение от классической интерпретации понятия «искусство» и зарождения его новых форм стало воплощаться в нестандартной и

²¹ Та же страница

²² Рансьер Ж. Несолгасие. - СПб.: Machina, 2013. С. 92

протестной форме использования урбанистического пространства. Выйдя за пределы своего жилья, с легкостью можно обнаружить, что большой популярностью обладает тенденция «творить на улице». Под этим можно понимать и различные виды стрит-арта, и флэш-мобы. В сборнике Славой Жижека «Размышления в красном цвете» присутствует глава, в которой философ предлагает нам свои взгляды на суть «Красного мая». В том числе Жижек предоставляет возможность и иным образом взглянуть на флэш-мобы - как на продукт бегства из политического измерения в эстетическое, как на «эстетико-политический процесс». На примере феномена флэш-моба можно четко уследить, как смешение искусства и политики встроено в социальное, лишив политику критерия элитарности субъектов, в том числе эстетическое содержание подобного акта низвергает влияние аспекта иерархии и власти, что невозможно в политике в ее чистом виде.

Современный отечественный философ, искусствовед и теоретик Борис Гройс посвятил достаточное количество работ эстетизации политики. Приводя пример флэш-мобов, я подчеркнула стирание разделений между искусством и политикой. Но идеи Гройса для исследований интересны именно тем, что они помогают усмотреть общую основу в деятельности субъектов обеих сфер. Для постановки вопроса о возможности воспринимать искусство равносильным по отношению к политике философ предлагает нам взглянуть²³ на представителей этих видов деятельности как на движимых желанием достичь общественного признания. Гройс знакомит нас с мнением об искусстве как об неавтономном, неспособном к сопротивлению явлением, из чего вытекает идея, что искусство лишь может служить инструментом политической борьбы, эстетизации власти.

Для опровержения данного тезиса Борис Гройс говорит нам о художниках авангарда, что подобного представителям власти, боролись с помощью своего творчество за легитимацию собственных желаний, создавая в этой борьбе не только новые формы художественной практики, но и общество в

²³ Статья Б. Гройса “Логика равноправия” URL: <http://xz.gif.ru/numbers/58-59/logika-ravnopraviya/>

целом. Авангардизм в своей борьбе за равные права новых форм искусства в эстетике часто подвергался критике за отсутствие политической ангажированности, на что Гройс отвечает следующим образом: "политика равноправия на эстетическом уровне является необходимым предваряющим условием к любой политической ангажированности».

Необходимо путем легитимации новых способов творчества уйти от создания видимости неравенства изобразительных форм в искусстве, нельзя определять его субъективным эстетическим вкусом. Преодолевшее силами авангардистов эту проблему искусство автономно, что позволяет ему избавиться от роли вспомогательного инструмента политики и вступить с последней в дискуссию, подвергать ее независимому критическому анализу. Ссылаясь на слова Кожева о законченности борьбы политической истории за признание, философ связывает конец истории с распространенным мнением о конце производства новых художественных знаков, что предполагает наступление и исчезновения борьбы за их легитимацию. Предполагается, такая ситуация автоматически лишает художника выполнять установку новой эстетики - удивлять или шокировать, что впоследствии и лишает арт-объекты возможности деления на принадлежность к «высокому» или «низкому» уровню, такое деление заменено теперь оценкой коммерческой или признает музеи в качестве критических инстанций. На самом же деле, как объясняет Гройс, различия между «хорошим» и «плохим» искусством не были нивелированы, существует только их формальное эстетическое равенство. Формальное равенство искусства не исключает связи с историческим контекстом, его особенность в том, допускается его репрезентация и воспроизведение в изменившихся условиях истории с возможностью ответить новому контексту. Гройс заявляет, что таким образом иерархическая вертикаль красоты, эксклюзивности и мастерства сменилась «горизонталью», утвердив необходимость для искусства функционировать в его многообразии и дав возможность позитивной критики реалий.

Важно остановиться и на словах Бориса Гройса о влиянии масс-медиа на художников. Как известно, распространена практика использования средств

массовой информации властью в целях регуляции общества, что сыграло роль в событиях «Красного мая». Монополизированные государством СМИ своей выдаваемой информацией, прошедшей через фильтры идеологии, создавали напряжение не только среди аудитории, но и в рядах самих работников газет и радио: невозможность говорить свободно вывело представителей журналистики на баррикады. Философ заявляет, что масс-медиа занимается универсализацией эстетических канонов, лишая региональное искусство аутентичности, по той причине, что все больше художников используют навязанные образы, лишая уникальности их этническую культуру, по причине боязни не соответствовать и быть причисленным к провинциальному.

Следующая работа теоретика предоставляет обширное количество материала для исследования диалога эстетики и политики. Статья Гройса «On Art Activism» дает нам четкое представление, чем же является арт-активизм. По словам теоретика, арт-активизм в современной дискуссии об искусстве отводится центральное место по нескольким причинам:

- а) сам феномен достаточно молод;
- б) он дает искусству принимать активное участие на политической арене при помощи социальной активности.

В цели арт-активистов входит не просто критика существующей системы, а конкретные способы решить насущные проблемы общества и привлечение внимания к острым вопросам, их роль более практична и функциональна в мире, чем можно ожидать. Пытаясь менять мир, они также пытаются сохранить свой статус художника, и по этой причине возникают теоретические, практические и политические проблемы.

