

Степан Борисович Михайленко,

кандидат философских наук, редактор издательства «Гилея» (Россия), e-mail: ingram1917@gmail.com

**КОНЦЕПТ СПЕКТАКЛЯ:
ОТ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРАКТИК ЛЕТТРИЗМА
К СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКОЙ КОНЦЕПЦИИ
ГИ ДЕБОРА**

Предметом статьи является генезис социально-философской трактовки концепта спектакля, известной благодаря работе «Общество спектакля» (1967) французского философа и кинорежиссера Ги Дебора. На основании анализа массива текстов Дебора разных лет последовательно рассматриваются основные этапы формирования концепта и трансформации его смысла: от имплицитного присутствия концепта в авангардистских практиках представителей художественного течения леттризма (включая самого Дебора) к первой чисто эстетической и культурологической трактовке этого концепта, представленной в работах Ги Дебора 1957–1960 гг., и далее — к семантическому расширению этого концепта, отразившемуся в статье 1960 г. «Предварительные замечания к созданию единой революционной программы» и завершённому в социально-философской концепции, представленной в книгах «Общество спектакля» и «Комментарии к Обществу спектакля». Также в статье рассматриваются события политической и творческой биографий Ги Дебора, в контексте которых происходил изучаемый процесс.

Ключевые слова: спектакль, Ги Дебор, Исидор Изу, ситуационизм, леттризм, «Общество спектакля».

Stepan Borisovich Mikhailenko,

Kandidat of Philosophy, Editor, Gilea Publishing House (Russia), e-mail: ingram1917@gmail.com

**THE CONCEPT OF THE SPECTACLE: FROM THE
ESTHETIC PRACTICES OF LETTRISM
TO THE SOCIO-PHILOSOPHICAL CONCEPTION
OF GUY DEBORD**

The subject of this article is the genesis of the socio-philosophical interpretation of the concept of the spectacle, known from the book The Society of the Spectacle (1967) by the French philosopher and filmmaker Guy Debord. The author presents an analysis of an array of Debord's texts from different years, with the goal of

*distinguishing and examining the main stages of the formation of the concept and the transformation of its meaning. The study goes from the implicit presence of the concept in the avant-garde practices of the representatives of the Letterist artistic movement (including Debord himself) to the first, purely esthetic and cultural interpretation of the concept, presented in works by Debord in 1957–1960 — and further, to the semantic extension of the concept presented in Debord’s 1960 article “Preliminaries Toward Defining a Unitary Revolutionary Program,” and to the completed socio-philosophical concept as presented in two books, *The Society of the Spectacle* and *Comments on the Society of the Spectacle*. The article also examines the events of Debord’s political and artistic biography which formed the context of the process under study.*

Key words: *spectacle, Guy Debord, Isidore Isou, situationism, Letterism, The Society of the Spectacle.*

Концепту спектакля, известному благодаря книге «Общество спектакля» (1967)¹ французского философа и кинорежиссера Ги Дебора (1931–1994), посвящено значительное количество статей и монографий. В разных работах этот концепт рассматривался с точек зрения социальной философии, политологии, истории Франции, культурологии и многих других². Однако при этом концепт спектакля воспринимался исследователями как нечто изначально задуманное, к чему, надо заметить, читателей побуждал и сам автор, утверждавший в одном из предисловий к книге, что «я не из тех, кто себя поправляет»³. И за этим многообразием исследований оставалась незамеченной история самого концепта — как он возник и что непосредственно ему предшествовало, как дополнялся и развивался его смысл. Изученный в столь многих контекстах концепт спектакля мы рассмотрим в его естественном контексте: контексте жизни и творчества Ги Дебора.

История концепта спектакля, как и творческий путь Дебора, начинается с эстетического течения леттризма. Леттризм неразрывно связан с именем и деятельностью французского автора румынского

¹ Русский перевод книги, выполненный С. Офертасом, был издан в 2000 г.: Дебор Г. Общество спектакля. М.: Логос, 2000. Далее в тексте ссылки на «Общество спектакля» даются по этому изданию.

² Интересующиеся существующими исследованиями этой темы могут обратиться к соответствующим аннотированным библиографиям: Саймона Форда о ситуационистах (*Ford S. The Realization and Suppression of the Situationist International: An Annotated Bibliography, 1972–1992. Edinburgh: AK Press, 1995.*) и Шигенобу Госальвеса о Ги Деборе (*Gonzalez G. Guy Debord, ou, La beauté du negative. Paris: Nautilus, 2002.*)

³ Дебор Г. Предисловие к 3-му французскому изданию // Дебор Г. Общество спектакля. С. 7.

