

## ГИ ДЕБОР И ПРОБЛЕМА ПРОКЛЯТИЯ

*«Одни лишь движимые энергией дурных страстей  
бандиты способны разрушить старый мир  
и вернуть силам жизни их творческую свободу».*

*Ален Сервант и Клод Армель. История анархии<sup>1</sup>*

«Для человечества было бы лучше, если бы этого человека никогда не было». Так в своё время написал “Gentlemen’s Magazine” по случаю смерти Годвина<sup>2</sup>, вдохновившего Шелли, Кольриджа, Вордсворта, Уильяма Блейка и многих других, точно так же как у истоков картин Курбе стоял Прудон. К этому же источнику восходит большая часть современной поэзии, традиции «пленэра» в пейзажной живописи, импрессионизм и целая амплитуда творческих всплесков, чьё развитие принадлежало и принадлежит силам жизни, будучи само по себе творческой свободой. Но такое развитие не может быть понято отдельно от его связи с этой дурной страстью, «единственной способной перевернуть старый мир», страстью, несомой теми, кто разрушает правила искусства и за это проклят.

Нынешнюю ситуацию уже нельзя измерять общим отношением общества к модернизму. Парадоксальным образом симпатия к мо-

дернизму, распространившаяся во второй половине века, особенно в послевоенный период, провозгласившая, что «проклятых художников больше нет», ещё радикальнее, чем прежде, отталкивает от себя творческие силы. Реальность общественного проклятия набрасывает на себя успокаивающий и антисептический покров пустоты: проблемы больше нет; проблемы никогда не было. В то же время журналистский ярлык «проклятия», напротив, только растёт в цене. Чтобы тебя прокляли, достаточно роста твоих продаж. Это настолько просто, что неважно, за какие именно агрессивные действия жертва подвергается проклятию. Сам принцип проклятия изменился; возвращается простая романтическая концепция непризнанного гения. Чей-либо ум с готовностью рассматривают как «опережающий своё время», после чего стараются не признавать его как можно дольше.

Думаю, ни один другой творец в мире не опровергает беспочвенность подобных ложных представлений лучше, чем Ги Дебор, этот загадочный персонаж. В наиболее информированных источниках нашего времени уже появляется аналитическая критика, рассматривающая его в качестве одного из крупнейших новаторов в истории кинематографа. Значит те, кому он знаком, всё-таки способны признать его истинную ценность. Это подразумевает, что уже нельзя говорить, что он не признан. Но существует разрыв между этим столь конфиденциальным признанием и его репутацией в мире «джентльменов», где с гораздо большей радостью взяли бы за составление некролога для Дебора, того же самого, что уже был использован для Годвина. Нельзя забывать, что признание и проклятие в данном случае приходят одновременно. Дебор принадлежит своему времени: он не может «быть лучше своего времени, но может выражать своё время лучше других» (Гегель). Однако сейчас время превратилось

в пространство, в котором происходят странные вещи, их невозможно заметить при том упрощающем подходе, что принят в обществе в данный исторический момент. Настоящее для нас — не мгновение, а, если использовать определения современной физики, момент диалога, время сообщения между вопросом и ответом. Проблема проклятия окружена этим измеримым пространством, где для некоторых ответ уже дан, в то время как другие ещё не знают даже сути вопроса. Средства «мгновенной» псевдокоммуникации современной эпохи, очевидно, служат не для передачи вопросов и ответов нашего времени, а для одностороннего спектакля, как на это часто указывали ситуационисты<sup>3</sup>.

Коммунизм был великим проклятым течением XIX века. После русской революции марксизм стал официальной основой общества на Востоке и подвергся ещё большему проклятию на Западе, особенно в США. Но в чём истинная суть этого спектакулярного конфликта? Джон Кеннет Гэлбрэйт<sup>4</sup>, отвечавший во время войны за стратегические бомбардировки, офицер военной безопасности, награждённый, как полагается, разными медалями, признаётся в своей книге «Общество изобилия», что современный капитализм, считая себя антисоциалистическим, выживает сегодня при помощи самых что ни на есть марксистских догм, игнорируя их происхождение и продолжая проклинать Карла Маркса. Одновременно можно видеть, как русское общество, считая себя марксистским, смогло, по сути, проклясть мысль Маркса, продолжая при этом воздавать ему честь. Существуют чёткие промежутки между творцом идей, теми, кто сознательно принимает его идеи и их ценность, и распространением этих «бандитских» идей, скрытно и анонимно возвращающихся к силам жизни во всей их творческой свободе.