В силу того, что арт-активизм по своей сути сочетает искусство и социальное действие, часто в критике этого феномена можно заметить идею о недостаточности его художественного воплощения: полагается, что уровень мастерства теряется по причине смещения внимания художника на позитивные моральные установки. И, как было уже нами определено ранее, эта критика разбивается о заслуги авангардистов. Поэтому Гройс обращается к другой острой критике арт-активизма: идее, восходящей корнями в

Беньямин и Ги Дебору о том, что эстетизация и усиление зрелищности политического протеста несут в себе негативный характер, поскольку отвлекают внимание от практических задач протеста. Иначе говоря, использование искусства как средства политического процесса не стоит использовать: Искусство всегда будет эстетизировать протест, превращая его в зрелище и снижая эффективность. Проблему нереализованности задуманного часто усматривают в художественной составляющей активизма, поэтому от нее стремятся избавиться в принципе во избежание неудач. Как заявляет философ, подобного рода критика не является новой, и в свое время привела многих художников к отказу от своей деятельности по причине оценок их работ как не несущих в себе полезной составляющей. Но арт-активизм наших дней отличен тем, что не стремится прислушиваться к критике о нерациональности и избавиться от художественного компонента, а наоборот стремится повысить реальную действенность своих идей, что можно назвать радикально новой позицией. В подтверждение этому следует сказать, что современный арт-активизм не обладает финансовой поддержкой со стороны властей, что в тот же момент и подтверждает приобретенную ею автономность и избавление от роли инструмента государства. Борис Гройс предлагает нам конкретизировать понятие эстетизации и его политические функции, считая, что оно используется не совсем точно из-за того, что не учитывается разделение современных арт-практик на дизайн и искусство само по себе, в каждом из этих двух видов практик эстетизация имеет разные смыслы. Вездесущая среда дизайна включает в себя эстетизацию как средство для создания более привлекательного вида товара для пользователя, для привлечения внимания. Гройс говорит, что подобное мнение в наше время имидж-мейкинга складывается нередко и об эстетизации нацистской Германии - как о создании ее более привлекательного образа. Но на самом деле такое понимание эстетизации как дизайна не имеет ничего общего с Беньяминовским представлением об эстетизации фашизма как об эстетизации политики²⁴.

²⁴ На основании статьи Б. Гройса

Что касается художественной эстетизации, то ее роль никак не связана с привлечением к пользованию предполагаемого пользователя. Эстетика в сфере искусства наоборот работает над тем, что увести произведение от эпитетов “функциональный” или “практичный”. Гройс считает, что такая традиция пришла к нам от Французской революции, которая в ходе борьбы со старым режимом лишила относящиеся к нему предметы функционала и эстетизировала их, превращая тем самым дизайн старого режима в искусство нового, из вспомогательных объектов в объекты созерцания. Поэтому “эстетизировать” в художественном контексте понимается как обнаружить нефункциональность, невозможность применить в работе ту или иную вещь, буквально дать ей статус неэффективного и тем самым превратить ²⁵в прошлое, что противопоставлено эстетизации в области дизайна, служащей развитию вещи с помощью повышения ее привлекательности.

Обозначив различия между этими двумя видами эстетизации, отечественный философ констатирует, что арт-активизм наследует обе традиции. С одной стороны, арт-активизм политизирует искусство, использует его для дизайна политического с целью придания борьбе зрелищности, создания спектаклей политических протестов. С другой стороны, арт-активизм не избежал и более радикального влияния - влияния эстетизации политики, конституирующей провального статуса реалий и тем самым обнажающей возможность для свершения революции, позволяет взглянуть на точку на оси времени, к которой мы принадлежим, с позиции конца, что сравнивается Гройсом с философской метанойей или, в теологической интерпретации, с покиданием тела душой и возможностью взглянуть на мирское сверху. В нашем ошибочном представлении мы связываем художника как творца, стремящегося создать совершенство, что и вводит нас в ситуацию подмены понятия “дизайн” на “искусство”. Современные деятели арт-мира наоборот стремятся разрушить живое в вещах, обнаружив первично неуловимое в этих функциональных и функционирующих предметах присутствие смерти. Именно благодаря этому способу трактовки жизни, отличному от

²⁵ На основании статьи Б. Гройса “On Art Activism” URL: <http://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>

классических способов создания картины мира путем художественных практик, современное искусство не пользуется большой популярностью. Далее, Гройс знакомит нас идеей человеческого капитала, принадлежащей Фуко. Она заключается в возможности при наличии таланта уйти человеку от отчужденной и отчуждаемой работы, от роли рабочей силы, что так характерно для капиталистического мира, и что вызывало такой протест у французского народа в мае 68-го. Иначе говоря, человек в практике искусства, реализуя свой талант, может “вытащить” себя из позиции потребителя и создать свое новое Я - производящее свою удовлетворенность. Эта концепция Фуко вдохновила некоторых на отношение к любой экономической деятельности как к творческой, художественной²⁶, что позволило бы сломать разграничения между творческой работой и отчужденной, лишенной креативности. Но позже стало ясным, что данная идея не имеет возможности стать реальностью, поскольку обладание человеческим капиталом, то есть талантом, обусловлено природой и нерегулируемо человеком. Как раз современное искусство и нацелено на преодоление этого природного неравенства путем отказа от идеи таланта или дара. В том числе изменения не будут возможны и в политике, если та будет опираться на идею таланта и конкуренции, господствующей в современной рыночной экономике. Для трансформации необходима метанойя, разворот против движения.

В заключении статьи автор объясняет, что полная эстетизация мира, которая позволит нам признать мир как “мертвое тело”, усилит эффективность политических действий и создать возможность реализовать революционную трансформацию.

Проблемное состояние культуры, вылившееся в студенческую революцию, можно изучить и исходя из других идей Бориса Гройса, которые он изложил в другой своей работе под названием «Политика самодизайна». В данной статье философ опровергает аргументы критики искусства как неспособного политизироваться, изменить художественную систему и, следовательно, сам

²⁶ Из вышеупомянутой статьи Б. Гройса известно, что данная идея принадлежит немецкому художнику и теоретику постмодернизма Йозефу Бойсу.