происхождения Исидора Изу (1925–2007), который заложил основы этого художественного течения еще в юношеском возрасте в начале 1940-х гг., составив «Манифест леттристской поэзии» и написав первые леттристские стихи. Изначально леттризм был связан исключительно с поэзией и ключевой его идеей была деконструкция языка до его базового уровня, т.е. до буквы, от чего и происходило название движения. Однако эта идея была лишь первой из множества впоследствии выдвинутых Изу и включенных в канон леттризма. Изу был необычайно плодовитым автором, оставившим после себя не только произведения в таких видах искусства, как поэзия, живопись, кинематограф, музыка, театр, но и работы в области точных наук (математика, физика, химия и т.д.).

Деконструкция языка была лишь частью более глобальной идеи леттристов в области творчества — деконструкции традиционных методов и техник всех существующих видов искусства и создания принципиально новых решений для этих целей. В контексте нашего исследования главный интерес представляют леттристские эксперименты в области кино: основное новшество Изу в области киноязыка заключалось в отрицании зрелищности, т.е. отказе от видеоряда как основного выразительного средства киноповествования и непрременной взаимосвязи между видеорядом и звуковой дорожкой. Наоборот, их диссонанс, несоответствие друг другу должны были пробуждать воображение зрителя и создавать своеобразный полифонический эффект.

Представленная публике в 1951 г. кинокартина Изу «Трактат о слоне и вечности»⁴ была одновременно и манифестом этих новых принципов леттристского кинематографа, и их наглядной реализацией. Видеоряд фильма состоял из хаотичной нарезки съемок повседневной жизни Парижа, причем качество изображения было местами нарочно низким. Роль звуковой дорожки фильма выполнял декламировавшийся автором текст, повествовавший о недостатках старого языка кино и принципах построения нового — леттристского — языка кино, прерывавшийся звукоподражательной поэзией.

Фильм Изу важен нам не только с точки зрения истории идей, но и с точки зрения развития событий. В апреле 1951 г. Изу с участниками леттристской группировки приехал на Каннский кинофестиваль с целью добиться показа своего фильма или участия его в конкурсной программе. Леттристам в итоге удалось арендовать один из местных кинозалов и провести в день закрытия фестиваля

⁴ Русский перевод сценария: *Изу И. Трактат о слоне и вечности* // Изу И. Леттризм. М.: Гиля, 2016.

показ фильма Изу. Интересен этот показ был даже не тем, что Изу к тому моменту еще не успел закончить работу над фильмом и демонстрировал концовку ленты исключительно в виде звуковой дорожки без видеоряда, а тем, что в числе нескольких десятков присутствовавших на показе зрителей был выпускник местного лица Ги Дебор. Дебор был настолько впечатлен фильмом Изу, что немедленно решил познакомиться с леттристами и примкнуть к их группировке. Группировка базировалась в Париже, куда Дебор переехал в том же году для обучения на юридическом факультете Сорбонны и где Изу помог ему снять комнату.

При поддержке Изу и леттристов в 1952 г. Дебор создает свой первый фильм — «Завывания в честь де Сада». Этот фильм представлял собой чередование белого и черного экранов и был максимально полной реализацией леттристского тезиса о минимализме изображений. Звуковая дорожка состояла из причудливого коллажа из передовиц газет, статей законов, новостных хроник, обрывков разговоров, зачитывавшегося пятью дикторами и периодически прерывавшегося долгими (до 25 минут) периодами молчания и черного экрана. Парижские зрители оказались не готовы к подобным новшествам, и премьерный показ фильма был прерван на двадцатой минуте возмущенной аудиторией⁵. В связи с этим фильмом состоялась первая публикация Дебора: в первом и единственном номере леттристского журнала «Ион» в апреле 1952 г. была напечатана черновая версия сценария (еще предполагавшая использование изображений в фильме), сопровождаемая авторским предисловием «Пролегомены ко всей будущей кинематографии»⁶.

В том же 1952 г. был снят фильм другого участника леттристской группировки Жюль Вольмана «Антиконцепт», звуковая дорожка которого состояла исключительно из фонетической поэзии Вольмана, а сам фильм транслировался не на экран, а на шар метеозонда. «Антиконцепт» был запрещен соответствующими инстанциями к показу на территории Франции сразу же после премьеры. Тогда же был снят фильм Мориса Леметтра «Фильм уже начался?», полностью состоявший из фрагментов других лент. Вообще в этот год участниками группировки был предпринят добрый десяток проектов в области кино, пусть и не все из этих проектов были доведены до завершения. Все эти фильмы (и завершенные, и оставшиеся на уровне проекта) имели очевидную общую черту: они не являлись зрелищем в традиционном смысле слова. Более того, любой присутствовавший

⁵ См.: Дебор Г. Технические замечания [к первым трем фильмам] // Дебор Г. За и против кинематографа. М.: Гилея, 2015. С. 245–246.

⁶ Русский перевод: Дебор Г. Пролегомены ко всей будущей кинематографии // Дебор Г. За и против кинематографа. С. 239–241.

на таком показе и осознавший леттристский подход к киноязыку мог перестать быть зрителем, сам стать режиссером и создать свой фильм.