Работы Ги Дебора в области кинематографа дают нам пример, позволяющий разоблачить господствующий метод подавления во всей его сложности. Напрашивается вопрос, смог бы фильм вроде картины «Хиросима, любовь моя»<sup>5</sup> быть снят и прославиться через семь лет, без полного разрыва с кинематографическим искусством, предпринятого во время поисков в эпоху леттризма<sup>6</sup>, очевидной вершиной которых стал фильм «Завывания в честь де Сада»? Кто знает? И прежде всего, кто скажет? Те, кто знает, молчат, поэтому общественное мнение на мировом уровне, включая интеллектуалов, не перестаёт поражаться этой работе, считающейся совершенно оригинальной. Точно так же запрещено говорить об ухудшении качества картин, снятых Рене после неё: подобный спад типичен для адаптаций, рассчитанных на углубление изначально радикального творения в дозволенных рамках. Именно в этом проявляется невероятное лицемерие, столь необходимое для официального «модернизма». Датский литературный журнал “*Perspektiv*” пользуется примером именно этого фильма, «Хиросима, любовь моя», как наглядным доказательством своего тезиса о том, что бунтари не производят ничего нового. Новое исходит только из официального производства. И точно так же как общество игнорирует все творческие усилия, предшествующие появлению подобных работ, все всегда готовы ополчиться против плохих парней, представляющих собой истинную оригинальность, с тем, чтобы навсегда изгнать их из творческой деятельности. В случае с Дебором это невозможно. Никто не думает о том, что его кинематографическая деятельность — лишь использование попавшегося под руку инструмента для демонстрации более широких способностей. Меньше всего здесь стоит обращать внимание на самую кинематографическую работу.

Тут мы сталкиваемся с другим очень важным вопросом: судя по всему, в любом развитии всегда присутствует один из цепочки ключевых моментов — его ещё называют вспышкой гения — который полностью меняет всё. И начиная с такого момента, хотим мы этого или нет, принимаем мы его или нет, все исходные условия полностью меняются для всех. Можно сказать, что такое изменение, очевидно исходящее из движения общих условий и коллективной деятельности, может реализоваться только в голове определённого индивида. Порой кажется, что вся его жизнь была посвящена подготовке к этому моменту и ничему иному. И как только он совершает это изменение, ему остаётся лишь следить за ним и контролировать его воздействие на окружающий мир. Но именно функция контроля, как правило, ему не удаётся, так что контроль переходит в чужие руки, когда окружающие, осознав, что могут извлечь выгоду, эксплуатируя все те возможности, что приносит такое изменение, начинают проклинать самого творца. Этот метод настолько распространён с самой древности, что стал священным в отдельных культурах. Он выказывает все признаки так называемого «тайнства жертвоприношения». Сегодня, когда наше общество считается более цивилизованным, таких людей не приносят в жертву в буквальном смысле слова, их проклинают. Нет больше никаких тайнств, а самым хитрым из всех способов жертвоприношения является освящение жертвы через поклонение ей. Например, можно поставить Дебору на вершину кинематографической иерархии. По их мнению, так он не сможет пойти ещё дальше, вместо него дальше пойдут другие, те, на кого они уповают, — чеканщики и подражатели. Возможно, сама специфика требует подобного разделения труда; это разделение никогда не раздражало Дебора, оно его лишь забавляло. Но есть те,

кого это вовсе не забавляет. Я из таких. Меня совсем не забавляют все эти кинематографические вопросы. Я не говорю о фильмах для развлечения. Я говорю о радости быть свидетелем появления чего-то жизненно важного, но не поддающегося определению, о той радости, которую мне приносит каждый новый фильм Дебора. Можно, конечно, сказать — что сделано, то сделано, остаётся лишь следить за результатами. Но именно здесь я чувствую, что развитие событий, спровоцированное его видением общей картины изменений, выходит далеко за рамки кинематографического мира, что он видит многое из того, чего мы не замечаем, и он передаёт нам свой интерес к этим вещам.