мир, вместо чего занимается лишь украшательством реальности. На самом же деле проблема состоит не в невозможности политизации искусства, а в том, что политическая составляющая мира уже полностью эстетизирована. Любая из фигур политической арены благодаря средствам массовой информации становится производителем образов, что уже нарушило границу между двумя рассматриваемыми нами видами деятельности. До этого момента одной из задач художника было как раз производство этих образов, интерпретация политического героя. Теперь и художник может стать предметом интереса медиа, что сделает из него его собственное произведение искусства, образом себя, и позволит выйти за рамки арт-системы и перейти в систему политическую. Создание образа Гройс объявляет тотальным явлением современности, в которой все нацелены на создание визуальными путями собственного имиджа, что и не прошло мимо политики. Эстетизация ее теперь существует в практике передачи идей и посланий путем зрительно воспринимаемых единиц, а для разрешения острых вопросов все чаще применяется создание имиджевой карты субъекта. Так как для моего исследования в качестве основного вопроса выдвигается эстетизация протеста, то мне хотелось бы провести небольшое сравнение особенностей природ отдельно взятых понятий «эстетизация» и «протест», что возможно благодаря заключениям Б. Гройса. Очевидно, что протест - феномен, выражающий критику какой-либо ситуации. По словам отечественного философа, акт эстетизации также включает в свою сущность критику, поскольку, занимаясь улучшением объекта, выдвигает сомнения насчет изначальной характеристики объекта, доказывает, что он непригляден и нуждается в повышении качества.

Еще одна, выявленная Гройсом, причина совмещения политики и искусства - это ошибка оценки художественной ценности произведения через его коммерческую значимость. В попытке преодолеть эту проблему и достичь эстетического признания своих работ, представители творческой когорты прибегали к антикоммерческим практикам. Распространенным способ поиска понимания у большей публики становилось задействование идеологического

или политического лейтмотива, демонстрация разделения художником взглядов реципиентов в создании предметов искусства.

Возвращаясь к понятию самодизайна, Гройс дает нам основание назвать все нынешнее социальное пространство выставочным: каждый индивид становится художником, а каждый его поступок превращается в художественный объект. Самодизайн затронул каждого и перереформатировал человека человека производителя образов, которые теперь и составляют мир. Это непосредственная черта общества спектакля. Для нас важно определить статус протеста в таком контексте, и для этого я приведу цитату из рассматриваемого эссе: «Исцелением от этого погружения в сон обществом спектакля должен стать шок от встречи с реальным, призванным спасти людей от пассивной созерцательности и побудить их к действию - ибо только оно обещает переживание истины как интенсивной жизни.» Такой шоковой терапией, обнажающей настоящую суть вещей и побуждающей к изменениям, и следует видеть протест французских студентов.

Перейдем к другой работе Бориса Гройса, необходимой для данного исследования. Следующие мои выводы об особенностях культуры будут основываться на анализе идей, изложенных в одной из глав книги «Утопия и обмен». Огромный процент умственной деятельности человека обращен к теме будущего. Что же дает вопрос о будущем художественной практике? Бесспорно, возможность предложить идею альтернативного мироустройства. Однако, философ считает, что современная культура требует не абстрактного предсказания или предложений картины будущего, а производство нового путем критики, новаторства в эстетике, протеста. Но по своей сути это не выражение свободы, а лишь ответ на запрос культуры, подвергшейся коммерциализации и трансформировавшейся в индустрию, навязывающей художника условия для его успешной деятельности. Иные части мира, находящиеся за периметром культуры, становятся основой, хранилищем материалов для культурной инновации. Реальность всегда содержит что-либо, не соотносящееся с господствующей системой культурных ценностей, что делает это нечто неценным, странным или даже

отталкивающим. Подобного рода единицы избираются и подвергаются дальнейшей обработке: интерпретации, стилизации и эстетизации. Это позволяет обработанным феноменам прийти в соответствие с действующим канонам культуры. Материал может быть обработан по подобию с существующими культурными образцами, что просто будет адаптацией к традиции. Случай, когда материал лишается от элементов этой традиции и приходит к контрастированию с ней, считается прецедентом негативной адаптации. Но оба этих способа изменения культуры - есть просто экономически обусловленная переоценка ценностей, продиктованная требованием нового, исходящего от властвующего капиталистического общества. Б. Гройс объясняет, что культурная деятельность и инновации в ее сфере не являются просто репрезентации экономики. Наоборот, инновация в культуре - экономическая практика, наиболее детально себя раскрывающая. Марксистская идея о роли культуры как надстройки не соответствует действительности, а ее чистейшая форма. Культурный рынок, постоянно занимающийся переоценкой ценностей, задает вектор действий всем остальным. Стоит найти и ответ на вопрос о том, что порождает необходимость переоценки ценностей создания нового. Причину этого философ видит в существовании «архивов» культуры, оберегающих традиционные ценности и не принимающих к себе на хранение однотипные художественные формы, на что культура и отвечает новаторством или, как мы определили ранее, негативной адаптацией.

Одним из таких воплощений негативной адаптации, по моему мнению, можно назвать появление эстетизированного политического действия. Почему я причисляю его именно к негативной адаптации? По той причине, что традиция классического разделения на два лагеря - искусство - политика - прямым образом отрицается при совершении актов подобного рода. После анализа идей Бориса Гросса протест, вспыхнувший во Франции на истечении шестидесятих годов двадцатого столетия, было бы неправильно считать эстетизированным только средствами кинематографа или других видов искусства. В качестве одного из очевиднейших материальных символов эстетизированности этого протеста можно привести лозунги, с которыми

бастующие шли по улицами: «Мы не хотим жить в мире, где за уверенность в том, что не помрешь с голоду, платят риском помереть со скуки.», «В обществе, отменившем все авантюры, единственная авантюра - отменить общество!», «Беги товарищ, за тобой старый мир!», «Счастье - это новая идея!», «Поэзия на улицах!», «Искусство умерло, не пожирайте его труп.» и другие. Большинство из них пропагандируют уход от застоявшейся культуры и снятие оков устаревшей картины мира, не отвечавшей взглядам изможденной поглотившей все экономической ориентированностью молодежи.