На протяжении 1952 г. в группировке леттристов нарастали противоречия, связанные с тем, что более молодые участники группировки (включая Дебора) хотели более радикальных действий, чем творческие эксперименты, представлявшие главный интерес для их старших товарищей. В конце осени это привело к открытому расколу — Дебор и его единомышленники покинули группировку Изу, чтобы создать собственную организацию — Леттристский интернационал. Пять лет спустя, в 1957 г., на базе Леттристского интернационала и двух других европейских художественно-политических объединений (Международного движения за имажинистский Баухаус и Лондонской психогеографической ассоциации) был создан Ситуационистский интернационал.

Понятие «спектакль» впервые появляется в тексте Ги Дебора «Доклад о создании ситуаций и принципах организации и деятельности международной ситуационистской тенденции», составленном им в связи с подготовкой учредительной конференции Ситуационистского интернационала, проходившей в итальянском городе Кози д'Ароша 27–28 июля 1957 г. (текст «Доклада...» был напечатан и разослан будущим участникам конференции в июне). Ситуационистский интернационал получил свое название от ключевого для его участников на тот момент концепта «ситуации», который определялся ими как «конкретно и произвольно сконструированный посредством коллективной организации целостности окружения и игры событий момент жизни»⁷. Целью Ситуационистского интернационала в тексте «Доклада...» объявлялось «создание ситуаций, т.е. создание мимолетных жизненных обстановок и их трансформация в ощущения превосходного качества»⁸.

Спектакль при этом обозначался лишь как простая противоположность «ситуации». Вот что Дебор писал о спектакле в этом тексте: «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

⁷ Ситуационистский Интернационал: Дефиниции // Дебор Г. Общество спектакля. С. 175.

⁸ *Debord G. Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* // *Debord G. Œuvres*. Paris: Gallimard, 2006. P. 322.

зрителя с героем, чтобы вовлечь зрителя в непосредственную деятельность, разбудить его потенциал к реконструкции собственной жизни... Роль «публики», пассивной или выполняющей функции статистов, должна неуклонно сокращаться, одновременно с увеличением числа тех, кого нужно назвать не актерами, но, в новом смысле этого слова, “живущими”»⁹.

Итак, понятие «спектакля» в работах Дебора впервые появилось как антитеза понятию «ситуации» и являлось простой характеристикой современного искусства, основанного на пассивности зрителя. Таким образом, оно было практически идентично по смыслу той самой зрелищности, которой противостояли леттристские эксперименты в области кинематографа и, в частности, фильм Дебора «Завывания в честь де Сада».

В том же смысле спектакль упоминается в коллективном тексте ситуационистов «Манифест», составленном участниками Ситуационистского интернационала 17 мая 1960 г. в рамках подготовки акции против ЮНЕСКО, которую ситуационисты критиковали как инструмент «единой глобальной бюрократизации искусства и культуры»¹⁰. В ходе акции ситуационисты планировали ненасильственным путем захватить парижскую штаб-квартиру ЮНЕСКО и распространить текст «Манифеста». Акция так и не состоялась, однако текст манифеста был в июне опубликован в четвертом номере журнала «Ситуационистский интернационал». А 29 сентября английский перевод этого текста был зачитан от лица ситуационистской организации бельгийским художником Морисом Викаром на посвященной ситуационистам конференции, которую организовал лондонский Институт современного искусства (Дебор не стал выступать сам, так как не владел в должной мере английским языком)¹¹. В «Манифесте», который должен был быть распространен в ходе этой акции, среди одного из четырех главных принципов новой культуры в их соотношении с прежним искусством указывалось: «Против искусства спектакля: реализованная культура ситуационистов предполагает всеобщее участие»¹². Еще в середине 1960 г. концепт «спектакль» и для Дебора, и для всех остальных ситуационистов означал не более чем один из принципов существующего искусства.

Во время крупных забастовок в Бельгии в 1960–1961 г. Дебор на протяжении недолгого времени принимал участие в работе

⁹ Ibid. P. 325–326.

¹⁰ См. приложение к настоящей статье.

¹¹ Подробнее об этой конференции см. *Hussey A. The Game of War. The Life and Death of Guy Debord.* London: Jonathan Cape, 2001. P. 158–159.

¹² См. приложение к настоящей статье.

французской марксистской группировки «Социализм или варварство», основанной в 1949 г. французским философом греческого происхождения Корнелиусом Касториадисом, издававшей одноименный журнал и стоявшей на позициях антисталинизма и коммунизма рабочих советов. Ги Дебор планировал создать революционную организацию нового типа с участием ситуационистов и активистов группировки «Социализм или варварство». В июле 1960 г. Ги Дебор и участник группировки Даниэль Бланшар (под псевдонимом Пьер Канжуэр) составили и издали в виде брошюры проект программы новой организации под названием «Предварительные замечания к созданию единой революционной программы». Однако идея создания такой организации не нашла никакой поддержки у руководителей группировки «Социализм или варварство», а предполагавшийся в качестве введения к более широкой дискуссии текст «Предварительных замечаний...» даже не был опубликован в журнале группировки. Весной 1961 г. Дебор покинул ряды этой организации.