Быть великим тайным вдохновителем мирового искусства в течение доброй дюжины лет — от безмолвия, в которое поверг мир музыки Джон Кейдж всего через несколько лет после выхода в свет «Завываний в честь де Сада», до мании использовать для самовыражения комиксы, вырванные из своего первоначального контекста, ставшей в наше время движущей силой американского изобразительного искусства — уже неплохо само по себе. Продолжать в том же духе было бы возможно, если бы не накапливались последствия той непримиримой деятельности, благодаря которой Дебор оказался в центре нового осознания условий нашего существования творческими людьми, осознания, становящегося неизбежным, когда отбрасываешь официальное модернистское и прогрессистское видение мира, скрывающее истинное положение дел, сложившееся в послевоенный период. В тот самый момент, когда все эти маски сброшены, по ту сторону баррикад секрет Ги Дебора уже пытаются превратить в компромисс.

Разумеется, нет никаких «непризнанных гениев», малоизвестных новаторов. Есть лишь те, кто отказывается гримироваться

и прятать свою истинную суть для того, чтобы стать знаменитыми. Те, кто не хочет, чтобы ими кто-то манипулировал ради того, чтобы появиться на публике неузнаваемыми, отчуждёнными, сведёнными до состояния инструментов, враждебных их собственному делу, или бессильных актёров на подмостках великой человеческой комедии. Мы не должны ограничиваться лишь тем, что можем видеть, как «проклятые» люди сами проклинаят, вполне оправданно, то, что им предлагают, и которых за это презирают «джентльмены», те самые «джентльмены», что потом делают хорошую мину при плохой игре и даже гордятся этим своим деланным стоицизмом. Эти люди прячутся за формальными уловками: они притворяются, что находят лишь «плохо выраженным» то новое, что проклинаят их самих, что говорит о них как о зле. Точно так же в современной культуре Дебор не просто плохо известен; он известен как зло.

Очевидно, что нельзя обоснованно что-то проклинаят, не имея перед глазами чего-то лучшего, с чем можно сравнивать то, что отвергают, и в этом секрет Ги Дебора, единственного из леттристов, уже тогда обладавшего новым видением, чем объясняются все его выходки. Если не принимать во внимание это видение, если формировать свои суждения только на основании существующих порядков, всё, что он создал, предстанет лишь в виде набора эксцентричных странностей и чудачеств, подобных многим другим. Великий урок Ги Дебора, начиная с информационного бюллетеня «Потlach»<sup>7</sup>, заключается в той ясности, с которой мы можем проклинаят в этом всё более и более фальшивом мире то, что заслуживает быть проклятым больше всего: великое лицемерие, заложенное в основе нашего общества, гниющее в течение веков, но снова и снова используемое в качестве шаткого фундамента для громадных построений, пре-

тендующих на необозримое будущее. Однако это лишь внешний результат гораздо более глубокого анализа.

Легко представить себе реакцию широкой общественности на работы Ги Дебора. Если, например, выпустить «Завывания в честь де Сада» в широкий прокат по всей стране, фильм не развлечёт и не эпатирует эту общественность, в первую очередь её элиту из «киноманов». Нет, он вызовет у неё безумную ярость, как у ребёнка, видящего, как бросают на землю аппетитный кусок торта, на который он уже облизывался. Зрители не поймут эту духовную пощёчину, эту беспощадную правду. В то же время нет никаких сомнений, что это пойдёт им во благо. Именно здесь возникает реальная проблема проклятого художника, именно здесь Дебор рубит с плеча, порывая с любой соглашательской эстетикой в пользу артистического действия, подталкивающего к действиям практическим, несмотря на то, что это действие может спонтанно обернуться против самого своего создателя, яростно выбрасывающего зрителей из их кресел, из их сна. Дебор пробуждает само значение искусства, скрытое и мирно покоящееся в лоне так называемых изящных искусств, но в то же время секретно используемое научными способами в популярной, коммерческой, политической пропаганде и рекламе. В итоге спадают покровы с ещё одной комедии: притворное различие между элитным искусством и тем искусством, которое даже не удостоивается этого названия, чтобы не тревожить правящий порядок, оказывается полностью сфабрикованным. Дебор и его друзья представили культуру как конец предыстории — на деле это лишь способ понимания нынешнего общества. Всё, что происходит сейчас в данной культуре, согласно Дебору и компании, исходит из общества и возвращается в него же.



