





R E A L  
H Y L A E A



*Составитель серии*  
*Сергей Кудрявцев*



**Г И Д Е Б О Р**



*Ги Дебор в Канне. Декабрь 1951 года*

**ГИ ДЕБОР**

**ЗА И ПРОТИВ  
КИНЕМАТОГРАФА**

**ТЕОРИЯ, КРИТИКА, СЦЕНАРИИ**

---

*Составление, примечания и комментарии  
Степана Михайленко*

**МОСКВА**

**ГИЛЕЯ**

**2015**

Перевод с французского С. Михайленко и Э. Саттарова

Издательство и составитель книги благодарят  
Билла Брауна, Кена Нэбба, Марию Осоловскую  
и Аластайра Эмменса  
за помощь в подготовке издания

[www.debord.ru](http://www.debord.ru)

## СОДЕРЖАНИЕ

Ги Дебор и проблема проклятия ( <i>Асгер Йорн</i> ) .....	9
---	---

### **Воззвания, заявления, рецензии, статьи**

Покончить с французским кинематографом .....	23
Ночь кинематографа .....	25
Хватит плоскостопия! .....	27
Позиция Леттристского интернационала .....	29
Смерть коммивояжёра .....	31
Тотем и табу .....	33
Раздавленный пёс .....	34
Главная дорога, ведущая в Рим .....	36
Библия — единственный сценарист, который не разочаровывает Сесила Б. Демиля .....	38
За и против кинематографа .....	40
К революционной оценке искусства .....	43
Роль Годара .....	52
Кинематограф и революция .....	56

## **Сценарии**

Завывания в честь де Сада .....	61
О прохождении нескольких человек через довольно краткий момент времени .....,...	71
Критика разделения .....	84
Общество спектакля .....	98
Опровержение всех суждений «за» и «против», вызванных фильмом «Общество спектакля» .....	152
In girum imus nocte et consumimur igni .....	170
Ги Дебор, его искусство и его время .....	226

## **Комментарии к фильмам**

Пролегомены ко всякой будущей кинематографии .....	239
Инструкция для французской федерации кино клубов .....	241
Завывания в честь де Сада. Великий фестиваль ночи .....	242
Технические замечания [к первым трём фильмам] .....	244
Три замечания о фильме «Общество спектакля» .....	250
О фильме [«Общество спектакля»] .....	252
Об “In girum” .....	256
[Заметка] для звукорежиссёра .....	257
Заметка об использовании заимствованных фильмов .....	258
[Заметка о фильме “In girum imus nocte et consumimur igni”] .....	261
Примечания и комментарии .....	263

## ГИ ДЕБОР И ПРОБЛЕМА ПРОКЛЯТИЯ

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

*Ален Сержант 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 проклинали, 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 творчества 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 саму 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 Дебора на вершину кинематографической иерархии. По их мнению, так он не сможет зайти 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 проклинаяют, 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 проклинаять, не имея перед глазами чего-то лучшего, с чем можно сравнивать то, что отвергают, и в этом секрет Ги Дебора, единственного из лёттристов, 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 «Потлач»<sup>7</sup>, заключается в той ясности, с которой мы можем проклинаять 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 роаяли; 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*

**ВОЗЗВАНИЯ, ЗАЯВЛЕНИЯ,  
РЕЦЕНЗИИ, СТАТЬИ**



## **Покончить с французским кинематографом**

Люди, недовольные тем, что им дано, превосходят мир официальной экспрессии и фестиваль её убожества.

После ЭСТЕТИКИ КИНО Исидора Изу, БАРАБАНЫ ПЕРВОГО СУЖДЕНИЯ, попытка нереального кино, предпринятая Франсуа Дюфреном<sup>1</sup>, систематизирующая предельное истощение способов кинопроизводства, существующая за пределами всех техник кино.

Фильм Ги Дебора ЗАБЫВАНИЯ В ЧЕСТЬ ДЕ САДА достигает предела кинематографа в его мятежной стадии.

За этим отрицанием следует, безусловно, за гранью любимых вами норм,

ЯДЕРНОЕ КИНО Марка, О.<sup>2</sup>, объединяющее зрителя и зрительский зал в единое кинематографическое представление.

Отныне кино будет исключительно ядерным.

Потому мы хотим возвыситься над этим ничтожным конкурсом бракованной продукции неграмотных мелких торгов-

цев или готовящихся стать ими. Само наше присутствие тут убивает нас.

И вот они, люди нового кинематографа<sup>3</sup>:

*Серж Берна*<sup>4</sup>

*Г. -Э. Дебор*

*Франсуа Дюфрен*

*Моника Жоффрей*<sup>5</sup>

*Жан-Исидор Изу*

*Иоланда дю Луар*<sup>6</sup>

*Марк, О.*

*Габриэль Померан*<sup>7</sup>

*Пусетт*

*Жиль Ж Вольман*<sup>8</sup>

## **Ночь кинематографа**

История кинематографа переполнена мертвецами с высокой рыночной стоимостью. В то время как толпа и интеллигенция вновь открывают для себя старика Чаплина и исходят слюной от восхищения перед последним сюрреалистским ремейком Бунюэля<sup>1</sup>, красивые и молодые леттрисы продолжают свои разрушения:

Экраны — это зеркала, которые сковывают приключения, заслоняя их подлинными картинами и прерывая их.

Кинематограф меня не интересует, если он не способен преодолеть экран фотографий ради движения к чему-либо более существенному.

**Жан-Исидор ИЗУ**

**Апрель 1951:**

### **ТРАКТАТ О ЯДЕ И ВЕЧНОСТИ<sup>2</sup>**

Это конец времени поэтов.

Сегодня я сплю.

**Жиль Ж Вольман**

**Февраль 1952:**

**АНТИКОНЦЕПТ<sup>3</sup>**  
**(запрещён цензурой)**

**«С закрытыми глазами я обрёл всё весной».**

**Ги-Эрнест Дебор**

**Июнь 1952:**

**ЗАВЫВАНИЯ В ЧЕСТЬ ДЕ САДА**

**Ведутся съёмки:**

**БАРЖА НА ВОЛНАХ СКОРОТЕЧНОЙ ЖИЗНИ**

**Жан-Луи БРО<sup>4</sup>**

**О ЛЕГКОМЫСЛЕННОМ СМЕХЕ, ОКРУЖАЮЩЕМ**

**СМЕРТЬ<sup>5</sup>**

**Серж Берна**

**МЫ ТВОРИМ РЕВОЛЮЦИЮ В НАШИ ПОТЕРЯННЫЕ  
МОМЕНТЫ.**



## **Хватит плоскостопия!**

Суррогат режиссёра Мака Сеннета<sup>1</sup>, суррогат актёра Макса Линдера<sup>2</sup>, Ставиский<sup>3</sup> слёз брошенных матерей-одиночек и сирот из Отейского приюта, Чаплин, вы — мошенник чувств и шантажист страданий.

Кинематографу нужны свои Делли<sup>4</sup>. Лишь ему предназначены ваше творчество и ваша благотворительность.

Поскольку вы называете себя слабым и угнетённым, нападки на вас равны нападкам на слабых и угнетённых, но ваша тросточка неотличима от ментовской дубинки.

Вы — тот, кто «подставляет другую щёку» и другую ягодицу. Но мы, молодые и красивые, отвечаем на страдания революцией.

Плоскостопный Макс дю Вёзи<sup>5</sup>, мы не верим в «абсурдные преследования», которым вы, якобы, подвергаетесь. Иммиграционная служба Франции стала вашим рекламным агентством. Пресс-конференция, вроде той, что вы провели в Шербуре, способна впарить любую халтуру. Не бойтесь ничего ради успеха «Огней рампы».

Избавьте нас от себя, фашистское насекомое. Заработайте много денег, будьте модным (у вас отлично получилось ползать на брюхе перед маленькой Элизабет), умрите быстро. Мы устроим вам первоклассные похороны.

Чтобы ваш последний фильм действительно стал последним.

Жар огней рампы растопил грим так называемой «великой пантомимы» и обнажил злобного и корыстного старика.

Go home Mister Chaplin.

*От лица Леттристского интернационала:*

*Серж Берна*

*Жан-Л. Бро*

*Ги-Эрнест Дебор*

*Жиль Ж Вольман*

## Позиция Леттристского интернационала

*Текст, отвергнутый газетой “Combat” 2 ноября 1952 г. в нарушение ст. 13 закона от 29 июля 1881 г.<sup>1</sup>*

Вслед за нашим вторжением на пресс-конференцию Чаплина в отеле “Ritz” и тиражированием в газетах отрывков нашей листовки «Хватит плоскостопия!», провозглашающей восстание против культа, создающегося вокруг этого актёра, Жан-Исидор Изу и двое его необычайно опытных последователей опубликовали в газете “Combat” заметку с осуждением наших действий в этих обстоятельствах.

В своё время мы высоко оценивали работы Чаплина, но нам известно, что сегодня новизна заключается в ином, и что «истины, которые теряют привлекательность, превращаются в ложь» (Изу).

Мы верим, что наиболее важной реализацией свободы является низвержение идолов, особенно когда они сами апеллируют к свободе.

Провокационный тон нашей листовки противостоял всеобщему рабскому энтузиазму. Тот факт, что некоторые лет-

тристы и сам Изу предпочли дистанцироваться от нашего решения, демонстрирует лишь вечно возникающее непонимание между экстремистами и теми, кто ими уже не является; между нами и теми, кто отказался от «горечи их молодости» ради того, чтобы «улыбаться» со всеми установленными почестями; между теми, кому больше двадцати, и теми, кому меньше тридцати.

Мы берём на себя ответственность за подписанный нами текст. И никто, кроме нас, не может его дезавуировать.

Нам безразлично всякое недовольство. Не существует разных степеней реакционности.

Мы оставляем их посреди этой безымянной и шокированной толпы.

## Смерть коммивояжёра

В ходе пресс-конференции в отеле “Ritz”, проводившейся в рамках тура, предпринятого Чаплином для рекламы фильма «Огни рампы», мы оскорбили Чаплина и обнажили его подлинную сущность барыги и мента.

Дряхлость этого человека, его неприличное упорство в распространении на наших экранах своей устаревшей рожи и столь печальное состояние этого жалкого мира, узнающего в этой роже себя, — кажется, вполне достаточные основания для нашего вторжения.

Однако Жан-Исидор Изу, убоявшись реакции поклонников Чаплина (за исключением леттристов, все французы — поклонники Чаплина), в неприемлемой форме заявил о своём несогласии с акцией.

В это время мы были за границей. Объяснения, данные им по нашему возвращению, и его жалкие усилия свести всё дело к нулю не представляются нам допустимыми, и через несколько дней мы предупредили его, что никакое сотрудничество между нами отныне невозможно.

Нам столь малоинтересны беллетристы и их тактика, что инцидент уже практически забыт; так, как будто Жана-Исидора Изу для нас никогда и не существовало, как будто никогда не было его лжи и его предательства.

## Тотем и табу

Впервые показанный 11 февраля 1952 г. и сразу же запрещённый цензурой по оставшимся тайной причинам первый фильм Жюль Ж Вольмана «Антиконцепт» не может быть просмотрен повторно, даже в некоммерческих целях.

Этот фильм, знаменующий решающий поворот Кино, запрещён к публичному показу Комиссией, состоящей из отцов семейств и жандармских полковников.

Когда к профессиональной слепоте критика добавляется власть мента, имбецилы начинают запрещать всё, что они не способны понять.

«Антиконцепт» на самом деле содержит больше взрывчатки для интеллекта, чем скучный грузовик «Платы за Клузо»<sup>1</sup>, и более агрессивен в наши дни, чем образы Эйзенштейна, так долго внушавшие страх Европе.

Но наиболее явно угрожающий аспект подобного произведения заключается в абсолютном оспаривании критериев и обречённых на исчезновение обычаев этих отцов семейств и жандармских полковников; в том, чтобы остаться у истоков тех беспорядков, которые грядут, когда нелепые цензоры будут забыты.

## Раздавленный пёс

На тему показа во Французской синематеке фильма, снятого бывшим леттристом<sup>1</sup> и являющегося реакционным, и, таким образом, более и легко приемлемым искажением идей, которые мы поддерживаем, мы отправили следующее письмо мсье Ланглуа<sup>2</sup>, директору этого учреждения.