Текст «Предварительных замечаний» во многом пересекается с «Манифестом» ситуационистов: в обоих текстах говорилось о происходящем по мере технического прогресса сокращении количества работы в мире, которому всячески противостоит капитализм; о том, что разумное использование новейших технологий освобождает человека от необходимости обеспечения базовых потребностей (голод, жилище и т.д.) и позволяет ему заниматься самосовершенствованием и искусством — в то время как при капитализме занятия искусством остаются уделом избранных. Революционное движение, по мнению авторов «Предварительных замечаний», может быть лишь борьбой пролетариата за реальное доминирование и осмысленное преобразование всех аспектов общественной жизни, начиная от непосредственного и полного управления производственным процессом, осуществляемого рабочими. Подобное радикальное преобразование представлений о работе привело бы к множеству последствий, главным из которых авторы называли смещение жизненного интереса от пассивного досуга в сторону новых типов производственной деятельности: в послереволюционном обществе производство и потребление будут заменены творческим использованием общественных товаров.

В контексте нашего исследования этот текст в первую очередь важен тем, что в нем впервые дается развернутая социально-философская трактовка концепта спектакля: «Капиталистическое потребление навязывает общее сокращение желаний путем регулярного удовлетворения искусственных потребностей, которые остаются потребностями, никогда не становясь желаниями; под-

линным желаниям предназначено остаться нереализованными (или быть подмененными спектаклем). За пределами рабочих мест спектакль является основным способом человеческих отношений. Только через спектакль люди приобретают фальшивое знание всех аспектов общественной жизни... Отношения между авторами и зрителями являются всего лишь аналогией фундаментального отношения между руководителями и подчиненными. Это превосходно отвечает нуждам овеществленной и отчужденной культуры: отношения, устанавливаемые спектаклем, сами по себе являются превосходным носителем капиталистического порядка. Двусмысленность всего «революционного искусства» заключается в том, что революционный элемент любого спектакля непременно оказывается опровергнут и уравновешен реакционным элементом, содержащимся во всех спектаклях. Поэтому развитие капиталистического общества означает в первую очередь совершенствование механизма спектакля. Разумеется, это сложный механизм, поскольку его основная задача — пропаганда капиталистического порядка... Он должен отвлечь от желаний, исполнение которых запрещено правящим порядком»¹³.

Вскоре после этого новое значение понятия «спектакля» стало полностью определять деятельность ситуационистской организации. Начатые ранее мероприятия с эстетическим уклоном сворачиваются в пользу непосредственно политической деятельности. Самым ярким примером этого процесса служит то, что с начала 1960-х гг. ситуационисты постепенно перестали обращаться к идее психогеографии, являвшейся ключевой в 1950-х и для леттристов, и для ситуационистов (собственно, те связи в европейском авангарде, которые позволили леттристам в 1957 г. создать Ситуационистский интернационал, были построены благодаря распространению выдвинутой леттристами идеи психогеографии).

Сам по себе комплект психогеографических идей, сформированный в 1950-х гг. работами леттристов и, позже, ситуационистов, можно разделить на три больших блока. Во-первых, это сама психогеография как наука о познании эффектов воздействия городской среды на психологическое состояние человека. В качестве метода познания психогеографии выступали практические эксперименты — «дрейфы», в ходе проведения которых психогеографы фиксировали собственные переживания от прохождения разных городских обстановок. Во-вторых, это критика урбанизма — доминирующей тогда и сейчас идеи в области градостроительства.

¹³ *Canjuers P., Debord G. Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire // Debord G. Œuvres. P. 514–515.*

В-третьих, это унитарный урбанизм — комплекс проектов и идей в области градостроительства, ставящий во главу угла не экономические соображения, а реальные потребности человека. Часть проектов унитарного урбанизма, очевидно, относилась к направлению бумажной архитектуры, т.е. архитектурных проектов, изначально не предназначенных для материальной реализации.

С началом 1960-х гг. эти направления, ранее активно развивавшиеся, все реже становились предметом публикаций в изданиях ситуационистов. Созданное голландским художником-ситуационистом Константом Нивенхейсом и располагавшееся сначала в Амстердаме, а затем в Брюсселе Бюро исследований в области унитарного урбанизма прекратило свою деятельность в 1962 г. (в момент закрытия Бюро его возглавлял уже не Нивенхейс, а бельгийский поэт-ситуационист венгерского происхождения Атилла Котаньи). Из всего комплекса психогеографических идей в ситуационистском арсенале осталась лишь критика урбанизма (теперь — как глобальной декорации спектакля), которая перекочевала в одну из глав основного труда Ги Дебора — книги «Общество спектакля», изданной в 1967 г.