В той мере, в какой Дебор смог выражать себя в искусстве и в самокритике искусства, его труды всегда несли в себе тот же смысл и подтверждали наше понимание: он творил очень быстро и поэтому его работы похожи на записки испытателя в ходе развития общей теории *détournement*<sup>8</sup>. Замечательным было сотрудничество Дебора в работе над «Концом Копенгагена»<sup>9</sup>, небольшой брошюрой, спонтанно созданной за сутки: она вызвала потрясающий по скорости распространения эффект, в течение считанных месяцев с ней ознакомилось множество американских и европейских специалистов по книгам об искусстве и по типографскому делу. Брошюра до сих пор сохраняет своё влияние. Затем для нашего героя настал момент написать свои «Мемуары»<sup>10</sup>, и реализация этого проекта сопровождалась звоном битого стекла, воплотившись в книге о любви, одетой в переплёт из наждачной бумаги, который режет карманы и обложки соседей по полке. Это воспоминания о славном прошлом, которое отказывается уходить и лишать весь мир своего упорного присутствия. В то же время эти «Мемуары» были чем-то вроде прощания или, как говорится, временного отступления. Именно поэтому он спешил написать свои «Мемуары» до того, как начать снова появляться на людях. Он использовал их в качестве увертюры, поэтому они не были приняты с той теплотой и радостью, что окружают старых бойцов, когда они подобным образом дают миру знать, что уходят на покой, покидают настоящее время. После этого он занялся съёмками странных документальных фильмов на студии “Dansk-Fransk Eksperimentalfilmskompagni”, в которых было задокументировано новое видение мира. Они явно не нравятся публике. Должно быть, из-за их эффекта замедленной бомбы. Дебору известны все эффекты, и он их мастерски использует без всякого смущения.

Но, разумеется, те, кто видит в них лишь огонь, а потом начинает чувствовать, что в чём-то ошибся, хотя и не может сказать в чём, не могут не испытывать лёгкий дискомфорт.

Работы Дебора всегда некомфортны для восприятия. И что хуже, он это делает специально. Он никогда не ломал рояли; подобные эксцентричные выходки он всегда оставлял тем клоунам, что пытаются подражать ему — от «монохромного» художника Ива Кляйна<sup>11</sup> до недавно образованной «Группы исследований визуального искусства»<sup>12</sup>, от лица которой некий Ле Парк предлагает изобрести «пассивных зрителей в крошечной темноте, неподвижных, не произносящих ни слова». Дебор обладает безграничной утончённостью. Он никогда не был замечен в чём-то плоском или поверхностном. Поэтому столь велико то уважение — можно даже сказать страх — которое к нему испытывают в среде, называемой художественным и культурным авангардом.

Роль Франции в культуре человечества, в зависимости от того, видишь ты её снаружи или изнутри, естественно, представляется различной. Я рассматриваю эту роль снаружи; и я вижу, что в ходе истории она всегда представляла собой великое исключение, меняющее правила игры. С наступлением послевоенного периода я не нахожу ни одного другого человека, кроме Ги Дебора, который, несмотря на все проблемы, отвлекающие его внимание, концентрировался бы исключительно, с маниакальной страстью и всеми порождаемыми ею способностями, на задаче исправления правил человеческой игры, пользуясь новыми данными, навязанными нам нынешней эпохой. Он поставил своей задачей точнейший анализ этих данных и всех тех возможностей, которые ушли или появились вместе с новой эпохой, без всякой сентиментальной привязанности к добровольно