Мсье,

Уведомлённые о вашем намерении представить 22 марта в Музее кино фильм Бисмута-Леметра, мы считаем необходимым обратить ваше внимание на незначительность этой продукции.

С точки зрения «леттристского» кинематографа, который, на наш взгляд, является единственным фундаментальным обновлением этого искусства за последние четыре года, фильм, о котором идёт речь, — лишь очень плохая копия «Трактата о яде и вечности» Изу, который представляет собой лишь самую раннюю попытку этого обновления.

Едва ли не пиранделлические амбиции, наложенные на это домашнее задание школьника (сломать привычный ход кине-



матографического представления и т. д.) далеки от того, чтобы достичь уровня среднего бурлеска «Хельзапоппина»<sup>3</sup>.

Мы вам напоминаем, что это недопустимо — покровительствовать перед столь доверяющей вам публикой такой смехотворной подмене ценностей. Аналогичная фальсификация привела к тому, что некоторые по сей день приписывают Кокто стиль<sup>4</sup>, утверждённый за три года до него в «Андалузском псе», или ещё хуже — полагают, что автор «Чуда в Милане»<sup>5</sup> является изобретателем эффектов Рене Клера<sup>6</sup>.

Мы надеемся, что вы получите это письмо вовремя.

*20 марта 1955 г.*

*От лица Леттристского интернационала  
М. Даху<sup>7</sup>, Г.-Э. Дебор, Жиль Ж Вольман.*

## Главная дорога, ведущая в Рим

Интерес и дискуссии, вызванные повсеместно фильмом Фредерико Феллини «Дорога», могут быть поняты лишь в контексте синхронного предельного обнищания кинематографа и критического разума буржуазных интеллектуалов.

Некоторые хотят видеть в фильме новый неореализм, как его называет “Nouvelle-nouvelle Revue Française”<sup>1</sup>, другие падают в обморок от восхищения, распознав подобие побочного продукта мимики Чаплина в персонаже Жельсомины; почти все слепы в отношении отвратительных идеалистических намерений фильма, прославляющего бедность и нищету, призывающего к покорности судьбе, которая столь подходит политической жизни современной Италии, где безработица, низкая заработная плата и этот подонок Пий XII совместно действуют, чтобы массово создавать персонажей, подобных Дзампано<sup>2</sup>.

Мы знаем, что идеализм всегда приводит к церкви или к различным её суррогатам, заменяющим церковь в надстройке современного общества. В случае Феллини это видно настолько явно, что он сам, не краснея, соглашается с этим: «Я знаю, что

такая идея не будет приветствоваться в эпоху, когда нынешние страдания предпочитают лечить лишь абстрактными решениями, но после “Дороги” я надеюсь, что будут приняты также гуманистические и духовные решения», — заявил он 14 июня корреспонденту “Figaro” в Риме в процессе подготовки рецидива под названием «Мошенники»<sup>3</sup> и не побоялся добавить: «...и фильм завершается провозглашением неизбежности другого ада после смерти. Мне бы хотелось, чтобы люди, посмотрев этот фильм, стали чуточку добрее».

Эта несомненность позволяет даже такому дурачку, как Роберт Бенаюн<sup>4</sup> (который сподобился в октябре 1954 г. подписать памфлет «Знатоки Большого Трюка»<sup>5</sup>, посредством которого его друзья столь сюрреалистично привлекали к нам внимание полиции), писать в номере 13 журнала “Positif”: «“Дорога” воспринимается многими как христианский фильм, поскольку действие происходит в монастыре. Эта ошибка вызывает у меня смех».

Занавес.

## **Библия — единственный сценарист, который не разочаровывает Сесила Б. Демилля**

Все забыли показ нескольких леттристских фильмов в 1952 г., которые сразу же были приведены в порядок Цензурой. Мы перестаём сожалеть об этом, поскольку каждый может увидеть последний фильм Нормана Макларена, который, судя по его заявлениям, выглядит взявшим основное из официальной презентации. Пришедший в конце долгой карьеры, полной труда и верности делу образовательных фильмов ЮНЕСКО, фильм «Чистое мерцание»<sup>1</sup> принёс своему создателю заслуженное восхищение 8-го Каннского кинофестиваля, бывшего в точности таким скучным, как и предполагалось. Что касается нас, мы тепло поздравляем его с тем, что он дал нам доказательство того, что, несмотря на различные запреты, самые возмутительные инновации прокладывают свою дорогу сквозь официальные органы пропаганды наших врагов.

«На этот раз, вместо того чтобы рисовать на прозрачной плёнке, я использовал полностью чёрную киноплёнку, на которой я вырезал образы при помощи ножа, швейной иглы и лезвия

бритвы. Далее я раскрасил их вручную целлюлозной краской... Отвергая визуальный метод, который делает фильм автоматическим и неумолимым следованием двадцати четырёх кадров в секунду, я разбросал по лежавшей передо мной непрозрачной киноплёнке изображение туда, изображение сюда, сознательно оставляя чёрной большую часть фильма». (Заявление Нормана Макларена, процитированное Морисом Тияром в газете “Le Progrès” 5 мая 1955 г.).

## **За и против кинематографа**

Кинематограф является важнейшим из искусств нашего общества также и в том смысле, что развитие кино заключается в непрестанной интеграции новых механических техник. Таким образом, кинематограф является не только анекдотичным и формальным выражением, но также и воплощением в материальной инфраструктуре, лучшим отражением эпохи анархически бессвязных изобретений (не сочленяемых, просто добавляемых). После появления большого экрана, первых шагов стереозвука, попыток 3D-изображения американцы представили на выставке в Брюсселе приём под названием “Circarama”, посредством которого, по сообщению газеты “Le Monde” от 17 апреля «мы оказываемся в центре зрелища и переживаем его, поскольку становимся его неотъемлемой частью. Когда автомобиль, на боках которого установлены съёмочные камеры, мчится по китайскому кварталу Сан-Франциско, мы чувствуем все реакции и ощущения пассажиров автомобиля». Также, благодаря последним разработкам в области аэрозолей, проводят эксперименты в области использования запахов в кино и ожидают безоговорочно реалистичных эффектов.

Кинематограф также является пассивной заменой единой художественной деятельности, ставшей возможной в наши дни. Кино даёт беспрецедентные возможности силам реакции, пользующимся пассивностью спектакля. Зрители не боятся сказать, что они живут в этом мире, но мы точно знаем, что они, лишённые свободы, находятся в центре жалкого спектакля, «поскольку стали его неотъемлемой частью». Здесь больше нет места для жизни, и зрители более не существуют в реальном мире. Но те, кто хочет заново создать этот мир, должны бороться с тенденцией в кинематографе устраивать антисоздание ситуаций (создание рабской обстановки, преемницы обстановки соборов) и распознать ценность новых технических способов, полезных самих по себе (стереозвук, запахи).

Задержка в появлении симптомов современного искусства в кинематографе (например, некоторые произведения, формально деструктивные, современные тому, что считается допустимым на протяжении двадцати или тридцати лет в пластическом искусстве или литературе, по-прежнему отвергаются даже киноклубами) вызвана не только его непосредственно экономическими или приукрашенными идеализмом (моральная цензура) целями, но и позитивной важностью кинематографического искусства для современного общества. Эта важность кинематографа обусловлена превосходными средствами влияния, которые он использует, что неизбежно влечёт за собой увеличение контроля со стороны правящего класса. Потому следует бороться за захват сектора подлинных экспериментов в кинематографе.

Мы можем вообразить два различных применения кинематографа: во-первых, его использование как формы пропаганды в пре-ситуационистский переходный период, во-вторых, использование по прямому назначению в качестве составного элемента созданной ситуации.

Кинематограф может быть сравнён с архитектурой по его подлинной значимости в жизни каждого; по тем ограничениям, которые исключают возможность его обновления; по безмерным возможностям, которые неизбежно обретут свободу обновления. Необходимо извлечь позитивные аспекты из индустрии кино, подобно тому, как они были обнаружены в организованной архитектуре в области психологической функции обстановки; можно найти потаённую жемчужину в навозе абсолютного функционализма.



## **К революционной оценке искусства**

### **1**

Статья Шателя о фильме Годара в номере 31 журнала «Социализм или варварство» может быть охарактеризована как критика кинематографа, подчинённая революционным соображениям. Анализ фильма тесно связан с революционной перспективой общества, подтверждает эту перспективу и приводит к выводу, что некоторые средства выражения в кинематографе должны считаться более предпочтительными, в сравнении с иными, с точки зрения революционного проекта. Это очевидно, поскольку критика Шателя ставит этот вопрос во всей его полноте, не взвизывая на разницу во вкусах, что это интересно и требует обсуждения. Точнее, Шатель обнаруживает в ленте «На последнем дыхании» «ценный пример», иллюстрирующий его тезис о том, что модификация «нынешних форм культуры» зависит от производства работ, которые несут людям «отражение их подлинного существования».

Революционное преобразование существующих форм культуры не может быть ничем иным, как преодолением всех видов инструментов и техник эстетики, составляющих комплекс спектаклей, отделённых от жизни. Нам следует искать отношения спектакля и проблем общества не в поверхностных проявлениях, а на самом глубинном уровне, на уровне, где общество функционирует подобно спектаклю. «Отношения между авторами и зрителями являются всего лишь аналогией фундаментального отношения между руководителями и подчинёнными... отношения, устанавливаемые спектаклем, сами по себе являются превосходным носителем капиталистического порядка» (см. «Предварительные замечания к созданию единой революционной программы»).

Не следует допускать реформистских иллюзий относительно спектакля, о том, что он может быть улучшен изнутри, усовершенствован соответствующими специалистами под так называемым контролем со стороны наилучшим образом информированного общественного мнения; это может привести к одобрению революционерами тенденции (или видимости тенденции) к игре, в которую нам совершенно не следует играть. Нам следует отвергнуть спектакль как таковой, во имя фундаментальных требований революционного проекта, который никоим образом не может производить эстетику, поскольку сам по себе всецело находится вне поля эстетики. Речь идёт о создании революционной критики всякого искусства, а не о критике революционного искусства.

Сходство между господством спектакля над социальной жизнью и аналогичным господством класса управляющих (в равной степени базирующихся на противоречивой необходимости пассивной причастности) не является софизмом, авторским преувеличением. Это действительное равенство, объективно характеризующее современный мир. Здесь соединяются культурная критика, вбирающая в себя весь опыт самоуничтожения современного искусства, и политическая критика, вбирающая в себя опыт разрушения рабочего движения его собственными отчуждёнными организациями. И если постараться действительно обнаружить что-либо позитивное в современной культуре, то следует сказать, что всё позитивное в ней выражается лишь в её самоликвидации, её движении к исчезновению, её свидетельствам против самой себя.

С практической точки зрения вопрос в данном случае заключается в установлении связи между революционной организацией и деятелями искусства. Нам известны слабые стороны бюрократических организаций и их попутчиков в установлении и использовании такой связи. Но, как представляется, полное и последовательное понимание революционной политики должно объединить эти действия.

Наибольший недостаток критики Шателя заключается в изначальном признании, даже без упоминания о возможной спорности подобного подхода, наиболее глубокого разделения между

авторами любого художественного творчества и политиками, способными провести его анализ. Случай Годара, объяснённого Шателем, особенно выразителен. Приняв в качестве положения, не требующего доказательств, что Годар находится вне всякого политического суждения, Шатель не потрудился чётко указать на то, что Годар никак открыто не критикует «культурный психоз, в котором мы живём», не стремится намеренно «поставить людей лицом к лицу с их собственной жизнью». Годар рассматривается как природный объект, как музейный экспонат. Никто не рассматривает возможность политических, философских или каких-либо иных позиций Годара, так же как никто не выявляет идеологию тайфуна.