Работу над текстом этой книги Дебор начал еще весной 1964 г., поскольку «хотел, чтобы у Ситуационистского интернационала была своя теоретическая книга»¹⁴. В информационной справке о Ситуационистском интернационале, составленной для газеты Times в августе 1964 г. женой Дебора Мишель Берншейн, книга «Общество спектакля» называлась в числе «важных проектов организации, которые близки к завершению»¹⁵. Очевидно, работа продлилась несколько дольше: в письме ситуационисту Раулю Ванейгему в марте 1965 г. Ги Дебор писал, что книга еще не закончена, и что он выбрал «очень сухую форму, набор тезисов, который, скорее всего, будет нелегко читать, но который даст большую пищу для размышлений»¹⁶, и прилагал черновой вариант оглавления книги. Работа над книгой была завершена осенью 1965 г. Однако первая публикация книги состоялась лишь в ноябре 1967 г. (в парижском издательстве «Бюше Шастель» тиражом 7 тыс. экз.).

В самом тексте «Общества спектакля» Дебор не дает однозначного определения для понятия «спектакль». По его словам, «поня-

¹⁴ Дебор Г. Предисловие к 4-му итальянскому изданию // Дебор Г. Общество спектакля. С. 13.

¹⁵ Bernstein M. About the Situationist International // The Times Literary Supplement (London). 1964. 3 September. No. 3262. P. 781.

¹⁶ Debord G. À Raoul Vaneigem. Lundi soir, 8 mars 1965 // Debord G. Correspondance. Vol. 3. Paris: Fayard, 2003. P. 21.

тие спектакля объединяет в себе и объясняет огромное количество различных явлений»¹⁷, — и эти явления автор описывает в виде характеристик спектакля.

Во-первых, в самом глобальном смысле под спектаклем Дебор подразумевает «общественное отношение между людьми, опосредованное образами»¹⁸. В основании спектакля лежит отчуждение, и любые блага, предлагаемые спектаклем, от автомобиля до планшета, служат лишь разобщению людей.

Во-вторых, спектакль — это новый уровень развития производственных отношений, новая экономическая формация (как говорит об этом Дебор, «спектакль есть капитал на той стадии накопления, когда он становится образом»¹⁹).

В-третьих, спектакль — это особый способ мировосприятия. Спектакль не является неким дополнением к реальности — наоборот, он служит основанием для иллюзии. Во всех своих проявлениях спектакль представляет собой модель доминирующего в обществе образа жизни.

В-четвертых, спектакль являет собой абсолютную противоположность диалогу и имеет характер властного монолога; он не предполагает в принципе никакого иного взаимодействия со зрителем, кроме пассивного потребления. По сути, это и есть изначальная трактовка понятия «спектакля», в новой версии низведенная до уровня одной из характеристик.

Также в тексте «Общества спектакля» Дебор выделяет два типа спектакля, свойственные разным типам обществ: сосредоточенный и рассредоточенный.

Сосредоточенный спектакль сформировался в период между мировыми войнами под влиянием СССР и Германии. Он был присущ странам государственного капитализма, однако во время кризисов он использовался и в странах развитого капитализма. Сосредоточенный спектакль строится вокруг идеологии, олицетворенной личностью диктатора, и выполняет задачи тоталитарной контрреволюции, поэтому господство такого спектакля неизбежно превращается в тотальное господство полиции.

Рассредоточенный спектакль характерен для стран капиталистического мира (в первую очередь — для США, родины такого типа спектакля). Рассредоточенный спектакль — это экономика избыточного производства, предписывающая всякому индивиду быть потребителем; это воплощение товарного фетишизма

¹⁷ Общество спектакля. С. 25.

¹⁸ Там же. С. 23.

¹⁹ Там же. С. 31.

в государственных масштабах. Эта форма спектакля предоставляет индивидуумам иллюзорную свободу выбора широкого ассортимента товаров и услуг, которые ведут между собой бесконечную войну на выживание: как это описывает Дебор, «товары-звезды одновременно отстаивают свои собственные противоречащие проекты общественного благоустройства, когда автомобильный спектакль требует для себя идеального дорожного движения, уничтожающего старые города, тогда как зрелище самого города нуждается в кварталах-музеях»²⁰.

Ситуационистские издания (и книга «Общество спектакля» в их числе) пользовались интересом в первую очередь среди студентов. И хотя авторы к этому совсем не стремились и даже прямо заявляли, что для них «жалкая студенческая среда не представляет никакого интереса»²¹, вскоре это сыграло важную роль.