Приложения N1 и N2, архивные снимки событий «Красного мая», дают нам оценить и форму протеста, что послужит аргументом к моему тезису об эстетизации протеста. В приложении N1 мы видим бастующих, взявшихся за руки и тем самым образующих «живую цепь» - это один из наиболее распространенных способов символического действия, используемого в качестве художественного элемента в современном искусстве, перформансе или флэш-мобе. Приложение N2 - фактический пример слов Бориса Гройса о человеке, выполняющем одновременно и роль художника, и роль арт-объекта. В том числе это и искусство, мотивацией которого выступает идеология, а это значит, что это искусство, рождающееся в этот момент и в этом месте. Это синтез критики и созидания. Люди, каждый из которых трансформировал себя в образ буквы, а вместе - в слова, действуют на улице, меняя социальное пространство на выставочное, при этом заявляют о своих требованиях, желаниях изменений. Внесение эстетики в их политическое действие делает посыл более громким и влияет на способность зрителя к восприятию. Увеличение силы политического влияния искусства зависит от условий его рождения: если оно продуцируется в художественной системе, то впоследствии ей и служит. Политическое действующее художественное произведение могло появиться из политической пропаганды, поскольку это условие не дает ему играть роль товара. Оно не рассчитано для частного пользования, приобретения или созерцания, его роль - трансляция сообщений, несущих идеологические установки, представляющие образ мира

будущего. Политический протест Мая 1968-го стал новым модусом искусства.

В следующем параграфе я проведу анализ более близких к нашему времени идей, принадлежащих Франку Руда.

3. Франк Руда против тезиса “все искусство является политическим”

Франк Руда - современный немецкий философ, ведущий практику во многих европейских университетах. Его статья стала объектом моего интереса, поскольку в ней Руда занимается опровержением ныне актуальных тезисов «все является политическим» и «все искусство является политическим», что отстаивает мои личные убеждения о самостоятельности эстетизации протеста как части политической практики.

Совокупность тезиса Фуко²⁷ «Там, где есть власть, есть и сопротивления» и факта присутствия власти во всех проявлениях обыденной жизни, еще недавно казалось объективным мнением о аполитичности всего. Ф. Руда утверждает, что провозглашение всего политичным делает сам этот дискурс аполитичным. Если рассматривать этот тезис как выходящий из биополитики, то можно обнаружить, что он сам ее и ограничивает. Но основной линией, имеющей важность для нашего исследования, спора с этим предположением будет опровержение следующего положения, логически следующего из изначально критикуемой мысли о все-политичности: «все искусство является политическим». Это утверждение сейчас настолько сильно закреплено в миропонимании, что практически не встречается критики в его адрес. Философ начинает с примера, описывающего импровизацию джаз-бэнда как демократический политический опыт. Каждому участнику джаз-бэнда отведены индивидуальные пространство и роли, исполнение которых - важный механизм работы все группы. Импровизация стоит на том, что она предполагает использование правил, но каждый из участников не следует им, а по-своему модифицирует. Из этих индивидуальных образом модифицированных правил каждым музыкантом складывается общее действие, что своей структурой нас наталкивает на аналогию с практикой демократического координирования. В противовес этому примеру Руда просто разделяет политику и искусство и напоминает нам, что демократия обладает своей историей. При определении искусства как устанавливающего способ осуществления политической практики не учитывается то, что таким образом главной функцией художественной деятельности стало бы научение политики, она бы воплощала себя посредством другой сферы и создания для нее норм. Таким образом, искусство становится, как говорит автор, «политикой без политики», что ведет к семантической путанице и лишает возможности дать определение двум ключевым для данных изысканий понятиям. Сторонники оспариваемого высказывания утверждают, что искусство - условие политики, ее «спасательный круг», поскольку дает ей продолжать жить с помощью

²⁷ Отсылка на Фуко предлагается самим автором статьи

возможности обращаться к политическим теориям, рожденным из искусства. Но в таком случае произошло бы полная подмена элементов и идей одной сферы идеями и элементами другой. Таким образом само существование искусство оказалось бы под сомнением, поэтому не стоит принимать взаимовлияние двух отдельных и самостоятельных областей за их непреодолимую взаимозависимость.

В качестве заключения этой главы хочу подчеркнуть, что проведенный анализ позволил выявить вариативность подхода к осмыслению политики и эстетики, но центральным для своего исследования я хочу выбрать позицию Гройса, в том числе и частично применить его идеи для анализа кинокартин.

Глава III. “Красный май” в искусстве.

1. “Новая волна”

Французская студенческая революция мая 1968 года наиболее ярко раскрывается в таких сферах искусства, как литература и кино. Но уделить внимание последнему стоит не только по причине его высокой иллюстративности, но и из-за важной роли, которую сыграл кинематограф в рассматриваемом историческом событии.

На формирование молодежи «Красного Мая» повлияли не только идеи философов-экзистенциалистов, но и кинематограф. Работы режиссеров, о которых пойдет дальнейшая речь, несли в себе идеи экзистенциализма и

стали их более общедоступным проводником. Молодежь была подвержена синемафилии - огромную часть их жизни занимал просмотр кино. В конце 1958 года в прессе появилось эссе французской журналистки Франсуазы Жиру о новом течении в мире киноискусства, именуемом «Новой волной». «Новая волна» оказалась масштабным явлением, и уже за первые несколько лет принесла миру около 100 картин. Режиссеров этого течения объединяло стремление отойти от старых канонов кинематографа, нигилистический подход к созданию кино, смешение документального и художественного, попытки сотворить нового, «живого» киногероя, который бы отвечал экзистенциальной идеи самоценности бытия и необходимости самосознания личности. Первые работы «Новой волны» появились в качестве практического воплощения совокупности киноконцептов, позже ставшей "теорией авторского кино». Эти концепты принадлежали работавшим тогда в качестве кинокритиков на знаменитый «Cahiers du cinéma» - журнал великого французского кинокритика и историка Андре Базена. К числу этих кинокритиков относились Жан-Люк Годар, Франсуа Трюффо, Эрик Ромер и другие. Первые работы, например, «На последнем дыхании» Годара или «400 ударов» Трюффо, не стремились к коммерческому успеху, а наоборот пытаюсь уйти от старого типа кино, кино именно коммерческого. Но эти картины внезапно приобрели успех, что помогло развитию течения. Хотя и «новая волна» постепенно утихла в середине 60-х, но она успела воспитать целое поколение будущих детей баррикад. На молодежь оказало сильное влияние идеи ие будущих детей баррикад. На молодежь оказало сильное влияние идея свободы, борьбы с существующим укладом и бунта, выраженные в картинах этого ответвления кино. Кино «новой волны» разговаривало с молодежью уже хотя бы тем образом, что все герои и действующие лица юны. Индивидуальность, отличный киноязык и непохожесть на все предшествующее продукты киноиндустрии лишь повышали популярность работ молодых режиссеров среди студенчества. Все они несли в себе новизну и дух свободы, которые так занимали умы студентов.