Подобная критика становится естественной частью сферы буржуазной культуры, особенно в своей версии под названием «художественная критика», поскольку она принимает непосредственное участие в «потоке слов, который скрывает даже малейшее проявление реальности». Такая критика является одной из множества интерпретаций работы без какого-либо участия в её создании. Изначально признаётся, что то, что хотел сказать автор, известно критику лучше, чем самому автору. Эта кажущаяся надменность на деле является покорным смирением: поскольку критик полностью принимает своё разделение с автором, он отчаивается когда-либо иметь возможность воздействовать на автора или действовать вместе с ним (условия, которые очевидно требуются, если вы заботитесь о том, чтобы узнать, к чему действительно стремился автор).

Художественная критика — это второй уровень спектакля. Критик — это тот, кто создаёт спектакль своим собственным состоянием зрителя, профессиональный зритель, а потому — идеальный зритель, излагающий свои мысли и чувства о творении, в котором он никак реально не участвовал. Он активизирует, возвращает на сцену своё собственное невмешательство в спектакль. Слабость отрывочных, произвольных и крайне пристрастных суждений о спектаклях, которые нам совершенно не интересны, является нашей общей участью во многих повседневных обсуждениях в личной жизни. Но художественный критик бравирует этой слабостью, преподнося её в качестве эталона.

Шатель полагает, что если часть населения узнает себя в фильме, она сможет «увидеть себя со стороны, восхититься собой, подвергнуть критике или отвергнуть себя, но в любом случае использовать движущиеся на экране картинки для своих собственных потребностей». Сначала отметим, что существует некоторая загадка в концепции использования движущихся картинок для удовлетворения настоящих потребностей. Способ действия совершенно неясен, также следует сначала уточнить, о каких потребностях идёт речь, чтобы определить, действительно ли это является подходящим инструментом. Далее, всё, что нам известно о механизмах спектакля, даже на простейшем кинематографическом уровне, полностью противоречит этой

идиллической картине людей, в равной степени свободных восхищаться собой и критиковать себя, узнав себя в персонажах на экране. Но, главным образом, невозможно признать это разделение труда между неконтролируемыми специалистами, представляющими людям картины их жизней, и публикой, которой надлежит более или менее чётко распознавать в этих картинах себя. Достижение определённой достоверности в описании поведения людей не является непременно позитивным. Даже если Годар представляет людям их собственные образы, в которых они могут распознать себя бесспорно лучше, нежели в фильмах Фернанделя<sup>1</sup>, он всё равно представляет им искажённые образы, в которых они ошибочно узнают себя.

## 7

Революция заключается не в том, чтобы «показать» жизнь людям, а в том, чтобы привлечь их к жизни. Революционная организация обязана всегда напоминать о том, что её цель заключается не в том, чтобы сделать так, чтобы её последователи слушали убедительные выступления авторитетных лидеров, но в том, чтобы сделать так, чтобы они могли высказаться сами, чтобы достичь или хотя бы приблизиться к равному уровню участия. Кинематографический спектакль является одной из тех форм псевдокоммуникации (развитой посредством современной классовой технологии и признанной более предпочтительной в сравнении с иными возможными), в которых эта цель является принципиально недостижимой. Этим оно отличается, например, от культурной формы академической

конференции с вопросами в конце, в которой участие публики, диалог хоть и помещены в крайне неблагоприятные условия, но не являются полностью исключёнными.

Любой, кто когда-либо наблюдал обсуждения в киноклубе, непременно обращал внимание на линии разделения между ведущим обсуждения, постоянными участниками, которые берут слово после каждого сеанса, и людьми, которые лишь изредка пытаются высказать свою точку зрения. Эти три категории чётко разделены по уровню владения специальной терминологией, определяющему их место в этой институционализированной дискуссии. Информация и влияние передаются в одностороннем порядке и никогда не исходят снизу. Несмотря на это эти три категории близки между собой в общем постыдном бессилии зрителей, выставляющих себя напоказ, рядом с настоящей линией разделения, которая проходит между ними и людьми, которые действительно делают фильмы. Односторонний характер влияния принимает ещё более строгий вид в этом разделении. Крайне заметная разница в мастерстве владения концептуальными инструментами дебатов в киноклубе в конце концов сокращается за счёт того, что все эти инструменты одинаково неэффективны. Обсуждение в киноклубе — это дополнительный спектакль, сопровождающий демонстрацию фильма, более эфемерный, чем письменная критика, и в той же мере отчуждённый. Очевидно, что обсуждение в киноклубе является попыткой диалога, общественной встречи в эпоху, когда городская среда всё более и более атомизирует индивидуумов. Но в действительности оно является отрицанием такого диа-

лога, поскольку люди собираются, *чтобы ничего не решать*, чтобы подискутировать по ложному поводу, с ложными доводами.

## 8

Без учёта влияния извне практика кинематографической критики на таком уровне непосредственно несёт две угрозы для революционной организации.

Первая опасность заключается в том, что некоторые товарищи могут быть вовлечены в создание иной критики, выражающей их различные суждения об иных фильмах или даже о том же самом. Исходя из одинаковых позиций относительно общества в целом можно сделать пусть и не бесконечное количество суждений о фильме «На последнем дыхании», но всё равно, крайне немалое. Например, можно было бы написать столь же талантливую критику, выражающую ту же революционную политику, но которая бы стремилась осветить истинное участие Годара в целом секторе доминирующей культурной мифологии: кинематографе (встреча с Хамфри Богартом, фрагмент в кинотеатре “Napoléon”<sup>2</sup>). Бельмондо — на Елисейских полях, в кафе “Pergola”, на перекрёстке Вавин — может быть воспринят как непосредственный образ (конечно, достаточно нереальный и «идеологизированный»), который выражает образ жизни микросообщества редакторов журнала “Cahiers du cinéma”<sup>3</sup> (отнюдь даже не всего поколения французских режиссёров, появившихся в пятидесятых годах) с их ничтожными фантазиями о показной непосредственности, с их вкусами,



с их истинным невежеством, так же как и с их некоторыми культурными предпочтениями.

Другая опасность будет в том, что ощущение пристрастности, которое оставляет это возвеличивание революционной ценности Годара, побудит других товарищей противостоять любому вмешательству в вопросы культуры, просто чтобы избежать риска недостатка серьёзности. Революционное движение должно, наоборот, поставить во главу угла критику культуры и повседневной жизни. Но всякое изучение этих феноменов должно быть беспристрастным, неуважительным к данным способам коммуникации. Сами основы существующих культурных отношений должны быть оспорены критикой, которую революционному движению требуется распространить на действительно все аспекты жизни и человеческих отношений.

## Роль Годара

В современном кинематографе Годар олицетворяет формальную псевдосвободу и псевдокритику привычек и ценностей, то есть два симптома, неотделимых от эрзаца современного рекуперированного<sup>1</sup> искусства. Все стремятся преподнести его как неогце́нного художника, шокирующего своей смелостью, незаслуженно отверженного; и все восхищаются им, от журнала “Elle”<sup>2</sup> до слабоумного Арагона<sup>3</sup>. Таким образом, несмотря на отсутствие подлинной критики Годара возникает подобие известной теории об усилении классовой борьбы при социалистическом режиме<sup>4</sup>. Чем больше Годар восславляется как великий вождь современного искусства, тем больше людей мчится на его защиту от невероятных заговоров. У Годара повторение одних и тех же глупостей выдаётся за постулат. Эти глупости превосходят любую попытку объяснения; поклонники их принимают и остаются от них в неизбежном замешательстве, так же как и автор, поскольку распознают в них всегда одинаковое выражение субъективности. Это соответствует истине, но эта субъективность находится на текущем уровне консерва, черпающего информацию из масс-медиа. «Критика»

в фильмах Годара никогда не выходит за рамки юмора кабаре или журнала “Mad”<sup>5</sup>. Его выставленная напоказ культура совпадает с культурой его публики, которая читала абсолютно те же самые страницы тех же самых книг карманного формата, купленных в книжной палатке около вокзала. Две наиболее известные строчки из наиболее читаемого стихотворения наиболее переоценённого испанского поэта («Ужасные пять часов пополудни — кровь, я не хочу её видеть» в фильме «Безумный Пьеро»<sup>6</sup>) — вот и ключ к методу Годара. Арагон, самый известный ренегат революционного искусства, в журнале “Les Lettres Françaises”<sup>7</sup> от 9 сентября 1965 г. вознёс своему младшему брату хвалу, которая, выйдя из-под пера такого эксперта, подходит Годару наилучшим образом: «Искусство сегодня — это Жан-Люк Годар... Сверхчеловеческой красоты... Неизменно божественной красоты... Единственный предшественник Годара — это Лотреамон... Гениальное дитя». Даже самые наивные вряд ли будут обманываться после такой сертификации.

Годар — швейцарец из Лозанны, который сначала завидовал шикарной жизни швейцарцев в Женеве, а потом — на Елисейских полях, и провинциальный характер этого восхождения является лучшим знаком его образовательной ценности, в момент, когда речь идёт о почтительном приобщении к культуре «столь современной, сколь она может быть» столь многих убогих людей. Мы не говорим в данном случае об использовании, в конечном счёте, конформистском, искусства, которое стремится быть новаторским и критическим. Мы указываем на непосредственно конформистское использование кинематографа Годаром.

Безусловно, кино, как и песня, имеет свои собственные возможности психологического воздействия на зрителя, красоты, если хотите, которые находятся в распоряжении тех, кто в наши дни способен их выразить. Они могут до определённого этапа находить мастерское применение этим возможностям. Но это знак общих условий нашей эпохи — то, что их мастерство столь ограничено, что крепость их связей с господствующими моделями поведения быстро обнаруживает омерзительные границы их игры. Годар — это кинематографический эквивалент того, что могло бы быть Лефевром<sup>8</sup> или Мореном<sup>9</sup> в социальной критике; он обладает видимостью некоторой свободы в своих решениях (применительно к Годару — несколько развязное отношение к застарелым догмам кинематографического повествования), но даже эту свободу они заимствовали из того, что сумели постичь из передовых опытов эпохи. Они — «Средиземноморский клуб»<sup>10</sup> современной мысли (см. ниже «Под упаковкой “свободного времени”»<sup>11</sup>). Они используют карикатуру свободы, распродажное барахло вместо подлинной свободы. Это практикуется повсеместно, также на уровне формальной свободы художественного выражения, которая является лишь одной из частей общей проблемы псевдокоммуникации. «Критическое» искусство Годара и его восторженные рецензенты все вместе служат сокрытию подлинной проблемы критики искусства, реального опыта, в терминах Ситуационистского интернационала — «коммуникации, содержащей свою собственную критику». В конечном счёте, нынешняя функция годаризма — противостоять ситуационистскому выражению в кинематографе.

Арагон на протяжении некоторого времени развивал свою теорию коллажа во всяком современном искусстве до Годара. Это не что иное, как попытка толкования *détournement* в смысле его рекуперации господствующей культурой. За счёт тольяттистского варианта французского сталинизма<sup>12</sup> Гароди<sup>13</sup> и Арагон открываются «безграничному»<sup>14</sup> художественному модернизму, подобно тому, как они проходят с кюре «от анафемы к диалогу»<sup>15</sup>. Годар может стать их художественным тейярдизмом<sup>16</sup>. На самом деле коллаж (прославленный кубизмом в ликвидации пластических искусств) является частным случаем (разрушительный момент) *détournement*: это смещение, неточное воспроизведение элемента. *Détournement*, как это изначально сформулировал Лотреамон, является возвращением к высшей точности элемента<sup>17</sup>. Во всех случаях *détournement* подчиняется диалектике недооценки / переоценки элемента в движении к объединяющему значению. Но коллаж из полностью обесцененных изображений имел широкое поле применения задолго до того, как сложился в доктрину поп-арта, в модернистском снобизме «вещи не на своём месте» (банка, становящаяся коробкой для пряностей, и т. д.).

Это согласие на обесценивание сегодня распространяется на комбинаторный метод использования нейтральных и бесконечно взаимозаменяемых элементов. Годар — это особенно скучный образчик подобной работы без отрицания, без утверждения, без качества.