В 1968 г. во Франции произошли события, вошедшие в историю под названием «Красный май», когда всеобщая забастовка рабочих и массовые студенческие беспорядки, сопровождавшиеся оккупацией рабочими и студентами заводов и университетов, поставили режим де Голля на грань падения. Благодаря студентам, симпатизировавшим Ситуационистскому интернационалу, лозунги ситуационистов оказались на сотнях тысяч листовок и граффити, что помогло ситуационистским идеям в целом и концепту спектакля в частности быстро обрести национальную известность во Франции²². Свою роль сыграли и СМИ, создавшие Ситуационистскому интернационалу образ тайного круга заговорщиков, чьи идеи спровоцировали студенческие волнения — подборку наиболее забавных цитат из подобных публикаций ситуационисты даже выпустили в своем журнале²³.

В 1973 г. на экраны вышел фильм «Общество спектакля» — авторская экранизация книги, выполненная по леттристской методике: звуковую дорожку фильма составляло чтение отдельных глав книги, а видеоряд — нарезка кадров из других фильмов, новостных репортажей, съемок Парижа и т.д. Фильм вызвал бурную реакцию

²⁰ Там же. С. 44.

²¹ Nos buts et nos méthodes dans le scandale de Strasbourg // Internationale Situationniste. 1967. Octobre. No. 11. P. 26.

²² Интересующиеся темой роли ситуационистов и их идей в событиях Красного мая 1968 г. могут обратиться к составленной самими ситуационистами книге «Бешеные и ситуационисты в оккупационном движении» (Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations. Paris: Gallimard, 1998) или к монографии Паскаля Дюмонтье «Ситуационисты и май 1968» (Dumontier P. Les Situationnistes et mai 1968. Paris: Ivrea, 1995).

²³ Jugements choisis concernant l'I.S. et classés selon leur motivation dominante // Internationale Situationniste. 1969. Septembre. No. 12. P. 55–63.

во французской прессе, и в качестве ответа критикам Дебор в 1975 г. выпустил короткометражный фильм «Опровержение всех суждений “за” или “против”, вызванных фильмом “Общество спектакля”».

На протяжении двух десятилетий после Красного мая понятие спектакля исключительно популяризировалось (только по состоянию на 1979 г. книга «Общество спектакля» выдержала 12 переизданий во Франции), при этом никак не расширяясь за пределы трактовки, данной в книге (экранизация была передачей того же текста, но другим методом). Но мир меняется, и, как писал с иронией в 1985 г. Дебор, «формы спектакля за это время изменились и продолжают меняться каждые три месяца, практически каждый день»²⁴. Вскоре, в работе 1988 г. «Комментарии к Обществу спектакля»²⁵, он описал сформировавшуюся новую форму спектакля под названием «интегрированная форма спектакля».

Интегрированная форма спектакля является слиянием различных элементов сосредоточенной и рассредоточенной форм, из которых базисной является рассредоточенная форма, поскольку она оказалась более жизнеспособной и одержала историческую победу над сосредоточенной формой. По сути, интегрированная форма спектакля является рассредоточенной формой, укрепленной сильными местами сосредоточенной и лишенной ее недостатков. Территорией зарождения интегрированной формы шоу-власти Дебор называет послевоенные Францию и Италию. Но, как он написал в изданном в 1992 г. «Предисловии к третьему французскому изданию “Общества спектакля”», с распадом СССР разделение форм спектакля прекращается и мир вступает в эпоху глобального распространения интегрированного спектакля²⁶.

В отличие от сосредоточенной формы спектакля, в интегрированной форме власть более не олицетворяется конкретной личностью или идеологией. Благодаря этому сосредоточенный спектакль смог практически полностью побороть любое недовольство доминированием спектакля, столь часто распространенное при сосредоточенной форме, — общество перестало замечать спектакль, а потому перестало воспринимать его как нечто чуждое.

Но значение спектакля при этом ничуть не снизилось, а лишь возросло, спектаклю удалось внедриться в жизнь общества как никогда ранее. Как резюмировал автор: «Спектакль стал составной частью любой действительности, проникая в нее подобно радиоактивному

²⁴ *Debord G. Présentation de Potlatch // Debord G. Œuvres. P. 131.*

²⁵ Русский перевод: *Дебор Г. Комментарии к Обществу спектакля // Общество спектакля. С. 115–175.*

²⁶ *Дебор Г. Предисловие к 3-му французскому изданию. С. 7.*

излучению»²⁷. В этом же тексте Дебор уже максимально конкретно определяет спектакль как «неограниченное правление рыночной экономики, достигшее статуса никому не подотчетного суверенитета, и систему новых технологий управления, сопутствующих такому правлению»²⁸ — этим определением был окончательно завершен процесс формирования концепта спектакля в работах Дебора: многообразии характеристик свелось к единой формулировке так же, как разные формы спектакля слились в одну, но тотальную.