Я буду рассматривать как и современные картины, повествующие о событиях тех дней, так и картины современников "Красного мая". И начать я бы хотела непосредственно с представителя Новой волны Жана-Люка Годара.

2. Жан-Люк Годар и майские события

Жан-Люк Годар родился в Париже, 3 декабря 1930 года. Получил начальное образование, вернулся в Париж и там уже увлекся кинематографом. В годы студенчества был завсегдатаем парижских кино клубов и французской синематеки. В 1951 году начинает писать статьи для "Cahiers du cinema" и только спустя почти 10 лет, в 1960 году, дебютирует с полнометражной кинолентой "На последнем дыхании", которая была одной из тех, что положила начало новой волне. Жан-Люк Годар был сторонником левых идей, не остался в стороне от парижских событий мая 68-го, в том числе и снял несколько картин, несущих "левую" пропаганду.

Представлять себе революцию стоит только с учетом идеологической почвы, на которой взращивались будущие революционеры. Как мною уже было обозначено, помимо чтения экзистенциалистов и Маркса, направленность мысли у юношества задавал кинематограф и делал это с большим успехом по причине более высокой степени доступности для потребления и осознания в сравнении с философскими текстами. Новая волна обладала своей спецификой - это новое течение

кинематографа имело спрос в узких кругах, очевидно, среди студентов, придерживающихся оппозиционных идей.

Годар не просто современник тех событий, но и в некотором роде идеолог. Поэтому особое внимание к режиссеру необходимо, ведь его фильмы подпитали левыми идеями юношей и девушек, проводивших дни на баррикадах.

Для начала проанализируем "фильм, найденный на помойке" - так называет свое детище, созданное накануне студенческой революции, сам режиссер. Речь идет о картине 1967 года "Уик-энд" Я не считаю, что этот фильм служит фиксированием революционных настроений того времени, но он является эстетизацией идеологии, воплощением ее в образах, открытым и прямым высказывание Годара о своих политических и философских предпочтениях. Для понимания важна не сюжетная линия, а главные герои, на которых мы и сфокусируемся. Союз главных героев, Ролана и Корин - образно выраженная субъективная авторская демонстрация "лица" буржуазии. Оба героя представляют собой нечто наподобие кукол - лишенных души и морали. Их ценностные ориентиры весьма приземленные, а методы достижения желаемого - варварски жестокие. Уик-энд для рассматриваемого на примере главных героев социального класса - часть обыденного. Режиссер превращает такую вполне стандартную и с предсказуемым сценарием вещь как выходные буржуазии в абсолютный хаос и разрушение. Все сопровождается деградацией и смертью - результатами шизофренического вещиизма, вытеснившего мораль из жизни поколения потребления. "Уик-энд" можно интерпретировать как визуализированный левый манифест. Не по той

причине, что каждый из эпизодов озаглавлен лозунгами, а в легко читаемой, нарочито откровенной критике всего капиталистического.

Не секрет, что автомобиль - один из основных объектов желания, символических атрибутов успешной жизни в обществе потребления. Но в "Уик-энде" данный вид транспортного средства преподносится зрителю в качестве аллегории смерти. Бесконечная, статичная пробка вся состоит из автомобилей, драк и трупов. Это пробка и есть взгляд режиссера на реалии того мира, если согласиться с моей интерпретации сцены и принять это "автомобильное недвижение" как олицетворение ситуации стагнации, в которую капиталисты загнали себя с помощью материально-ориентированной политики. Здесь хочется сделать отсылку к идеям Маркса о буржуазной свободе, в которой сословная зависимость заменена зависимостью от вещей²⁸. В "К критике гегелевской философии" Маркс высказался следующим образом: "Материальная сила должна быть опрокинута материальной же силой; но и теория становится материальной силой, как только она овладевает массами". И как раз "Уик-энд" Годара и распространяет левые идеи в массы.

Стоит заметить, что искусственный мир, буржуазный, в котором господствуют разнонаправленная извращенность человека, не отстает от мира по ту сторону баррикад. У буржуазии те же саботаж, бессмысленный внутрисистемный хаос и полная деморализация.

В "Уик-энде" можно отметить характерные для творчества Годара элементы. Во-первых, это прерывистость кадра, сюжетной линии и в принципе нелинейность монтажа. Под нелинейным монтажом я подразумеваю не техническое значение метода монтажа, имеющего отношение к цифровым технологиям, а отсутствие вытекания одного куска из другого, сцены сменяются достаточно хаотично. Кадры, в которых находится один персонаж, чаще всего статичны и портретны, в сценах с активным действием можно заметить, что камера будет являться движущейся. Причем темп движения изменяется пропорционально темпу внутрикадрового движения. Вся композиция кадра аутентична: и приглушенная, но реалистичная

²⁸ Рассматривается Марксом в "Экономическо-философских рукописях" 1844 г.

цветовая гамма, и соотношение объектов в движении с объектами статичными.

Другой фильм Жана-Люка Годара был снят еще раньше разобранного выше "Уик-энда" и буквально стал пророческим взглядом в грядущие события. Картина "Мужское-женское", датируемая 1966 годом рассказывает о зарождении левого ответвления молодежи. За пару лет до "Красного мая" режиссер предвещает собрание маленьких левых групп, межклассовый разрыв и неудачный исход революции. Исторический факт, что студенты повлияли на ранее незыблемый авторитет генерала де Голля, демократизацию в среде учебных заведений и добились введения "Закона об ориентации"²⁹. Но, во-первых, итогом майских событий стала победа голлистов. Во-вторых, для большей ясности хочу обратиться к Делезу: "[теперь] Их [детей 68-го] положению не позавидуешь... Они знают, что все настоящие реформы направлены, скорее, против них."³⁰. Философ даже приписывает им "состояние беспомощности", схожее с инвалидностью.