## Кинематограф и революция

В выпуске “Le Monde” от 8 июля 1969 г. Жан-Поль Пикапер, корреспондент на Берлинском кинофестивале, восхищается, что отныне «Годар развивает свою здоровую самокритику в запрещённом во Франции фильме “Весёлая наука” (совместное производство ORTF<sup>1</sup> и Радио Штутгарт) вплоть до демонстрации предложений на тёмном фоне или даже до оставления зрителя на невыносимо длительный срок наедине с пустым экраном». Не пытаясь измерить то, что этот критик называет «невыносимо длительным сроком», следует обратить внимание, что по последнему писку моды работа Годара завершается в разрушительном стиле, который является столь же запоздалым подражанием и столь же бесполезен, сколь и все остальное; это отрицание уже было выражено в кинематографе задолго до того, как Годар начал длинную серию претенциозных псевдоновшеств, вызвавших в прошлом столько энтузиазма у студентов. Тот же журналист сообщает, что тот же Годар в короткометражке под названием «Любовь»<sup>2</sup> устами одного из действующих лиц признаёт, что невозможно «облечь

революцию в изображении», поскольку «кинематограф — это искусство лжи». Кинематограф никогда не был бóльшим «искусством лжи», чем всякое иное искусство, которое во всей совокупности было мертво задолго до Годара, который даже не был современным художником, то есть способным на хотя бы самую малую личную оригинальность. Таким образом прокитайский лжец<sup>3</sup> заканчивает свой блеф, пытаясь заставить восхищаться открытием кинематографа, не являющегося кинематографом, попутно изобличая своего рода онтологическую ложь, в которой он принимал участие наряду с другими, но не более того. В действительности Годар был выведен из моды движением мая 1968 г. как зрелищный производитель псевдокритики искусства, собранного на ремонт на помойках истории (см. «Роль Годара»<sup>4</sup>). Годар в данный момент окончательно умер как режиссёр, так же, как он неоднократно был персонально оскорблён и осмеян революционерами, которые встретили его на своём пути.

Кинематограф как средство революционной коммуникации не является внутренне лживым лишь потому, что Годар или Якопетти<sup>5</sup> к нему прикоснулись; так же, как и всякий политический анализ не обвиняется в лицемерии на том основании, что сталинисты тоже писали. В настоящее время в разных странах многие новые режиссёры пытаются использовать фильмы как инструменты революционной критики, и у некоторых это отчасти получается. Однако ограничения, которым они подвергаются, даже в их распознавании революционной истины, так же, как и их эстетические концепции, мешают им

на протяжении достаточно долгого, на наш взгляд, времени двигаться вперёд настолько далеко, насколько необходимо. Мы полагаем, что в нынешний момент исключительно точки зрения и методы ситуационистов (согласно тезисам Рене Вьене<sup>6</sup>, опубликованным в предыдущем номере журнала<sup>7</sup>) имеют непосредственный доступ к этому революционному использованию кинематографа — политико-экономические условия, несомненно, по-прежнему могут являться причиной затруднений.

Известно, что Эйзенштейн хотел экранизировать «Капитал»<sup>8</sup>. С учётом категоричных концепций и политической покорности режиссёра возникает вопрос, насколько бы его фильм соответствовал тексту Маркса. Но, с нашей стороны, мы не сомневаемся, что сделаем лучше. Например, как можно скорее Ги Дебор самостоятельно создаст кино-адаптацию «Общества спектакля»<sup>9</sup>, которое, несомненно, будет не хуже его книги.



# **СЦЕНАРИИ**



## **Завывания в честь де Сада**

Голос 1: «Завывания в честь де Сада», фильм Ги-Эрнеста Дебора.

Голос 2: «Завывания в честь де Сада» посвящены Жилию Вольману.

Голос 3: Статья 115. Если лицо не появляется в месте своего жительства или пребывания и если в течение 4 лет о нём совершенно нет известий, то заинтересованные стороны могут обратиться в трибунал первой инстанции для «объявления отсутствия»<sup>1</sup>.

Голос 1: Любовь возможна лишь в преддверии революции.

Голос 2: Ты не нравишься девушкам, ты лжёшь! Искусства возникают, расширяются и исчезают, недовольные люди превосходят мир официальных экспрессий и фестивали его нищеты.

Голос 4 (*девушка*): Скажи мне, ты спал с Франсуазой?

Голос 1: Какая чудная весна! Краткий справочник истории кинематографа: 1902: Путешествие на Луну. 1920: Кабинет доктора Калигари. 1924: Антракт. 1925: Потёмкин. 1929: Андалузский пёс. 1931: Огни большого города<sup>2</sup>. Рождение Ги-Эрнеста Дебора. 1951: Трактат о яде и вечности. 1952: Анти-концепт. Завывания в честь де Сада.

Голос 5: Перед началом показа фильма Ги-Эрнест Дебор планировал выйти на сцену и сделать несколько вводных замечаний. Он бы сказал лишь: «Никакого фильма нет. Кинематограф мёртв. Ни один фильм больше невозможен. Если вы хотите, мы можем это обсудить»<sup>3</sup>.

Голос 3: Статья 516. Все имущества являются движимыми или недвижимыми<sup>4</sup>.

Голос 2: Чтобы никогда больше не быть одиноким.

Голос 1: Она — уродство и красота. Как и всё, что мы нынче любим.

Голос 2: Искусство будущего будет не чем иным, как разрушением ситуаций.

Голос 3: В кафе на Сан-Жермен-де-Пре!

Голос 1: Знаешь, ты мне очень нравишься.

Голос 3: Внушительная группировка приблизительно из тридцати леттристов, поголовно одетых в грязную униформу, являвшуюся их единственным действительно оригинальным от-

личительным знаком, прибыла в Канн с твёрдым намерением спровоцировать скандал, который бы привлёк к ней внимание<sup>5</sup>.

Голос 1: Счастье — новая идея в Европе<sup>6</sup>.

Голос 5: «Я узнаю людей только по их действиям. В других отношениях они неотличимы друг от друга для меня. В конечном итоге нас различают лишь наши труды»<sup>7</sup>.

Голос 1: И их бунты превратились в конформизм.

Голос 3: Статья 488. Совершеннолетие наступает по достижении 21 года; в этом возрасте лицо является способным ко всем действиям гражданской жизни<sup>8</sup>.

ДВЕ МИНУТЫ МОЛЧАНИЯ,  
НА ПРОТЯЖЕНИИ КОТОРЫХ ЭКРАН ОСТАЁТСЯ ЧЁРНЫМ.

Голос 4 (*девушка*): Она сохранилась в его памяти в ярком свете фейерверков от натрия при контакте с водой.

Голос 1: Он прекрасно знал, что ничего не останется от его деяний в городе, который вращается вместе с Землёй, и Земля вращается в галактике, являющейся лишь незначительной частью крошечного острова, бесконечно удалившегося от нас самих.

Голос 2: Кромешная мгла, глаза, зажмуренные, чтобы не видеть ужасную катастрофу.

МИНУТА МОЛЧАНИЯ,  
НА ПРОТЯЖЕНИИ КОТОРОЙ ЭКРАН ОСТАЁТСЯ ЧЁРНЫМ.

Голос 1: Наука ситуаций, включающая в себя элементы психологии, статистики, урбанизма и этики, должна быть создана. Эти элементы следует соединить для достижения принципиально новой цели: сознательного создания ситуаций.

ТРИДЦАТЬ СЕКУНД МОЛЧАНИЯ,  
НА ПРОТЯЖЕНИИ КОТОРЫХ ЭКРАН ОСТАЁТСЯ ЧЁРНЫМ.

Голос 1: Несколько строчек из газеты 1950 года: «Популярная молодая радиоактриса бросилась в Изер. Гренобль. Юная Мадлен Рейнери, двенадцати с половиной лет, выступавшая под псевдонимом “Пируэт” в передаче “Счастливые четверги” радиостанции “Альпы-Гренобль”, бросилась в Изер в пятницу днём, оставив свою школьную сумку на берегу реки».

Голос 2: Сестричка, мы вовсе не красавцы. Изер и страдание продолжаются. Мы бессильны.

ПОЛТОРЫ МИНУТЫ МОЛЧАНИЯ,  
НА ПРОТЯЖЕНИИ КОТОРЫХ ЭКРАН ОСТАЁТСЯ ЧЁРНЫМ.

Голос 4 (*девушка*): Но в этом фильме не говорят о де Саде.

Голос 1: Холод межзвёздного пространства, тысячи градусов ниже абсолютного нуля по Фаренгейту, Цельсию или Реомюру: первые признаки близкого рассвета<sup>9</sup>. Молниеносный проход Жака Ваше<sup>10</sup> сквозь небо войны, его торопливость во всех отношениях, катастрофическая поспешность, которая принудила его уничтожить себя; удары кнутом извозчика Артюра

Кравана<sup>11</sup>, похоронившего себя в Мексиканском заливе в то же самое время...

Голос 3: Статья 1793. Если архитектор или подрядчик принял на себя обязанность постройки на свой риск какого-либо строения, согласно установленному плану, согласованному с собственником земли, то он не может требовать никакого увеличения цены ни под предлогом возрастания стоимости рабочей силы и материалов, ни под предлогом изменений или увеличений, сделанных против плана, если эти изменения или увеличения не были разрешены в письменной форме и цена не была согласована с собственником<sup>12</sup>.

Голос 2: Совершенство самоубийства заключается в его двусмысленности.

ПЯТЬ МИНУТ МОЛЧАНИЯ,  
НА ПРОТЯЖЕНИИ КОТОРЫХ ЭКРАН ОСТАЁТСЯ ЧЁРНЫМ.

Голос 2: Что такое единственная любовь?

Голос 3: Я буду отвечать только в присутствии моего адвоката.

МИНУТА МОЛЧАНИЯ,  
НА ПРОТЯЖЕНИИ КОТОРОЙ ЭКРАН ОСТАЁТСЯ ЧЁРНЫМ.

Голос 1: Порядок царит, но не правит.

ДВЕ МИНУТЫ МОЛЧАНИЯ,  
НА ПРОТЯЖЕНИИ КОТОРЫХ ЭКРАН ОСТАЁТСЯ ЧЁРНЫМ.

Голос 2: Первое чудо — подойти к ней, не зная, как с нею заговорить. Лишённые свободы руки движутся не быстрее беговых лошадей, снятых в замедленном движении, чтобы притронуться к её рту и груди; невинность во всём, струны становятся водой, и мы вместе движемся к рассвету.

Голос 4 (*девушка*): Я думаю, что мы никогда больше не увидимся.

Голос 2: Огни зимних улиц погаснут перед поцелуем.

Голос 4 (*девушка*): Париж был таким милым из-за забастовки транспортников.

Голос 2: Джека-Потрошителя так и не поймали.

Голос 4 (*девушка*): Телефон, он забавен.

Голос 2: Какой вызов любви, как бы сказала мадам де Сегюр<sup>13</sup>.

Голос 4 (*девушка*): Я расскажу вам действительно страшные истории из тех мест, где я жила, но их нужно рассказывать ночью, чтобы было страшно.

Голос 2: Моя дорогая Ивич<sup>14</sup>, к сожалению, Китайских кварталов меньше, чем Вы думаете. Вам пятнадцать лет. В один день люди прекратят носить столь безвкусные цвета.

Голос 4 (*девушка*): Я знала Вас раньше.

Голос 2: Дрейф континентов уносит Вас всё дальше каждый день. Девственный лес менее девственен, чем Вы.



Голос 4 (*девушка*): Ги, ещё одна минута и наступит завтра.

Голос 2: Без ума от оружия<sup>15</sup>. Ты помнишь. Именно так. Никто не был достаточно крут для нас. Однако... Град по стеклянным знамёнам. О ней будут вспоминать, об этой планете<sup>16</sup>.

ЧЕТЫРЕ МИНУТЫ МОЛЧАНИЯ,  
НА ПРОТЯЖЕНИИ КОТОРЫХ ЭКРАН ОСТАЁТСЯ ЧЁРНЫМ.

Голос 2: И вы увидите, они впоследствии прославятся! Я никогда не признаю существования полиции, столь скандального и практически невероятного. Несколько соборов были возведены в память о Серже Берна. Любовь действительна лишь в преддверии революции. Я сделал этот фильм, пока ещё было время об этом поговорить. Жан-Исидор<sup>17</sup>, чтобы выйти из той эфемерной толпы. На Площади Габриэля Померана, когда мы постареем. В будущем эти малолетние шутники будут восславлены программами средних школ и колледжей.