оставленному им прошлому. Он продемонстрировал всем свои исправления и объявил о правилах, которым решил следовать. Он призывает и других, тех, кто хочет идти в авангарде своего времени, следовать этим новым правилам, но он категорически отказывается навязывать их — посредством авторитета или любым другим из множества доступных способов — тем, кто ещё не проявил к ним интереса. В какой-то момент вся артистическая среда начала испытывать к нему страх. Он ни за что не позволит, чтобы кто-то плевал на него, притворяясь, что принимает эти правила, и пользуясь ими совсем в другой игре: в игре банальности, в самом широком смысле слова — в смысле компромисса с существующим миром. Во многих случаях он безжалостен; но в то же время можно сказать, что проблемы компромисса или необходимости подчиниться в тот или иной момент всегда служили для него поводом к разрыву почти всех своих взаимоотношений с людьми. Он решительно порывал с такими людьми навсегда. Потом он находил других. Вот почему этот человек необычайно широкой души прослыл в мифологии послевоенного мира человеком без капли жалости.

В заключение вернёмся к парадоксу о бандитизме. Исключительные люди, изменяющие правила человечества, обычно сами исключают себя из игры, потому что иначе всегда будут выигрывать, ведь именно они изобрели правила и, следовательно, знают все их ограничения. Эти правила могут быть приняты другими людьми либо принимая их создателя в качестве ведущего игры, либо исключая его и избавляясь от него. Именно здесь Дебор вполне оправданно отказывается от полной нагрузки абсолютной ответственности. Правила игры были навязаны ему обстоятельствами; ввиду своей сложности они выходят за рамки возможностей его сознания. Нынешнее ситу-

ационистское движение — это лишь начальный пример этой игры. Отказываясь от своей исключительности и от роли вождя, Дебор сохраняет свои права на игру и одновременно на открытость для будущей игры. В этом он выходит за пределы чисто французских условий, которыми был ограничен сюрреализм Андре Бретона. В отличие от последнего, значение Ги Дебора начинает проявляться повсюду, в разных уголках мира и уже оттуда распространяется и на Париж, где он совершенно незаметно проводит свою жизнь. Может быть, он выбрал трудности этой жизни, пытаясь всеми силами избавиться от любой возможности прославиться; может быть, для того, чтобы оставаться свободным для любой из возможных на сегодня игр. Я же думаю, что бестактность, допущенная мной при публикации данного предисловия, на которой я настоял, оправдана. В любом случае, я на это надеюсь.

*Асгер Йорн*

Асгер Йорн. Ги Дебор и проблема проклятия (*перевод Э. Самтарова*).

*Асгер Йорн* (наст. имя Асгер Олуф Йоргенсен, 1914–1973) — дат. художник, один из основателей международного авангардного движения «КоБРА», существовавшего с 1948 по 1951 г. (среди его участников — художники Пьер Алешинский, Карел Appel, Констан Ньюенгаус, Кристиан Дотремон, Тео Волверкамп, Оливье Стребель и др.). В 1953 г. участвовал в создании другой художественной группировки — Международного движения за имажинистский Баухаус (в ней состояли Джузеппе Пино-Галлицио, Паоло Симондо, Энрико Баж и др.), а позднее стал одним из лидеров Ситуационистского интернационала (покинул организацию в 1961 г.). Является автором множества работ в области пластических искусств, а также проявил себя как теоретик искусства (его самый известный труд в этой области — книга «За форму», 1958); также считается изобретателем трёхстороннего футбола. В Силькеборге (Дания) действует музей Йорна.

В середине 1950-х гг. Йорн познакомился с Дебором, в соавторстве с которым выпустил две книги, а созданная им “Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni” («Датско-французская эксперимен-

тальная кинокомпания») занялась производством двух фильмов Дебора — «О прохождении нескольких человек через довольно краткий момент времени» и «Критика разделения». В 1964 г. Скандинавским институтом сравнительного вандализма, который возглавлял Йорн, была издана брошюра Дебора «Против кинематографа», предисловием к которой является публикуемый нами текст.