Вернемся к Годару. В "Мужском-женском" ключом к пониманию специфики феномена будут являться главные герои Мадлен и Поль. Роль Поля исполняет Жан-Пьер Лео, который до своего дебюта в "400 ударах" Трюффо был как раз тем реальным героем фильмов новой волны, то есть обычным для тех лет подростком-бунтарем. Возможно, такой подход к выбору актеров и добавляет реалистичности в картины. Режиссер использовал прием аллегоричного противопоставления этих персонажей друг другу. Их антитеза состоит не только из различной гендерной принадлежности, но и их в идеологических направленностях, соответствующих социальным группам, находящихся в конфронтации. Можно заметить, что Годар наделяет всех героев-представителей одного и того же пола общими характеристиками. Все женщины этой киноленты, как и сама Мадлен, идут по пути конформизма в то время, как мужчины несут в себе революционные настроения. Фильму

²⁹ Закон, обязавший ориентировать систему на существующую экономическую ситуацию. Его смысл заключается в возможности избежать высокого уровня нетрудоустройства выпускников

³⁰ Из статьи "Мая 68-го не было"

присуща некая документальность. Она создана с помощью вкрапления эпизодов, буквально состоящих из интервью. Тематика вопросов - злободневные проблемы социума. В статье "Годар как Вольтер" Александр Тарасов комментирует этот прием режиссера следующим образом: "Такое вмешательство социологического опроса в художественную ткань фильма делает фильм "неудобным" для зрителя, оно вырывает зрителя из сладких объятий "спектакля на пленке", дает ему понять, что происходящее - "здесь и сейчас", что это - реальность." Мужчины и женщины, на мой взгляд, представлены зрителю отошедшими от стереотипной схемы "мужчина - рациональность; женщина - иррациональность". Сильный пол в данном случае более склонен к философствованию и бездействию, при этом если действия и совершаются, то к успеху это не приводит. Вся политическая активность Поля сводится к мелкому, не имеющему веса хулиганству. Главным образом в этой работе Жана-Люка Годара мужчина представлен в роли носителя мысли, идеи. Можно предположить, что и гибель мужчин - кинометафора, в которой можно уловить очередное доказательство политической малоэффективности "Красного мая". Здесь любая мужская смерть, в том числе и Поля, - как последний способ выбраться из капкана "мертвой" культуры, созданного пустым поколением потребителей, как стремление мысли к спасению, обреченной на смерть скованностью контекста ее существования. "Женское" же будет проекцией самого коммерциализированного социума. Вся "мужская" экзистенция сводится к напрасному концу, все же она стремилась найти общую точку с "женской", в то время как закрытая "женская" была наполнена колой, гардинами, поверхностной риторикой и ставшей частью обыденного жестокостью.

Что касается стилистической составляющей, "Мужское-женское" тоже соответствуют характерному почерку режиссера. Хаотичность кадров, даже некая "анархичность" в монтаже, порой несинхронность визуального с аудиорядом, местами просто тишина, своеобразная тягучесть и растянутость эпизодов и элемент документальности. На мой взгляд, фильм лишен цвета с целью того, чтобы можно было избежать отвлечения зрителя от основной

сути, лежащей в диалогах, к чувственно воспринимаемому. Черно-белая лента также подчеркивает социальный контекст и идею безысходности.

Жан-Люк Годар создал картины, которые точно отразили суть будущих событий, ярко передали новый и самобытный тип юношества, при этом не потеряв реалистичности. Его фильмы полны философского содержания, социального, политического, пропагандистского, являются не только точкой отсчета новой кинокультуры, но и рождением нового модуса искусства, эстетизирующего политическое.

3. Филипп Гаррель, "Постоянные любовники"

Филипп Гаррель не относится к режиссерам "Новой волны", его скорее можно отнести к последующему поколению режиссеров, хотя он был современником событий мая 68-го и начал свою творческую деятельность в середине 60-х. Я хочу проанализировать его картину "Постоянные любовники", снятую гораздо позже рассматриваемых событий - в 2004 году. При просмотре сразу можно отметить присущий картине реализм и то, как аналогия любви с революцией помогает реципиенту глубже понять происходившее в дни "Красного мая". Сюжет достаточно прост, что опять же придает фильму натуралистичности. Главный герой - поэт двадцати лет по имени Франсуа, типичный представитель той творческой и стремящейся к

свободе молодежи. Роль Франсуа исполняет сын режиссера, Луи Гаррель.

Фильм можно условно поделить на две части:

1) весь сюжет состоит из активного участия молодого человека и его друзей в протестах;

2) Жизнь после забастовок, существование в почти перманентном наркотическом опьянении, центром которого является любовь Лили и Франсуа.

Я бы хотела обратить внимание на сфокусированность на личных историях, отхождении от фактуального повествования. При таком подходе зритель может интуитивно уловить корреляцию индивидуальных историй героев революции с ее общим духом. Таким образом становится ясно, что в хаосе забастовок и беспорядков улавливается лейтмотив "Красного мая" - романтизм, свобода и стремление к украшательству реальности с целью сокрытия ее неприглядности, то есть склонность к эстетизации. Внутренний мир героев как бы тождественен "внутреннему миру" революции. Избегание грубого историко-политического нарратива дает зрителю возможность не попасть в заточение документальности и сосредоточиться на познании революции через познание героев, благодаря этому политическое передается путем метафор и художественных образов. Также фильм примечателен тем, что он разговаривает с нами не языком антуража, а языком коннотации. Кадр лишен присутствия материальных предметов-отсылок к историческому периоду. Невнесение их в визуальный ряд помогает избежать отвлечения на поверхностную оценку увиденного. На мой взгляд, подвергнуть более тщательному анализу стоит именно период постреволюционный. Революция закончилась, будучи сама актом творчества, энергией, виталическим нечто. Закончилась, и энергия потребовала сублимации. Тут и начинает играть свою роль любовь.