ТРИ МИНУТЫ МОЛЧАНИЯ,  
НА ПРОТЯЖЕНИИ КОТОРЫХ ЭКРАН ОСТАЁТСЯ ЧЁРНЫМ.

Голос 2: Всё ещё существует много людей, которых нравовучения не могут заставить ни смеяться, ни плакать.

Голос 3: Статья 489. Совершеннолетний, который находится в обычном состоянии слабоумия, безумства или бешенства, должен быть лишён дееспособности, хотя бы в этом состоянии наступали светлые промежутки<sup>18</sup>.

Голос 2: Так близко, так мягко, я теряю самого себя в пустых архипелагах языка. Я давлЮ на тебя, открытую как крик, это так легко. Это горячий поток. Это море нефти. Это лесной пожар.

Голос 1: Это кино!

Голос 3: На вооружении у парижской полиции 30 000 резиновых дубинок.

ЧЕТЫРЕ МИНУТЫ МОЛЧАНИЯ,  
НА ПРОТЯЖЕНИИ КОТОРЫХ ЭКРАН ОСТАЁТСЯ ЧЁРНЫМ.

Голос 2: «Поэтические миры закрываются и забываются»<sup>19</sup>. В углу ночи воюют моряки; и корабли в бутылках — это для тебя, того, кто их любил. Ты откидываешься на песок как на самые любящие руки; дождь, ветер и гром направляются в твою одежду каждый вечер. Жизнь замечательна в Канне летом. Запрещённое насилие становится обычным в наших воспоминаниях. «Когда мы были на Шенандоа»<sup>20</sup>. Ага. Конечно.

Голос 1: И эти лица, занесённые песком, что были вспышками желания, подобные чернилам на стене, что были падающими звёздами. Что джин, ром, бренди заштриховывают подобно Великой Армаде. Это для погребальной речи. Но все те люди были столь банальны.

ПЯТЬ МИНУТ МОЛЧАНИЯ,  
НА ПРОТЯЖЕНИИ КОТОРЫХ ЭКРАН ОСТАЁТСЯ ЧЁРНЫМ.

Голос 1: Мы спаслись бегством.

Голос 2: Самое прекрасное должно вернуться. Смерть была бы бифштексом тартар; мокрые волосы на жарком пляже нашей тишины.

Голос 1: Но он — еврей!

Голос 2: Мы были готовы взорвать все мосты, но мосты нас разочаровали.

ЧЕТЫРЕ МИНУТЫ МОЛЧАНИЯ,  
НА ПРОТЯЖЕНИИ КОТОРЫХ ЭКРАН ОСТАЁТСЯ ЧЁРНЫМ.

Голос 1: Юная Мадлен Рейнери, двенадцати с половиной лет, выступавшая под псевдонимом «Пируэт» в передаче «Счастливые четверги» радиостанции «Альпы-Гренобль», бросилась в Изер.

Голос 2: Мадемуазель Рейнери Европейского квартала, у Вас всегда изумлённое лицо и тело, лучшее на Земле Обетованной. Подобно неоновому свету, диалоги повторяют свои прописные истины.

Голос 1: Я люблю тебя.

Голос 4 (*девушка*): Это, наверно, страшно — умереть.

Голос 1: До свидания.

Голос 4 (*девушка*): Ты пьёшь слишком много.

Голос 1: Что такое детские любви?

Голос 4 (*девушка*): Я не понимаю тебя.

Голос 1: Я знал. И было время, когда я сильно об этом сожалел.

Голос 4 (*девушка*): Хочешь апельсин?

Голос 1: Красивые страдания вулканических островов.

Голос 4 (*девушка*): В прошлом.

Голос 1: Мне больше нечего тебе сказать.

Голос 2: После всех несвоевременных ответов и постаревшей молодёжи ночь падает с небес.

ТРИ МИНУТЫ МОЛЧАНИЯ,  
НА ПРОТЯЖЕНИИ КОТОРЫХ ЭКРАН ОСТАЁТСЯ ЧЁРНЫМ.

Голос 2: Подобно потерянным детям<sup>21</sup>, мы проживаем свои незаконченные приключения.

ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ МИНУТ МОЛЧАНИЯ,  
НА ПРОТЯЖЕНИИ КОТОРЫХ ЭКРАН ОСТАЁТСЯ ЧЁРНЫМ.

## О прохождении нескольких человек через довольно краткий момент времени

Голос 1: Этот квартал был создан для ничтожного достоинства мелкой буржуазии, для представительных занятий и интеллектуального туризма. Малоподвижные жильцы верхних этажей были защищены от влияний с улицы. Этот квартал остался таким же, как был. Он был внешним окружением нашей истории. Тут на практике подверглись сомнению все развлечения и труды общества, оспаривалась сама его идея о счастье.

*Фасады домов квартала Сен-Жермен-де-Пре\*.*

*Субтитры: Париж, 1952.*

---

\* В изданиях сценариев Дебора авторские ремарки, касающиеся субтитров, изображений и музыки, звучащей с экрана, в тех фильмах, где звучит закадровый авторский текст, часто вставлены между отдельными его строками — вероятно, с целью более точной фиксации моментов, когда соответствующие элементы появляются в фильме или исчезают (исключение — «Завывания в честь де Сада», где ремарки касаются смены цвета экрана лишь после прекращения речи). Мы же считаем, что выстроенный таким образом печатный вариант фильма всё равно не превращается в прямой аналог киноверсии (тем более в его переводном варианте, имеющем несколько иное расположение слов и строк), но при

*Проходят юноши.*

*Фотография двух парочек, пьющих вино за столом в кафе, исследуется камерой, в стиле фильмов арт-хаус<sup>1</sup>.*

*Гендель: Церемониальная тема путешествий.*

Эти люди также презирали так называемую субъективную глупину. Их не интересовало ничего кроме достаточно конкретного выражения их собственных жизней.

Голос 2: Люди не осознают собственную истинную жизнь в полной мере... наиболее часто действуя нерешительно; их поступки преследуют их, поражают их своими последствиями; в каждое мгновение группы и отдельные личности сталкиваются лицом к лицу с результатами, которых они не ожидали.

*Музыка прерывается.*

Голос 1: Они говорили, что забвение было их главной страстью. Они хотели ежедневно изобретать всё заново; стать господами и владельцами их собственных жизней.

*Другие лица<sup>2</sup>.*

Как об отдельном человеке нельзя судить на основании того, что сам он о себе думает, точно так же нельзя судить о подобной эпохе переворота по её сознанию. Наоборот, это сознание надо

---

этом существенно затрудняет чтение, и потому в пяти сценариях даём все ремарки, привязанные к определённому абзацу, единым блоком вместе со следующими за ним (*примеч. издателя*).

объяснить из противоречий материальной жизни, из существующего конфликта между общественными производительными силами и производственными отношениями<sup>3</sup>.

*Папа римский и другие духовные лица.*

Достигнутый прогресс во владычестве над природой ещё не был продолжен соответствующим освобождением повседневной жизни. Молодёжь растекалась среди различных средств управления подчинением.

*Юноши выходят из лицея.*

*Французская полиция на улице.*

Наша камера запечатлела для вас несколько образов эфемерного микрообщества.

*Фрагмент в стиле кино- или телерепортажа:  
столы кафе Сан-Жермен-де-Пре.*

Знание эмпирических фактов остаётся абстрактным и поверхностным пока оно не конкретизируется, будучи собранным воедино. Это — единственный метод, который позволяет нам отбросить частичные и абстрактные проблемы и добраться до их конкретной сущности, и далее — к их значению.

Эта группа жила на краю экономики. Она была склонна к чистому потреблению, и в первую очередь — к свободному потреблению её собственного времени. Таким образом, она

оказывалась непосредственно вовлечённой в качественные изменения повседневности, но не имела каких-либо средств, чтобы влиять на эти изменения.

Область перемещения этой группы была крайне ограниченной. В те же самые времена они заставляли те же самые места. Никто не хотел ложиться спать рано. Продолжались обсуждения смысла всего этого...

*Ночь в районе Ле-Аль.*

*Ночная панорама перекрёстка Ле-Аль,  
крайне оживлённого и запруженного.*

Голос 2: «Наша жизнь — в ночи без света путешествие зимой... путь прочесть мы тщимся свой...»<sup>4</sup>

Голос 1: Покинутая литература оказала замедляющее влияние, выраженное в некоторых эмоциональных формулировках.

*Разные съёмки рассвета в Ле-Аль.*

Голос 2: В этом столь исхоженном лабиринте были усталость и утренний холод, словно загадка, которую нам надо решить. Это была обманная действительность, в которой необходимо было обнаружить подлинное богатство реальности.

На берегу реки вечер начался снова; и нежность; и важность незначительного мира. Подобно тому как два глаза видят размыто многое из того, что чётко видит один, так и желание может с разной степенью упорства бороться за многие объекты, но подлинно любить может только один из них.



*Вид Сены на востоке Парижа.*

*Куча кирпичей на набережной Сан-Бертран.*

*Делаланд: Величественная и трагическая тема (соло на фаготе).*

*Девушка.*

*Музыка стихает.*

Голос 3: Никто не рассчитывал на будущее. Не было никакой возможности быть вместе в другое время или в другом месте. Никогда не было бы большей свободы.

*В лабиринте из кирпичей.*

*Выезжают машины полиции.*

*Сумерки на острове Сан-Луи.*

*Две очень юные пары танцуют на пляже возле гитариста.*

Голос 1: Отказ от времени и от старения заранее ограничил количество возможных встреч в этой узкой и условной зоне, в которой всё, чего недоставало, осознавалось как непоправимое. Предельная сомнительность методов выживания без работы лежала в корне этого нетерпения, которое сделало излишки необходимыми и разрывы бесповоротными.

*Где-то между площадью Сан-Сюпис и улицей Мазарини.*

Голос 2: Мы никогда не сможем бросить реальный вызов организации общественных отношений, не бросая при этом вызов всем формам языка, которые принадлежат этой организации.

**БЕЛЫЙ ЭКРАН.**

Голос 1: Когда свобода осуществлена в закрытом кругу, она превращается в фикцию, становится пустым образом себя самой. Обстановка игры непостоянна по своей природе. В любой момент «обычная жизнь» может снова возобладать... Территориальное ограничение игры даже более поразительно, чем его временное ограничение. Всякая игра происходит в пределах собственного пространства.

*Съёмка движущейся камерой внутри кафе.*

*Движение картинки произвольно прерывается кадрами*

*с текстом: «Страсти и праздники жестокой эпохи»,*

*«По ходу движения и, следовательно, с их эфемерной стороны»,*

*«Самое волнующее ожидание!»*

*Делаланд: аллегро придворной музыки.*

За пределами квартала и его туманной и полной угроз неизменности простирался полужнакомый город, где люди встречались лишь случайно, заблудившись навсегда.

*Кадр с текстом: «В чарующей обстановке,  
созданной специально для такого применения».*

*Прохожие на бульваре Сан-Мишель в тёмное время суток.*

*Музыка стихает.*

Девушек, нашедших свою дорогу туда и находившихся под юридическим контролем семьи до совершеннолетия, зачастую возвращали назад защитники этого отвратительного учреждения. Обычно они оказывались заперты под стражей существ,

которые среди всех плохих продуктов плохого общества являются самыми уродливыми и противными, — монахинь.

*Пара за столом в кафе.*

*Япония, появляются несколько сотен  
бегущих полицейских в касках.*

*Стена ограды исправительного учреждения в Шевильи-Ларю.*

Простота восприятия большинства документальных фильмов достигается произвольным ограничением их сюжета. Они описывают лишь атомизацию социальных функций и отчуждённость их продуктов. Наоборот, вообразите цветущую сложность мгновения, не ограниченного лишь работой; мгновения, дальнейшее развитие которого содержит взаимосвязанные факты и ценности и чьё значение ещё не очевидно. Эта запутанная тотальность могла бы быть предметом документального фильма.