Брошюра содержит заметку Дебора «Технические замечания» о снятых им на тот момент трёх фильмах, а также набор коротких цитат на тему кинематографа из разных его текстов. На задней стороне обложки перечислены названия четырёх фильмов, планировавшихся к экранизации. В 1989 г. Дебор писал о них амер. исследователю Томасу Левину: «Что касается моих фильмов, объявленных на обложке “Против кинематографа”, то следует понимать, что в действительности я экранизировал практически все, но под другими названиями. “Предисловие к новой теории революционного движения” — на самом деле это “Общество спектакля”, поскольку я начал работу над книгой с этой новой теорией вскоре после публикации “Против кинематографа”. В “In girum...” соединено то, что я назвал в 1964 г. “Ода всему, что мы любили из образов эпохи”, и часть задуманного как “Портрет Ивана Щеглова”. Единственный не сделанный мною фильм, это фильм, который должен был быть исторической работой о Фронде. Но зато у меня была возможность опробовать другой доселе неизвестный жанр кинематографа в “Опровержении...”, жанр открытого полемического выступления», см.: *Debord G. À Thomas Levin (24 avril 1989) // Debord G. Correspondance. Vol. 7. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2008. P. 84.*

<sup>1</sup> Цитата из книги франц. писателей Алена Сержанта (наст. имя Андре Махе) и Клода Армея (наст. имя Ги Лемоннье) «История анархии (от истоков до 1880)» (1949). Книга в 1984 г. была переиздана дружественным Дебору издательством “Champ Libre” (подробнее о нём и о его основателе см. коммент. к сценарию «Общества спектакля»).

<sup>2</sup> *Уильям Годвин* (1756–1836) — англ. писатель и философ, автор работы «Исследование о политической справедливости» (1793), считающейся одним из идейных истоков анархизма.

<sup>3</sup> *Ситуационистский интернационал* (далее — СИ) — возглавлявшаяся Дебором революционная организация, действовавшая в странах Западной Европы (преимущественно во Франции, Германии, Бельгии и в странах Скандинавии), а также в США в 1957–1972 гг. Название происходит от концепта созданной ситуации, которая определялась как «конкретно и произвольно сконструированный посредством коллективной организации целостности окружения и игры событий момент жизни», см.: Определения // Дебор Г. Общество спектакля / Пер. с франц. С. Офертаса и М. Якубович. М.: Логос, 2000. С. 175. С 1958 по 1969 г. в Париже издавался журнал «Ситуационистский интернационал» (вышло 12 номеров, далее — ЖСИ).

Понятие *спектакля*, противоположное понятию ситуации, по началу трактовалось как определение любой формы коммуникации (художественной в том числе), построенной на пассивности и невмешательстве зрителя; к этому смыслу апеллирует Йорн, и о нём же Дебор писал в «Докладе о создании ситуаций» (1957): «Создание ситуаций начинается с ликвидации современного понятия спектакля. Легко увидеть, насколько сильно главный принцип спектакля

(невмешательство) связан с отчуждением в старом мире. Наоборот, наиболее актуальные революционные эксперименты в культуре пытались преодолеть психологическую идентификацию зрителя с героем, чтобы вовлечь зрителя в непосредственную деятельность, разбудить его потенциал к реконструкции собственной жизни. Таким образом, ситуация предназначена для того, чтобы быть прожитой её создателями» (здесь и далее в примечаниях перевод цитат, если не указываются иные источники, принадлежит С. Михайленко; этот текст полностью будет опубликован в готовящемся в «Гиле» издании социально-политических работ Дебора). Впоследствии, благодаря знаменитой книге Дебора «Общество спектакля» (1967), это понятие расширило свои рамки и приняло более глобальные черты. Как его характеризовал сам Дебор, спектакль — это «неограниченное правление рыночной экономики, достигшее статуса никому не подотчётного суверенитета, и система новых технологий управления, сопутствующих подобному правлению», см.: *Дебор Г. Комментарии к «Обществу спектакля» // Дебор Г. Общество спектакля. С. 120.*

<sup>4</sup> *Джон Кеннет Гэлбрэйт (1908–2006)* — амер. экономист, автор ряда теоретических работ, включая упомянутое «Общество изобилия» (1958). С 1945 г. участвовал в работе Американских исследований стратегических бомбардировок — комиссии экспертов, призванных проанализировать эффективность американских бомбардировок в ходе Второй мировой войны. В 1946 г. был награждён президентом США Г. Труменом Президентской медалью свободы.