Возвращаясь к фильму, хочу подчеркнуть, что итогом любви Франсуа и Лили оказалось поражение, точно так же, как и для студенчества оно оказалось итогом революции. Любовь оканчивается кризисом, смертью Франсуа. И опять же здесь напрашивается проведение параллели. Немалой популярностью пользуется идея о том, что Франция, как и герои

"Постоянных любовников", не смогла усвоить ранее полученные уроки, что и привело к безысходному концу. Я думаю, следующие слова Делёза здесь будут уместны в качестве аргумента: "Май 68-го не был кризисом или реакцией на кризис. Скорее наоборот. Именно текущий кризис и то безвыходное положение, в котором Франция оказалась в этих кризисных условиях, является следствием неспособности усвоить уроки мая 68-го". На Гарреля большое влияние было оказано со стороны творчества Годара, что можно заметить по свойственной последнему режиссеру затянутости кадра и присутствующей в нем "почти-неподвижности". Вероятно, черно-белая гамма используется Гаррелем с той же целью, с которой это прием применил Годар, снимая "Мужское-женское". Все это не только усиливает степень реализма, но и обостряет напряженность внутрикадровых пространства и времени, возвращает предчувствие "пустого" итога. В "Постоянных любовниках" я нахожу некоторую полемику с вышедшим на год ранее фильмом о тех же событиях, снятого Бертолуччи - полемику с "Мечтателями". Ниже я попробую разобрать эту картину и провести сравнение с работой Гарреля с целью найти противоположности.

4. Бернардо Бертолуччи, "Мечтатели"

Итальянский режиссер Бернардо Бертолуччи также, как и Гаррель, относится к последователям Годара. "Мечтателей" Бернардо Бертолуччи по выбранным мною критериям при анализе предыдущей картины можно назвать антиподом "Постоянных любовников". Хотя бы опираясь на такие тривиальные моменты, как антураж, цветовая гамма кино, роль самой революционной деятельности студентов и демонстрация ее в фильме. Я придерживаюсь мнения, что этот фильм не столько о студенческой французской революции, сколько о революции сексуальной, о присущей молодежи немотивированной и нецелесообразной потребности нарушать и разрушать. В "Мечтателях" любовь и романтизм, которые я до этого отнесла к безызымным чертам культуры французской революции, вытесняется на второй план другими не менее значительными аспектами бунта - молодостью, мятежностью и страстью. Распространенный сюжет побега от

реальности путем наркотического опьянения заменяется побегом в мир разврата. Сама картинка по сравнению с визуальным составляющим работы Гарреля - приторно-яркая. Фильмы как бы сами напрашиваются на сопоставление не только за счет погруженности в одно и то же историческое событие. В "Мечтателях" также одну из главных ролей играет Луи Гаррель. Здесь уже все действия далеки бастующих улиц, по сравнению с "Постоянными любовниками" Гарреля нам в данной ленте почти вообще не демонстрируют активных действий в Париже, я усматриваю в этом способ описать те события через отдельных личностей. От частного к общему. Или же, если следовать мысли Делеза, наоборот, революция как событие породило новый образ жизни, новую субъективность? Я все-таки склонна двигаться от частного к общему. Но, в любом случае, героев можно назвать безрассудными, инфантильными, аморальными, идущими на поводу у аффективного. Можно сказать, что подобными чертами обладали и те забастовки, выступления и ночи на баррикадах. Мэтью, Тэо и Изабель - не герои "уличной" революции, хотя связаны с шумящими за окном и временем, и местом, и поколением, и принадлежностью к студенчеству и мятежностью духа. Они революционеры внутри своей квартиры, низвергающие мораль, дабы выбраться из вакуума, созданного бездельем, скукой и пустотой своих дней, пресыщенностью.

5. Луи Маль, "Милу в Мае"

Луи Маль - еще один режиссер родом из Франции, которого относят к "новой волне".

Его фильм "Милу в Мае" отличен от работ других режиссеров Новой волны уже тем, что Маль создал фильм юмористического характера. "Милу в мае" снят уже после самого "Красного мая", в 1989 году. Режиссер использует удаленность действий от Парижа, и это помогает зрителю более спокойно взглянуть на хаос, распространенный студентами-анархистами. Семья собирается в старом поместье по причине смерти матери-главы буржуазного семейства. Что любопытно, в фильме ярко продемонстрировано

идеологическое разделение поколений: старшие члены семьи Вьезак и не думают о "левой" альтернативе укладу своей жизни. Один из "старших", журналист, пишущий о голлизме, в чьей системе жизненных приоритетов радиоприемник сместил смерть матери, приезжает со своим сыном, студентом. И, что вполне ожидаемо, этот юноша принимает активное участие в митингах. Луи Маль преподносит зрителю вполне простые и ясные политические дискуссии, которые сопровождают любое совместное времяпрепровождения семьи Вьезак.

Как раз в ходе одной из бесед студент озвучивает всю сущность движения учащихся. Их просто воодушевляет вероятность достижения всего нового, а сами действия не стиснуты рамками структуры, все думают, говорят и действуют спонтанно. Реакция старших - есть та самая альтернатива взгляду, превалирующему в других картинах, на "Красный май" с позиции студентов-активистов. Критика от старшего поколения, вполне конструктивная, лишает митинги и забастовки напускного романтизма и указывает то, что юношество не видит собственной ошибки. Считая себя свободными от структуры, они все-таки не смогли существовать без нее: ведь "везде комитеты, группки, и маоисты"³¹. При просмотре "Милу в мае" позиция голлистов³² представлена более адекватной, так как действия столичных оппозиционеров преподнесены в виде абсолютной нелепицы и бессмыслицы. В этом фильме, можно найти размышление о человеческом бытии. Режиссер окрашивает ироничностью два сюжета: основной, относящийся напрямую к семье Вьезак, и сюжет второго плана - рассказывающий о революции, которая пусть и далека от провинции, в Париже, но все-таки в разгаре. Это выражается и в нелепых, порой сумбурных действиях героев, и в диалогах. Такая ироничность использована для подчеркивания зыбкости человеческого существования.