Таким образом, мы можем выделить четыре основных этапа в формировании концепта «спектакля». Первый из них — леттристские эксперименты в области кинематографа начала 1950-х гг., в которых сам Дебор принимал непосредственное участие. На этом этапе «спектакль» присутствует в виде общей идеи (противостояния зрелищности, создания незрелищного искусства), но еще не имеет своего названия. Второй этап нашел отражение в текстах Дебора 1957–1960 гг., где спектакль обретает свое название, но трактуется лишь в качестве характеристики современного искусства. Третий этап, являющийся своеобразной точкой бифуркации, состоит из одного текста 1960 г. — «Предварительные замечания к созданию единой революционной программы», но именно в этом тексте (написанном в соавторстве и для конкретных нужд — как программа так и не созданной организации) концепт спектакля превращается из характеристики современного искусства в характеристику современного общества в целом. Четвертый этап (наиболее заметный, подобно верхушке айсберга) — это окончательная социально-философская трактовка концепта спектакля, широко известная благодаря работам Ги Дебора «Общество спектакля» и «Комментарии к Обществу спектакля»; на этом этапе концепт «спектакля» принимает свой завершённый вид.

ЛИТЕРАТУРА

- Дебор Г.* За и против кинематографа. М.: Гилея, 2015.
Дебор Г. Общество спектакля. М.: Логос, 2000.
Изу И. Трактат о слоне и вечности // Изу И. Леттризм. М.: Гилея, 2016.
Bernstein M. About the Situationist International // The Times Literary Supplement. 1964. 3 September. No. 3262. P. 781.
Debord G. À Raoul Vaneigem. Lundi soir, 8 mars 1965 // Debord G. Correspondance. Vol. 3. Paris: Fayard, 2003.
Debord G. Œuvres. Paris: Gallimard, 2006.
Dumontier P. Les Situationnistes et mai 1968. Paris: Ivrea, 1995.

²⁷ Комментарии к Обществу спектакля. С. 124.

²⁸ Там же. С. 120.

Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations. Paris: Gallimard, 1998.

Ford S. *The Realization and Suppression of the Situationist International: An Annotated Bibliography, 1972–1992*. Edinburgh: AK Press, 1995.

Gonzalez G. *Guy Debord, ou, La beauté du négatif*. Paris: Nautilus, 2002.

Hussey A. *The Game of War. The Life and Death of Guy Debord*. London: Jonathan Cape, 2001.

Jugements choisis concernant l'I.S. et classés selon leur motivation dominante // *Internationale Situationniste*. 1969. Septembre. No. 12. P. 55–63.

Nos buts et nos méthodes dans le scandale de Strasbourg // *Internationale Situationniste*. 1967. Octobre. No. 11.

REFERENCES

Bernstein, M. "About the Situationist International," *The Times Literary Supplement*. 3 September. No. 3262. 1964, p. 781.

Debord, G. "À Raoul Vaneigem. Lundi soir, 8 mars 1965," Debord G. *Correspondance*. Vol. 3. Paris: Fayard, 2003.

Debord, G. *Obshchestvo spektaklia*. Moscow: Logos, 2000.

Debord, G. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2006.

Debord, G. *Za i protiv kinematografa*. Moscow: Gileia, 2015.

Dumontier, P. *Les Situationnistes et mai 1968*. Paris: Ivrea, 1995.

Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations. Paris: Gallimard, 1998.

Ford, S. *The Realization and Suppression of the Situationist International: An Annotated Bibliography, 1972–1992*. Edinburgh: AK Press, 1995.

Gonzalez, G. *Guy Debord, ou, La beauté du négatif*. Paris: Nautilus, 2002.

Hussey, A. *The Game of War. The Life and Death of Guy Debord*. London: Jonathan Cape, 2001.

Izou, I. "Traktat o sliune i vechnosti," Izou, I. *Lettrizm*. Moscow: Gileia, 2016.

"Jugements choisis concernant l'I.S. et classés selon leur motivation dominante," *Internationale Situationniste*. Septembre. No. 12. 1969, pp. 55–63.

"Nos buts et nos méthodes dans le scandale de Strasbourg," *Internationale Situationniste*. Octobre. No. 11. 1967.

«МАНИФЕСТ» СИТУАЦИОНИСТСКОГО ИНТЕРНАЦИОНАЛА (1960)²⁹

Новые человеческие силы, которые существующая система не в силах укротить, растут день ото дня по мере непреодолимого развития технологий, и вместе с ними растет недовольство от невозможности их использования в бессмысленной жизни нашего общества.

Не следует приспосабливаться под какой-либо из существующих в обществе вариантов отчуждения и угнетения, но следует отвергнуть их все, вместе с самим обществом. Очевидно, что процесс прогресса был приостановлен до революционного решения нынешнего всеобъемлющего кризиса.