## БЕЛЫЙ ЭКРАН.

Голос 2: Эпоха достигла такого уровня знания и технологий, который сделал возможным и всё более и более необходимым *непосредственное* создание всех областей жизни, чувственной и действительно освобождённой. Появление этих совершенных способов действия (хоть и неиспользованных поныне из-за задержек с отменой товарной экономики) уже обрекло на исчезновение эстетическую деятельность, амбиции и силы которой всё убывают. Отмирание искусства, так же как и вся-

кой ценности старых моделей поведения, сформировало нашу социологическую базу.

*Ожесточённое противостояние между японскими рабочими  
и полицией. Последовательность общих планов.  
Полиция постепенно захватывает территорию.*

Монополия правящего класса на инструменты, которые требовались нам для осуществления коллективного искусства наших дней, оставила нас за бортом официального культурного производства, официально посвящённого иллюстрированию и повторению прошлого. Художественный фильм об этом поколении может быть лишь фильмом об отсутствии его творений.

## БЕЛЫЙ ЭКРАН.

Другие легкомысленно следовали хорошо изученными путями к их работе и дому, к их предсказуемому будущему. Для них обязанность уже стала привычкой, а привычка — обязанностью. Они не видели неполноценности их города. Они думали, что неполноценность их жизни естественна. Мы хотели вырваться из этих условий, на поиски иного использования городского пространства, новых страстей. Атмосфера некоторых мест дала нам представление о будущих возможностях архитектуры, которую необходимо создать, которая была бы основой и обстановкой для менее посредственных игр. Мы ничего не могли ожидать от чего-либо, что мы сами же не изменили. Городская окружающая среда провозглашает порядки

и вкусы правящего общества столь же яростно, сколь и газеты. Человек создаёт единство мира, но человек распространил себя повсюду. Люди не могут видеть ничего вокруг себя, что не является их собственным изображением; всё говорит им о них самих. Даже их ландшафт полон жизни. Препятствия были всюду. И все виды препятствий были между собой взаимосвязаны. Они обслуживали последовательное господство бедности. Поскольку все было взаимосвязано, для тотального изменения была нужна исключительно единая борьба. Было необходимо соединиться с массами, но нас окружал сон.

*Люди проходят мимо ограды музея Клюни.  
Рю-дез-Эколь, Рю де ля Монтань-Сен-Женевьев,  
окна, светящиеся ночью.  
Гендель: Церемониальная тема путешествий.  
Музыка стихает.  
Несколько домов в Париже.  
Английские полицейские, пешие и конные,  
дают отпор манифестантам.  
БЕЛЫЙ ЭКРАН.*

Голос 3: Диктатура пролетариата есть упорная борьба, кровавая и бескровная, насильственная и мирная, военная и хозяйственная, педагогическая и администраторская, против сил и традиций старого общества<sup>5</sup>.

Голос 1: В конечном счёте в этой стране это снова были люди правопорядка, которые восстали и укрепили свою власть. Им удалось по воле сердца усугубить гротескность господствующих

условий. Они украсили свою систему траурными церемониями из прошлого.

*Манифестация колонистов в Алжире в мае 1958 г.*

*Генералы Массу и Салан.*

*Рота парашютистов марширует перед камерой.*

*Де Голль выступает на трибуне, размахивая кулаком.*

Голос 2: Годы проходят подобно мгновениям.

## БЕЛЫЙ ЭКРАН.

Голос 1: То, что проживалось непосредственно, появляется вновь, застывшее в отдалении, запечатлённое во вкусах и иллюзиях эпохи и унесённое вместе с нею.

*Героиня рекламного ролика косметики «Монсавон».*

*Лицо девушки.*

*Кавалерийская атака на улицах города.*

Голос 2: Появление событий, созданных не нами, событий, созданных другими против нас, теперь обязывает нас впредь рассчитывать прохождение времени и его результаты, преобразование наших собственных желаний в события. Что отличает прошлое от настоящего — его недоступная объективность; более нет никакого «должно быть»; бытие таким образом было сведено до состояния прекращения существования. Детали уже потеряны в пыли времени. Кто боялся жизни, боялся ночи, боялся быть пойманным, боялся оказаться под стражей?

## БЕЛЫЙ ЭКРАН.

*Лицо другой девушки<sup>6</sup>.*

*Героиня рекламного ролика в ванне.*

*Съёмки вспыхив на солнце.*

*Камера наезжает на героиню рекламного ролика в ванне.*

*Прерванные ранее вспыхив на солнце продолжают  
своё нарастающее движение.*

Голос 3: То, что должно быть отменено, продолжается, и наше разрушение продолжается вместе с ним. Нас грабят. Нас разоблачают. Годы проходят, а мы ничего не изменили.

*Япония. Десяток полицейских в касках и противогазах  
на большой уже освобождённой площади продолжают медленно  
двигаться вперёд, бросая гранаты со слезоточивым газом.*

Голос 2: Снова утро на тех же самых улицах. Снова усталость многих пройденных ночей. Это — прогулка, которая продлилась долго.

*Восход солнца над мостом в Париже.  
Медленная панорамная съёмка площади Побед на рассвете.  
Делаланд: реприза торжественной и трагической темы.  
Музыка стихает.*

Голос 1: Действительно трудно пить больше.

## БЕЛЫЙ ЭКРАН.

Голос 2: Конечно, можно было бы при случае снять фильм об этом. Однако даже если бы такой фильм смог быть столь же

бессвязным и неудовлетворяющим, как сама действительность, о которой он повествует, это всё равно было бы не более чем воссоздание — столь же бедное и лживое, как эта никчёмная съёмка.

*Съёмочная группа вокруг камеры.*

*Повторяется самый худший дубль ранее показанной съёмки движущейся камерой (в кафе) — без перерывов на кадры с текстом, но с множеством изъянов: люди ходят перед объективом, отблески прожектора, видна тень от камеры, панорамирование в конце движения.*

Голос 3: Существуют люди, которые гордятся тем, что они — авторы фильмов, подобно тому, как ранее другие были авторами романов. Их отставание от романистов заключается в том, что они игнорируют разложение и истощение индивидуально-го искусства в наше время, завершение времени пассивного искусства. Слышатся хвалы в адрес их искренности, ведь они инсценируют с наибольшей индивидуальностью условности, из которых они состоят. Слышатся разговоры об освобождении кино. Но что нам даст освобождение ещё одного искусства для того, чтобы Пьер, Жак или Франсуа смогли радостно выражать свои рабские чувства? Единственное интересное занятие — освобождение повседневной жизни, не только в исторической перспективе, но и для нас, прямо сейчас. Это подразумевает ликвидацию всех форм отчуждённой коммуникации. Кино также должно быть уничтожено.

БЕЛЫЙ ЭКРАН.



Голос 2: В конечном счёте, кинозвёзды созданы не их талантом или его отсутствием и даже не киноиндустрией и рекламой. Они созданы нуждой. Это жалкая нужда, это мрачная и безвестная жизнь, которая хотела бы развиться до масштабов кинематографической жизни. Воображаемая жизнь на экране — продукт этой истинной нужды. Кинозвезда — проецирование этой нужды.

*Автомобиль останавливается. Приближающаяся съёмка героини рекламы «Монсавон», выходящей из автомобиля.*

*Два кадра с «хлопушкой» этого фильма в начале ранее показанных сцен.  
Наездники в Буа.*

Рекламные объявления во время антрактов лучше чего бы то ни было напоминают антракт жизни.

*Старлетка в рекламе показывает правящееся ей мыло, улыбается зрителям.*

Чтобы подлинно описать эту эпоху, безо всякого сомнения было бы необходимо показать много иных вещей. Но зачем?

БЕЛЫЙ ЭКРАН НА ПРОТЯЖЕНИИ ВСЕГО ОСТАВШЕГОСЯ ФИЛЬМА И ДВАДЦАТИ СЕКУНД ПОСЛЕ ПОСЛЕДНЕГО СЛОВА.

Необходимо лучше понять тотальность происходившего, а не добавить ещё одни руины в старый мир спектаклей и воспоминаний.

## Критика разделения

Мы не знаем, что сказать. Мы повторяем последовательный набор слов и распознаём жесты. Вне нас. Конечно же, есть освоенные в совершенстве методы, есть проверяемые результаты. Очень часто это забавно. Многое из того, чего мы хотели, не было достигнуто, или было достигнуто лишь отчасти и не так, как мы этого ожидали. Какого общения мы хотели, и как мы общались или просто притворялись, что общаемся? Какой подлинный проект мы утратили?

*Съёмка группы людей на террасе кафе подвижной кинокамерой.  
Оператор, держа камеру в руках, как в новостных репортажах,  
приближается к Дебору, разговаривающему  
с очень юной брюнеткой<sup>1</sup>.*

*Оба крупным планом, они идут вместе.  
Другая девушка, блондинка.*

*Комикс: блондинка с усталым видом. Текст: Она пыталась,  
но джип слишком сильно увяз в жидкой хляби этого болота.*

У кинематографического спектакля свои правила, благодаря которым можно получить приемлемый продукт. Тем не менее

реальность, от которой нужно отталкиваться, — это реальность неудовлетворённости. Предназначение кино — представлять в художественной или документальной форме изолированную ложную последовательность, подменяющую собой отсутствующие общение или деятельность. Для того чтобы разоблачить документальное кино, необходимо развенчать его тематику.

*Круговая панорамная съёмка, полный оборот с центра площади перед собором Сен-Мерри.*

*Субтитр: Земную жизнь пройдя до половины*

*Субтитр: Я очутился в сумрачном лесу*

*Субтитр: Утратив правый путь<sup>2</sup>*

*Куперен: Марш Шампанского полка.*

*Конец марша.*

Согласно одному общепризнанному рецепту, всё, что не выражается в образах, необходимо повторять, иначе смысл ускользнёт от зрителя. Вполне возможно. Но такое недопонимание присутствует во всех повседневных встречах. Всегда надо что-то договорить, но не хватает времени, и ты всегда не уверен, что тебя правильно поняли. Как только ты понял, что именно нужно сделать или сказать, от тебя уже отделились, перешли улицу, улетели за океан. Второй возможности не будет.

*Комикс: Водолаз думает: Без шланга и без кслорода я долго не протяну. Если бы я только мог освободиться от свищовых грузил... Вид сверху: в бар входит парочка, они закрывают за собой дверь, проходят.*

*Кадр из фильма: радист военной подлодки США. За его спиной  
стоят офицер с героиней.*

*Субтитр: Как слышите? Как слышите? Приём, приём...  
Конец связи!*

После всех утраченных моментов, потерянного времени нам остаются лишь пейзажи с почтовых открыток, через которые мы бесконечно проезжаем: это организованное расстояние между каждым и всеми. Детство? Вот же оно: мы его никогда не покидали.

*Площадь Согласия, вид с вертолёта.  
Сена, в центре Парижа.*

Наша эпоха накапливает силы и мнит себя рациональной. Но никто из нас не считает эти силы своими. Здесь нет доступа к взрослению: есть лишь возможность, что когда-нибудь это долгое беспокойство превратится в спокойный сон. Всё потому что каждого из нас не перестают опекать. Вопрос не в том, живём ли мы более или менее бедно, а в том, что наша жизнь постоянно ускользает от нас самих.

*Близкий ракурс взлёта ракеты.  
Взлёт ракеты, общий план.*

*Авиатор в стратосферном скафандре. Офицер с шашкой в руке.  
Рисунок с обложки научно-фантастического романа.*

В то же время этот мир научил нас переменам. Ничто не стоит на месте. Мир беспрестанно становится всё более подвижным:

и те, кто производит его день за днём, вопреки самим себе однажды могут завладеть им, я хорошо это знаю.

*Аппарат для пинбола; траектория движения шарика<sup>3</sup>.*

Единственное приключение, скажем так, это бросить вызов тотальности, чьим центром является данный образ жизни, в этом мы можем попробовать наши силы, но не применить их. В конце концов ни одно приключение не создаётся непосредственно для нас. Приключение как таковое приходит к нам из общей массы легенд, передаваемых кинематографом или любыми иными средствами, всем этим зрелищным хламом истории.