Нельзя утверждать, что буржуазия продемонстрирована в фильме в чисто позитивном свете. Это доказывают низость споров за наследство, неадекватность межличностных отношений и отсутствие рамок приличия, подмена духовных ценностей материальными, что и становится основным предметом критики при обсуждении общества потребления. Лишь только Милу не относится к дому как к источнику заработка. Но анализ данной

³¹ Цитата из к/ф "Милу в мае"

³² Голлизм - французская политическая идеология, основанная на позициях генерала Шарля де Голля

киноленты не нацелен на создание ярлыков для участвовавших в борьбе классов, главная задача - исследовать то, как Маль эстетизировал революционные реалии. В отличие от других режиссеров, создававших ленты об этих событиях, Луи Маль действует нестандартно - он не избирает молодежь центром происходящего. Благодаря такому подходу можно составить более полное представление о французской культуре тех лет, о влиянии политических и социальных явлений на разные слои общества, в том числе на их мышление и ценности, следовательно, зритель может приобрести расширенное представление о контексте "Красного мая". Опять же здесь присутствует хаотичность, деморализованность вкупе со стремлением к свободе - общие черты мая 68-го, нашедшие свое воплощение повсеместно. Рассмотренные фильмы, как современные, так и более близкие по дате создания к студентам на баррикадах, дают нам увидеть, как человек, особенно юный, чувствовал себя в данных правительством условиях существования, показывают общество спектакля и результаты созданной им культуры. Подчеркну, что анализ фильмов необходим для рассмотрения отдельного типа эстетизации протеста - с помощью художественных произведений, несущих зримые образы. Сами фильмы как единицы художественной деятельности и эстетизации феномена несут ценность благодаря четко улавливаемому новаторству в творчестве режиссеров, что соотносимо с теорией Бориса Гройса. В каждой из приведенных мною картин можно обнаружить роль и влияние левых идей, экзистенциальный вектор студенческой мысли и ярко продемонстрированный образ общества потребления. Хотя и этими кинокартинами далеко не исчерпывается весь пласт произведений, репрезентирующих происходившее именно в этот период конца 60-х, я считаю, что проанализированного материала достаточно для данного исследования и формирования представления об эстетизировании путем визуальных образов майских событий.

Заключение

Проведенное мной исследование еще раз доказывает, что проблема эстетизации политических актов, в частности в форме протеста, не теряет своей актуальности, так как его осмысление осуществляется через призму определения понятий “политика”, “эстетика”, “культура” и прочих сопряженных, семантика и объяснение соотношения которых находятся в постоянном развитии и все чаще становятся предметом изучения и критики современных критиков. Небольшая удаленность событий на временной оси от нынешнего периода истории позволяет нам использовать исторический контекст и всю широту причастных ему фактов, для чего мной и была создана первая глава. Работа с трактатом Ги Дебора послужила в качестве философской интерпретации нюансов исторического события и помогла определить концепцию революции и культуры, которая принималась за объективную критиками-современниками “Красного мая”.

Вторую главу, а именно изучение Бориса Гройса, я хочу предложить в качестве центральной, поскольку, во-первых, она раскрывает многообразие соотношений двух ключевых понятий, на основании которых можно построить различные линии подходов к эстетизации протеста, что исключит ограничение в выборе при поиске истины, во-вторых, идеи Гройса коррелируют с моими личными представлениями об эстетике.

Отечественный философ иллюстрирует свои идеи конкретными примерами и не отклоняется в какую-либо из сфер, как это происходит у Рансьера.

Введенное Гройсом уточнение о различиях между дизайном и искусством имеет особую важность, позволяет нам отличить технические задачи творческих практик от самодостаточной художественной деятельности и эстетики, работающей на освобождение художника от производства функциональных объектов.

Анализ работ Рансьера и Франка Руда послужил демонстрацией многообразия мыслей на данную тему и еще раз подчеркнул их контрастность и изменимость.

Глава III может быть названа практической частью моей работы. Анализ кинокартин дает нам возможность увидеть воплощение особенной культуры и эстетики, осмысление событий искусством и рассмотреть эстетизацию протеста не как со-бытийный историческому явлению, а в виде зримой рефлексии, выраженной в художественных образах.

Итогом исследований, по моему мнению, можно назвать выполненную основную задачу - анализ феномена эстетизации протеста и способ построения концепций этого феномена на основании теории соотношения эстетики и политики.

Список литературы

1. Дебор Ги. Общество спектакля // [сборник]. - М. : Опустошитель, 2017.
2. Делез Ж. Мая 68-го не было. Ad Marginem. 2016
3. Жижек С. Размышления в красном цвете / пер. с англ., изд-во “Европа”, 2011, 476 с.
4. Кризис политики голлизма во Франции. URL:
<http://www.formuladomina.ru/krizis-politiki-gollizma>
5. Статья Б. Гройса “Логика равноправия” URL:
<http://xz.gif.ru/numbers/58-59/logika-ravnopraviya/>
6. Майские события во Франции 1968. URL: <http://ru.wikipedia.org>
7. Маховиков Д. Красный Май во Франции. Как это было.
URL: <http://solidarizm.ru/txt/krama.shtml>
8. Молодежная революция. К сорокалетию событий 1968-го. URL:
<http://www.pravoslavie.ru/37092.html>
9. Рансьер Ж. Несолгасие. - СПб.: Machina, 2013.

10. Рансьер Ж. Разделяя Чувственное / пер. с фр. В. Лапицкого, А.
11. Шестакова. - СПб. : 13.Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007.
12. Славное тридцатилетие URL:
https://ru.wikipedia.org/wiki/Славное_тридцатилетие
13. Статья Ф. Руда “Сначала как “политика”, затем как “искусство”” URL:
http://www.academia.edu/31201782/First_as_Politics_Than_as_Art_-_Article_and_whole_Issue_of_Stasis_with_Brassier_and_others
14. Схивия А. Красный май - 68. URL: <http://revolucia.ru/may68.htm>
15. Тарасов А. Годар как Вольтер. URL: https://scepsis.net/library/id_835.html
16. Тарасов А. In memoriam anno 1968. URL:
http://scepsis.net/library/id_550.html
17. Франция в 50-90е годы. URL: <http://protown.ru/information/hide/3717.html>
18. Экономика Франции в 60-е годы 20 века. URL:
<http://www.formuladomina.ru/ekonomik-france-v-60-gg>
19. Статья Б. Гройса “On Art Activism” URL:
<http://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>

Приложение N1



Приложение N2