<sup>5</sup> *«Хиросима, любовь моя» (1959)* — фильм франц. кинорежиссёра Алена Рене, снятый в новаторской манере, сходной с развивавшейся в те годы «новой волной».



<sup>6</sup> *Леттризм* — современное литературно-художественное течение, возникшее во Франции в середине 1940-х гг. Его основателем был поэт, писатель, художник и кинорежиссёр Исидор Изу (1925—2007, наст. имя Ян-Исидор Голдштейн), родившийся в Румынии и во время Второй мировой войны перебравшийся в Париж. Считается, что впервые леттристский подход к искусству был заявлен в его «Манифесте леттристской поэзии» (1942), но течение стало известным во Франции после публикации «Введения в новую поэзию и новую музыку» (1947), где была выдвинута идея слияния поэзии и музыки в новое целостное искусство. В основе концепции Изу лежала максимальная деконструкция поэтического языка до его базового уровня — буквы (*фр.* “lettre”). Одной из форм реализации этого замысла явились различные варианты фонетической и абстрактной поэзии, во многом напоминающие опыты русских заумников и европейских дадаистов, относившиеся ко временам тридцатилетней давности (за это Изу подвергался критике, в том числе со стороны бывших участников «первого» авангарда, таких, например, как Рауль Хаусман и Ильязд). Этот ранний этап развития леттризма отразился и в названии первого фильма Дебора («Завывания в честь де Сада»), который в 1951 г. стал участником группы Изу. В разные годы её членами были: Морис Леметр, Габриэль Померан, Ролан Сабатье, Серж Берна, Ален Сати, Жан-Луи Бро, Жан Спаканья, Жиль Вольман, Франсуа Дюфрен и др. (подробнее о некоторых из них см. далее).

В начале 1950-х гг. Изу обратился к кинематографу, сняв новаторский фильм «Трактат о яде и вечности» (1951, см. текст «Ночь кинематографа» и примеч. 2 к нему) и провозгласив использованные в фильме принципы в статье «Эстетика кино» (1952). Фильмы,

снятые леттристами в то время — «Антиконцепт» Вольмана, «Завывания в честь де Сада» Дебора, «Барабаны первого суждения» Дюфрена и др., — были реализацией принципов кинематографии, установленных Изу в этом тексте.

В июле 1952 г. Дебор, Жан-Луи Бро, Серж Берна и Жиль Вольман создали свою отдельную тайную группу Леттристский интернационал (далее — ЛИ) как радикальное крыло группировки леттристов, а вскоре рассорились с основателем движения (подробнее о возникшем скандале см. тексты «Хватит плоскостопия!», «Позиция Леттристского интернационала» и «Смерть коммивояжёра», а также примеч. к ним).

Принадлежавший к основанному им движению всю жизнь и оставшийся его неизменным лидером Изу был на редкость плодовитым автором, создавшим работы не только в области поэзии, прозы, музыки, рисунка, живописи, скульптуры, архитектуры, кинематографа, театра, танца, но и в сфере разных научных дисциплин (экономики, математики, физики, химии, психологии, лингвистики и т. д.).