*Кадр из фильма: король и рыцари вокруг круглого стола<sup>4</sup>.  
Боден де Буамортье: Allegro, Концерт для 5 инструментов  
ми минор, ор 37.*

*Субтитр: Каждому — непременно общественное пространство  
для проявления жизни.  
Два ситуациониста<sup>5</sup>.*

*Голливудский кадр: один рыцарь бросает вызов другому.  
Ситуационист пьёт из бокала<sup>6</sup>.*

*Общий план группы за столиком кафе на Монтень-Сен-Женевьев.  
Субтитр: Если человека формируют обстоятельства,  
надо формировать человеческие обстоятельства.  
Субтитр: Товарищи, унитарный урбанизм динамичен, а значит,  
тесно связан со стилем поведения<sup>7</sup>.*

До установления коллективного господства над окружающим миром индивидов не существует, есть лишь тени в погоне за ве-

щами, хаотично предоставляемыми им другими людьми. В случайных ситуациях мы встречаем отдельных людей, бредущих наугад. Разнообразие их эмоций нейтрализуется, и их окружает привычная скука. Уже давно мы не можем сами творить нашу историю, свободно создавать ситуации, а всякая попытка достичь единства приводит к новому разделению. Поиск единого действия приводит к формированию нескольких новых специализаций.

*Ещё ситуационисты<sup>8</sup>.*

*Субтитр: Достаточно истолковывать страсти. Настало время  
найти новые.*

*Субтитр: Новая красота заключается в ситуациях.*

*Проходит девушка с первых кадров.*

*Панорамный вид центра Парижа с высоты птичьего полёта.*

Лишь некоторые единичные встречи служат сигналами другой, более насыщенной жизни, которая ещё не была обнаружена.

*Ссорящиеся рыцари.*

*Музыка затихает.*

*Та же девушка.*

Незабываемое вновь появляется во снах. В конце таких снов на краткое мгновение, в полусне события ещё кажутся реальными. Они вызывают более точные, верные, разумные реакции, как зачастую по утрам воспоминания о выпитом накануне. Вслед за этим приходит осознание, что всё ложно; что «всё

это лишь сон»; что нет никакого нового действия, что к сновидению нет возврата. Не за что ухватиться. Эти сны были лишь вспышками нерешённого прошлого. Они односторонне освещают некогда пережитые в смятении и сомнениях моменты. Они прямолинейно бросают свет на те наши потребности, что остались без ответа.

*Съёмки подвижной кинокамерой: лицо девушки, удаляющийся самолёт в полёте над заснеженным пейзажем.*

Вот свет дня, и перспективы, которые уже ничего не значат. Районы города в какой-то мере доступны для прочтения. Но смысл, которым они обладали лично для нас, непередаваем, так же как и все тайны частной жизни, о которой у нас никогда нет ничего кроме жалких документов.

*Боден де Буамортье. Реприза Allegro.*

*Панорамный вид Орлеанской набережной, вид с левого берега.  
Ближний план одного из отрезков набережной. Панорамный вид  
деревьев, сотрясаемых ураганом.  
Вид парижской Лебединой аллеи с высоты птичьего полёта.  
Музыка затихает.*

Официальная информация хранится в другом месте. Общество передаёт себе самому свой собственный исторический образ исключительно в виде поверхностной и статичной истории своих лидеров. Тех, что воплощают собой внешний фатализм всего происходящего. Мир правителей — это мир спектакля. Кине-

матогграф идеально им соответствует. Помимо всего прочего кинематогграф повсюду предлагает примеры поведения, создаёт героев, по их же старой модели, во всём, к чему прикасается.

*Совет безопасности ООН. Хрущёв в зале, рядом с ним де Голль.*

*Эйзенхауэр принимает де Голля.*

*Патриотическая церемония у Триумфальной арки:*

*Хрущёв и де Голль перед почётным караулом.*

*Эйзенхауэр разговаривает с папой римским.*

*Эйзенхауэр обнимается с Франко.*

В то же время существующий порядок оказывается под вопросом всякий раз, когда неизвестные люди пытаются жить по-другому. Но это всегда происходит где-то далеко. Мы узнаём об этом из газет, из новостей. Мы всегда пребываем снаружи, для нас это всегда лишь очередной спектакль. Мы отделены от него своим собственным неучастием. Это вводит нас самих в заблуждение. В какой момент мы опоздали с выбором? Какой шанс мы упустили? Мы не нашли нужного оружия. Мы оставили всё как есть.

*Бунт в Конго; солдаты разгоняют манифестантов прикладами.*

*Фотография Джамали Бухиред в полицейском участке.*

*В кадр попадают руки журналиста-парашютиста Лартеги.*

*Съёмки лица пленницы подвижной камерой.*

Я предоставил всё воле времени. Я оставил всё, что нужно было защищать.



*Та же девушка разговаривает и улыбается.  
Куперен: реприза Марша Шампанского полка.*

Эта общая критика разделения, конечно, содержит и восстанавливает некоторые отдельные моменты из памяти. Плохо распознанную боль, необъяснимое сознание бесчестия. О каком именно разделении идёт речь? Как мы торопились жить! Я вновь вижу нас самих на этой точке нашей необдуманной истории.

*Музыка прекращается.*

Всё, связанное со сферой потерь: всё, что я утратил в самом себе, ушедшее время; всё, что ускользает, улечивается; всё течение вещей в целом, даже в общепринятом значении, то есть в наиболее вульгарном смысле использования времени, всё, что называется утраченным временем, всё это странным образом встречается в старинном военном термине «потерянные дети»; всё, что встречается в сфере открытий, исследования неведомых земель, во всех формах поисков, приключений, авангарда. На этом распутье мы обретаем и вновь теряем самих себя.

*Съёмки подвижной кинокамерой вокзала Сен-Лазар, затем вдоль  
рю дю Гавр с плотным дорожным движением.*

*Эскадрон Республиканской гвардии, вид издалека.*

*Субтитр: Перед всеми направлениями возможного,  
столь быстро приближавшими нас к этому моменту,  
нашему единственному другу, нашему закланному врагу.*

Всё это, надо признать, совсем не ясно. Это довольно типичный монолог пьяницы, со всеми непонятными намёками и утомительной подачей. С его тщетными фразами, не рассчитанными на ответ, и велеречивыми объяснениями. И с его молчанием.

*Кадеты Вест-Пойнта маршируют в одинаковых устаревших униформах.*

Скудость средств призвана выражать без прикрас возмутительную скудость темы.

*Военно-морская эскадра на учениях.*

В целом события, происходящие в индивидуальной реальности, в том виде, в каком она организована, те, что касаются нас напрямую и требуют нашего пристального внимания, на деле не заслуживают ничего большего, чем нашего участия в качестве далёких, скучающих и равнодушных зрителей. Напротив, ситуация, которую мы рассматриваем сквозь призму художественного наложения, часто привлекает к себе как заслуживающая того, чтобы стать её участником, действующим лицом. Вот парадокс, который нужно перевернуть, поставить с головы на ноги. Именно это необходимо реализовать на деле. Что же касается фрагментированного, отфильтрованного, идиотского спектакля прошлого, полного шума и ярости, то суть не в том, чтобы передать его сейчас — «вернуть его», как принято говорить в наше время — в рамки другого, более упорядоченного спектакля, другой игры в понимание и участие, со своими

правилами. Отнюдь. Любое последовательное художественное выражение уже выражает последовательность прошлого, пассивность.

*Траектория пинбольного шарика.*

*Субтитр: Кто пожелал бы иметь другом человека, говорящего таким языком? Кто выбрал бы его из числа других, чтобы вверить ему свои дела? Кто прибегнул бы к нему в минуту своей скорби? И наконец, какую пользу в жизни мог бы принести такой человек?<sup>9</sup>*

*Разгон бунта в американской тюрьме.*

*Шарик падает в лунку.*

*Субтитр: Нарушать повсюду устройство существующего ложного диалога.*

*Длинный ряд припаркованных автомобилей.*

*Субтитр: Уже дальше Индии и Китая.*

*Парочка обнимается на улице.*

*Девушки и парни за столиком кафе. Пара «потерянных детей» из Сен-Жермен-де-Пре<sup>10</sup>.*

*Тюремный охранник на вышке.*

*Субтитр: Бедный бунт, без языка, но не без причины.*

*Программа возникнет.*

*Субтитр: Партизаны власти забвения.*

Надо уничтожить память в искусстве. Разрушить стереотипы в его передаче. Деморализовать его любителей. Какова задача! Как в затуманенном алкоголем зрении, память и язык кино разрушаются вместе. В крайнем случае неудачная субъективность превращается в некий вид объективности: в документ об условиях не-общения.

## ЧЁРНЫЙ ЭКРАН

*Субтитр: Сейчас речь идёт не столько о формах, сколько о следах форм, об отпечатках, воспоминаниях.*

*Субтитр: Перед собой мы видим мир, разрушаемый без жалости.*

ЭКРАН ОСТАЁТСЯ ЧЁРНЫМ, БЕЗ СУБТИТРОВ,  
БЕЗ КОММЕНТАРИЕВ.

Например, я не говорю о ней. Ложный образ. Ложные отношения. Реальный персонаж отстранён от той, что её изображает, возможно, тем временем, что прошло между событием и воспоминанием о нём, тем расстоянием, что будет увеличиваться всегда, что увеличивается прямо сейчас. Как законсервированное высказывание остаётся самым собой в любом случае, будучи отделённым от тех, кто его слышит, абстрактным и без власти над самим собой.

*Та же девушка, которую мы уже часто видели.*

*Панорамный вид следующих вырезанных из контекста фраз:*

*«Реализация также отмечена признаками юности»,  
«Его великий, ужасный и отчаянный беспорядок», «Здесь есть  
все элементы американского полицейского романа: насилие,  
секс, жестокость, но сцена...»<sup>11</sup>*

*Субтитр: Правда об искусственном обществе.*

Спектакль в широком смысле — это вся эпоха; в которой можно распознать некую юность. Разрыв между этим образом и воплощениями. Какой облик, какие вкусы, какое отрицание

и какие проекты определяли юность тогда; и какой она стала с течением времени.

*Пловчихи под водой.*

*Фотографии некоторых ситуационистов<sup>12</sup>.*

*Куперен: реприза Марша Шампанского полка.*

Мы ничего не изобретали. Мы адаптировались, с некоторыми нюансами, к сети возможных маршрутов прогулок. Видимо, к такому привыкаешь.

*Группа перед барной стойкой.*

*Комикс: Мужчина со стаканом думает: «Кости брошены.*

*Теперь она должна сказать мне да, скоро... очень скоро».*

*Субтитр: Сколько бутылок с тех пор? В скольких бутылках, скольких стаканах он был скрыт, только с тех пор?*

Возвращаясь с мероприятия, все люди в мире испытывают меньше воодушевления, чем когда они шли на него. Прекрасные друзья, приключение умерло.

*Обложка полицейского романа под названием*

*«Надувательство». Женщина в профиль, чуть поодаль мужчина со стаканом в руке.*

*Блондинка.*

*Деревья, поваленные ураганом.*

*Взрыв напалма.*

*Ураган посреди дороги.*

*Та же блондинка.*

*Съёмка вырезки с фразой: «Вино жизни было пролито,  
и в этом помпезном погребе остался лишь осадок».*

Кто будет сопротивляться? Мы должны выйти за пределы этого частичного поражения. Разумеется. Но как это сделать?

*Продолжение бунта в Конго.*

*Две фотографии — которые мы уже видели — ситуационистов  
расположены в одном кадре. Тот же субтитр выражает  
разговор, который они ведут<sup>13</sup>.*

*Субтитр: Вообще-то нормально, что фильм о частной жизни  
создан исключительно из «частных шуток».*

Этот фильм прерывается, но не завершается.

*Блондинка.*

*Субтитр: «Я не всё поняла».*

Нам ещё только предстоит сделать все выводы и заново провести все расчёты.

*Асгер Йорн.*

*Субтитр: Можно было бы сделать целую серию таких  
документальных фильмов, на три часа. Что-то вроде «сериала».*

Задача продолжает оставаться актуальной, а её условия усложняются. Необходимо прибегнуть к другим средствам.

*Дебор.*

*Субтитр: «Тайны Нью-Йорка» отчуждения.*

Не было каких-то глубоких причин начинать данное неформальное послание, так же, как их нет и для того, чтобы его заканчивать.