Каковы перспективы организации жизни в обществе, которое действительно «реорганизовывает производство на основе свободной и равной ассоциации производителей»? Автоматизация производства и обобществление жизненно важных товаров будет все сильнее и сильнее сокращать необходимый объем работы и, наконец, даст полную свободу личности. Таким образом, освобожденное от всякой экономической ответственности, освобожденное от всех своих долгов и обязанностей прошлого человечество будет располагать новой прибавочной стоимостью, неисчислимой в деньгах, поскольку нельзя будет ее свести к мере оплачиваемой работы: цене игры, жизни, построенной бесплатно. Осуществление подобного игрового созидания есть гарантия свободы всех и каждого, что может быть реализовано лишь в условиях всеобщего равенства и отсутствия эксплуатации человека человеком. Освобождение игры, придание ей творческой независимости отменит прежнее деление между работой и пассивным отдыхом.

Церковь сжигала так называемых ведм, чтобы подавить примитивные игровые тенденции, содержащиеся в карнавалах. В современном обществе, производящем обилие жалких псевдоигр в «неучастие», истинная художественная деятельность обязательно классифицируется как преступление. Она существует в условиях подполья. Ее появление вызывает скандал.

Что же такое в действительности ситуация? Это реализация превосходной игры, точнее, вызов на эту игру, которым является присутствие человека. Революционные игроки всех стран могут

²⁹ Публикуется по: Manifeste // Internationale Situationniste. 1960. Juin. No. 4. P. 36–38.

объединиться в Ситуационистский интернационал для того, чтобы начать исход из мезозоя повседневности.

Отныне мы провозглашаем автономные ячейки производителей новой культуры, независимые от существующих на данный момент политических и профсоюзных организаций, поскольку мы отказываем им в способности организовать что-нибудь кроме управления уже существующим.

В момент, когда организация перейдет с начальной стадии эксперимента на более высокую ступень первой публичной кампании, нашей наиболее актуальной целью будет захват ЮНЕСКО. Единая глобальная бюрократизация искусства и культуры представляет собой новое явление, отражающее глубокие взаимосвязи между существующими в мире социальными системами, основанными на эклектичном сохранении и воспроизводстве прошлого. Ответом революционных художников на новые условия должен быть новый тип действия. Поскольку само существование этого централизованного управления культурой, помещенного в единое здание, способствует захвату его силовым путем, и поскольку это учреждение полностью бесполезно для каких-либо целей, кроме наших подрывных планов, мы полагаем, что наши современники оправдают подобный захват. И мы сделаем это. Мы полны решимости захватить ЮНЕСКО, хотя бы на короткое время, поскольку мы уверены, что таким образом мы сможем быстро выполнить работу, которая будет заключаться большей частью в заявлении длинного списка требований.

Каковы будут главные принципы новой культуры, и как она будет соотноситься с прежним искусством?

Против искусства спектакля: реализованная культура ситуационистов предполагает всеобщее участие.

Против сохраненного искусства: это организация непосредственно переживаемого момента.

Против фрагментарного искусства: это будет глобальная практика, соединяющая все необходимые элементы. Естественно, в большинстве случаев это будет коллективным творчеством, осуществляемым на принципах анонимного участия (по крайней мере, поскольку творческие работы более не будут товаром, в этой культуре не будет доминировать желание оставлять следы). План-минимум подобных экспериментов предполагает революцию в поведении и динамический унитарный урбанизм, способный распространиться по всему миру и в дальнейшем расширить свое поле действия на все обитаемые планеты.

Против одностороннего искусства: культура ситуационистов будет искусством диалога, искусством взаимодействия. Сегодня

художники — со всей видимой культурой — полностью отделены от общества, так же как они отделены друг от друга в конкурентной борьбе. Но перед лицом тупика капитализма искусство остается, по сути, односторонним, безответным. Преодоление этой закрытой эпохи примитивизма будет достигнуто путем многосторонней коммуникации.

На более высокой ступени общественного развития каждый станет художником, т.е. одновременно и производителем, и потребителем мирового искусства, что поможет быстрому размыванию линейных критериев новизны. Все будут, так сказать, ситуационистами; будет постоянный рост числа направлений, опытов или принципиально разных «школ» в ситуационистской практике — не последовательно, но одновременно.

Теперь мы торжественно объявляем себя представителями последнего ремесла в истории. Роль ситуациониста, и любителя, и профессионала, антиспециалиста, все равно будет профессией до момента наступления экономического и психического изобилия, когда каждый станет «художником» в том смысле, которого художники так и не достигли — стать строителем своей собственной жизни. Тем не менее последняя в истории профессия настолько близка обществу, навсегда освобожденному от разделения труда, что когда она впервые возникла среди членов Ситуационистского интернационала, ее статус профессии, как правило, отрицался.

Тем, кто не способен понять нас, мы говорим с непередаваемым презрением: «Ситуационисты, которых вы беретесь судить, однажды сами осудят вас. Мы ожидаем неизбежного поворотного момента, который будет ликвидацией мира лишений во всех формах. Таковы наши цели, и они будут целями всего человечества».