<sup>7</sup> *«Потлач»* (“Potlatch”) — информационный бюллетень ЛИ, издававшийся в Париже в 1954–1957 гг. (29 выпусков). Основными темами его материалов были собственные идеи авторов (психогеография, отказ от работы и т. д.), а также их комментарии к политическим и культурным событиям. Выпуски рассылались по списку адресов, выбранному редакцией, а также по немногочисленным подписчикам, причём всегда на безвозмездной основе. За время издания тираж бюллетеня вырос с 50 до 500 экземпляров. Во многом благодаря рассылке «Потлача» ЛИ удалось наладить связи с художественными движениями других стран, в частности с представителями скандинавского авангарда из Международного

движения за имажинистский Баухаус, что впоследствии привело к созданию СИ на базе обеих организаций. С началом печатания СИ своего журнала издание «Потлача» было прекращено. В июле 1959 г. в Амстердаме был опубликован ещё один, тридцатый номер «Потлача». Возрождённый бюллетень должен был служить внутренним изданием для секций СИ, но этот выпуск оказался последним.

<sup>8</sup> *Détournement* (букв.: отклонение, изменение направления, незаконное присвоение, злоупотребление, искажение, *фр.*) — техника повторного использования готового культурного материала в изменённом, переделанном виде — путём его наполнения иным смысловым содержанием и применения в новом качестве (напр., придание другого звучания комиксам или отрывкам из художественных фильмов при помощи замены текстового или звукового ряда). Как писали сами ситуационисты в статье «Определения», опубликованной в № 1 ЖСИ, понятие *détournement* «используется для сокращения формулировки “искажение готовых эстетических элементов”. Интеграция настоящих и прошлых произведений искусства в высшее конструирование среды. В этом смысле не может существовать ситуационистская живопись или музыка, возможно лишь ситуационистское использование этих средств. В более примитивном смысле *détournement* в традиционных культурных сферах является методом пропаганды, выражающим устаревание этих сфер и утрату ими значимости». Подробное описание *détournement* содержится в статье Дебора и Жюль Вольмана «Методика *détournement*» (1956), опубликованной в мае 1956 г. в № 8 журнала “*Les Lèvres nues*” («Нагие губы»), издававшегося бельг. сюрреалистом Марселем Марьеном. Там, в частности, сказано: «Литературное и художественное наследие человечества должно быть использовано в парти-

занских пропагандистских целях. И речь идёт не о банальном провоцировании скандала. Нам необходимо довести этот процесс до точки отрицания отрицания... Любые элементы, независимо от того, что является их источником, могут быть использованы для создания новых комбинаций... Слияние двух чувственных миров или объединение двух независимых выражений вытесняет оригинальные элементы и производит синтетическую организацию большей эффективности. Использовать можно всё что угодно» (текст будет опубликован в гилейском издании социально-политических работ Дебора).

<sup>9</sup> *«Конец Копенгагена»* — книга Йорна, составленная в соавторстве Дебором, «техническим советником по détournement», и изданная в 1957 г. в Копенгагене тиражом в 200 экземпляров. Представляла собой художественный альбом, составленный из построенных на основе détournement коллажей из разнообразных иллюстраций (рекламных изображений, комиксов, фрагментов карт, книжных иллюстраций и т. п.), разрозненных фраз (вырезок из газет, рекламных слоганов), положенных на художественное оформление в стиле абстрактного экспрессионизма.

<sup>10</sup> *«Мемуары»* — изданная в 1959 г. в Копенгагене книга Дебора, составленная вместе с Йорном (создателем «несущих конструкций»). Была создана по той же методике, что и «Конец Копенгагена», и посвящена периоду истории ЛИ с июня 1952 г. по сентябрь 1953 г. Выпущена в обложке из наждачной бумаги.

<sup>11</sup> *Ив Кляйн* (1928–1962) — франц. художник, автор серии работ в области монохромной живописи, т. е. картин, сделанных с использованием только одного цвета. Некоторые из них выполнены в запатентованном Кляйном оттенке синего цвета (похожем на ультрамарин), названном «Международным синим цветом Кляйна».

<sup>12</sup> *Группа исследований визуального искусства* (1960–1968) — парижская группировка художников, одним из основателей которой был упоминаемый здесь *Хулио Ле Парк* (род. 1928). Объединяла художников, работавших в области оптического и кинетического искусства, т. е. живописи с использованием эффектов оптических иллюзий, создающих эффект объёмности или движения картины.