*Асгер Йорн.*

*Субтитр: Да, получилось бы лучше, получилось бы скучнее  
и значительнее.*

Я лишь начал показывать вам, что не хочу играть в эту игру.

*Дебор: камера отдаляется от него.*

*Субтитр: И убедительнее.*

*Субтитр: Продолжение следует.*

## Общество спектакля

*Серия кадров с Алисой<sup>1</sup>.*

*Субтитр: Поскольку всякое отдельное чувство есть лишь частичная жизнь, но не вся жизнь, жизни не терпится расширить своё царство через разнообразие чувств и обрести себя вновь в едином целом этого разнообразия... В любви раздельное всё ещё существует, но уже не как раздельное, а как единое и живое, встречающееся с живым<sup>2</sup>.*

*Мишель Корретт: соната ре мажор для виолончели и клавесина.*

*Титр: Фильм посвящается Алисе Беккер-Хо.*

Вся жизнь обществ, в которых господствуют современные условия производства, выступает как огромное скопление *спектаклей*<sup>3</sup>. Всё, что раньше составляло прямой жизненный опыт, теперь отдалилось в представление.

*Удаляющийся вид Земли с космической ракеты; космонавт выходит в открытый космос.*

*Долгий стриптиз.*

Образы, лишённые всяких признаков жизни, смешиваются в общем потоке, в котором единство этой жизни уже не под-



лежит восстановлению. Реальность, рассматриваемая *по частям*, разворачивается перед нами в собственном обобщённом единстве, в виде *отдельного* псевдомира, как объект чистого созерцания. Специализация всех образов этого мира находит своё завершение в автономном мире образов, в котором лжец лжёт самому себе. Спектакль в целом как реальная инверсия жизни является автономным движением неживого.

*Телевизионные экраны наблюдения за метрополитеном  
и улицами Парижа, установленные в участках полицейской  
префектуры.*

Спектакль представляет собой одновременно само общество, часть общества и *инструмент унификации*. Как часть общества он выступает в качестве сектора, на котором сосредоточены взгляды и сознание всех. Благодаря самому факту *отделённости* этого сектора от других он является местом обманутых взглядов и ложного сознания, а достигаемая им унификация — не что иное, как официальный язык всеобщего разделения.

*Полицейские Далласа конвоируют Освальда; из толпы высказывает патриот-осведомитель и «в прямом эфире», на глазах у миллионов телезрителей, убивает человека, обвиняемого в убийстве Кеннеди.*

*Речь Жискара д'Эстена.*

*Речь Сервана Шрейбера.*

*Бюрократ Сеги в конце мая 1968-го отчитывается перед рабочими «Рено» о соглашениях, подписанных им на рю Гренель,*

*и в конце цинично заявляет: «В итоге обсуждения мы достигли общего понимания позитивных аспектов и выяснили, что предстоит сделать ещё многое». Рабочие молча слушают.*

Спектакль не набор образов, а общественное отношение между людьми, опосредствованное образами<sup>4</sup>.

*Рабочие выказывают своё недовольство и презрение.*

Спектакль при его рассмотрении во всей полноте является одновременно итогом и проектом существующего способа производства. Он не служит дополнением к реальному миру, добавленной к нему декорацией. Он предстаёт как сердце нематериальности реального общества. Во всех своих частных формах, таких как информация или пропаганда, реклама или непосредственное потребление развлечений, спектакль представляет собой современную модель социальной жизни. Спектакль — это повсеместное утверждение выбора, который уже был сделан в производстве, и его последующее потребление.

*Показ мод кутюрье Коррежа.*

Разделение само по себе является частью единства человечества, его глобальной практики, разделившейся на образ и действительность. Социальная практика, перед которой ставится автономный спектакль, в реальности является целостностью, которая сама содержит в себе спектакль. Но раскол в этой целостности искажает её настолько, что спектакль фигурирует уже в качестве её цели.

*Рабочие за конвейерами различных предприятий.  
Освещённые бутики, расположенные сразу за турникетами  
метро, чтобы пассажиры могли заглянуть в них во время  
ожидания поезда.*

*В реально перевёрнутом мире истинное — это момент ложного<sup>5</sup>.  
Девушка выходит из моря на пляж. Фотография другой девушки,  
лежащей на пляже.*

Если рассматривать спектакль в соответствии с его собственными терминами, он является *подтверждением* видимости и подтверждением всякой человеческой, а значит социальной, жизни как простой видимости. Но критика, постигшая истину о спектакле, обнаруживает, что он есть видимое *отрицание* жизни; или отрицание жизни, ставшее *видимым*.

*Атомные подводные лодки плывут среди айсбергов.*

Спектакль предстаёт в качестве безмерной позитивности, неоспоримой и недостижимой. Он твердит одно: «Что видимо, то хорошо; и что хорошо, то видимо»<sup>6</sup>. Отношение, которого добивается спектакль по отношению к себе — это пассивное принятие; на деле он его уже добился благодаря своей неповторимой манере проявления, благодаря своей монополии на видимость.

*Кастро выступает перед телекамерами, затем перед толпой  
слушателей.*

Спектакль подчиняет себе живых людей в той мере, в какой их полностью подчинила экономика. Это лишь экономика,

развивающаяся ради себя самой. Это точное отражение производства вещей и неточная объективизация производителей.

*Авианосец нацеливает ракеты во всех направлениях,  
затем производит их запуск.*

Там, где реальный мир превращается в простые образы, эти простые образы становятся материальными и эффективно мотивируют гипнотическое поведение.

*Кадры воздушных бомбардировок Вьетнама.*

В той же мере, в какой необходимость является сном общества, сон становится необходимым. Спектакль — это дурной сон лишённого свободы современного общества, которое в итоге выражает лишь свою волю ко сну. Спектакль является хранителем этого сна.

Тот факт, что практическая мощь современного общества отделилась от него самого и создала независимую империю в рамках спектакля, можно объяснить лишь другим фактом — этой практической мощи не доставало последовательности и она пребывала в противоречии сама с собой.

*Космонавты на Луне с флагом; ещё один космонавт в открытом космосе.*

У истоков спектакля лежит самая старая социальная специализация, специализация власти. Соответственно, спектакль является специализированной деятельностью, выступающей

от лица всех остальных. Это дипломатичное представление иерархического общества о себе самом, причём все иные взгляды изгоняются. Самое современное является также самым архаичным.

*Брокеры, страстно жестикулирующие на бирже.*

Повсеместный раскол в рамках спектакля неотделим от современного *государства*, то есть от общей формы раскола в обществе как продукта общественного разделения труда и инструмента классового господства.

*Наступление отряда мобильной жандармерии.*

*Конный полицейский несколько раз бьёт своей дубинкой человека, сидящего на скамейке.*

В спектакле одна часть общества *представляет себя* всем остальным и возвышается над ними. Спектакль — это лишь разговорная речь этого разделения. Зрителей ничто не объединяет друг с другом кроме их необратимой связи с этим центром их собственной изоляции. Спектакль соединяет разделённое, но соединяет его именно как *разделённое*.

*Стриптиз нескольких профессионалок.*

*Парочка на диване перед телевизором.*

Рабочий не воспроизводит сам себя, он производит независимую силу. Успех этого производства вместе с его изобилием возвращается к производителю в виде *изобилия лишений*. Всё

время и пространство его мира становятся *чуждыми* ему с накоплением его отчуждённых продуктов. Те самые силы, что ускользнули от нас, теперь *демонстрируются* нам во всей своей мощи. Человек, отчуждённый от своего продукта, сам со всё большей производительностью создаёт детали своего мира, и тем самым оказывается всё более отчуждённым от своего мира. Чем больше его жизнь является его продуктом, тем больше он отчуждается от своей жизни.

*Рабочие иммигранты у подножия гигантских зданий, которые они строят в районе Дефанс. Панорамный вид крыши построенных ими зданий.*

Спектакль — это *капитал*, достигший такой стадии накопления, на которой он становится образом.

*Вид Земли с Луны.*

*Типр: Этот фильм мог бы представлять собой какую-то кинематографическую ценность, если бы поддерживался его ритм; но ритм поддерживаться не будет.*

Критическая теория должна *передаваться* на собственном языке. Это язык противоречия, и он должен быть диалектическим по форме и по содержанию. Он представляет собой как критику целостности, так и критику истории. Это не «нулевой уровень письма», а его нарушение. Это не отрицание стиля, а стиль отрицания.

*Во время Гражданской войны в России партизанский отряд видит перед собой наступающий на него полк белогвардейцев, сформированный из царских офицеров, служащих в качестве простых солдат. Полк надвигается стройными рядами, как на параде, со знаменосцами во главе, без единого выстрела, под пулемётным огнём.*

Диалектическая теория уже в самом стиле своего изложения содержит скандал и богохульство согласно правилам господствующего языка, а также вкусам, воспитанным этими правилами, потому что в своё позитивное использование существующих концепций она вкладывает своё знание об их вновь обрётённой *текучести*, о необходимости их упразднения<sup>7</sup>.

*Партизаны шутят по поводу устаревшего стиля своих противников: «Как идут!» — говорит один, на что другой отвечает: «Интеллигенты!»*

Этот стиль, который содержит в себе свою собственную критику, должен выражать превосходство нынешней критики над *всем своим прошлым*. Сам способ изложения диалектической теории свидетельствует о том духе отрицания, который она в себе содержит. «Истина не похожа на продукт, в котором мы не можем найти следы создавшего его орудия»<sup>8</sup>. Данное теоретическое сознание движения, в котором должен присутствовать след самого движения, проявляется через *нарушение* установившихся отношений между концепциями, а также через *détournement* всех достижений предыдущей критики.

*Беляки продолжают наступать упорядоченными рядами,  
несмотря на потери в живой силе, выставляют штыки.*

Идеи совершенствуются. В этом участвует смысл слов. Плагиат необходим. Его предполагает прогресс. Плагиат вплотную следует за фразой автора, пользуется его выражениями, стирает ложные мысли, заменяет их правильными<sup>9</sup>.

*Впечатлённые решительностью врага, некоторые партизаны  
начинают проявлять колебания, потом бегут с линии огня.  
Часть партизан бежит, крича: «Продали, ребята!», «Каюк  
нам!» Комиссар преграждает им путь, говоря: «Стой! Труссы,  
вы бросили своих товарищей. За мной! Вперёд!» Партизаны  
возвращаются на поле боя.*

Détournement — это текущий язык антиидеологии. Он возникает в коммуникации, которая знает, что ничего не может окончательно гарантировать сама по себе. В своём высшем проявлении он является языком, который не сможет подтвердить ни одна прежняя или надкритическая ссылка. Наоборот, именно благодаря внутренней последовательности его самого и практических действий только он и может подтвердить старое ядро истины, которую несёт в себе. У détournement нет никаких внешних оснований, кроме его собственной истины в виде текущей критики.

*Царский полк, чьё построение остаётся совершенным, вплотную приближается к позициям красных, но многих из его рядов  
косит пулемёт.*



То, что в теоретической формулировке открыто предстаёт как *подвергнутое détournement*, подрывая всякую прочную автономию в сфере теоретического выражения, вызывая *насильственным путём* действие, разрушающее и преодолевающее любой существующий порядок, напоминает тем самым, что существование теории само по себе — ничто, и что она должна познаваться лишь через историческое действие и *историческое исправление*, в котором и заключается её истинная достоверность.

*Трое партизан метают гранаты; строй белогвардейцев  
поколеблен; их командир падает; их знаменосец падает;  
полк разворачивается и бежит.*

*Типр: То, что спектакль забрал у реальности, необходимо ей  
вернуть. Экспроприаторы от спектакля должны быть в свою  
очередь экспроприированы. Мир уже был снят на киноплёнку.*

*Теперь пора его изменить.*

Речь идёт о том, чтобы реально овладеть общностью диалога и игры со временем, которые ранее были лишь *представлены* в поэтических и художественных произведениях.

*Два порта в лучах заходящего солнца, Клод Лоррен.*

Когда ставшее самостоятельным искусство представляет свой мир в кричащих красках, мгновение жизни уже состарилось, и его нельзя омолодить кричащими красками. В лучшем случае к нему можно возвращаться в воспоминаниях. Величие искусства становится явным благодаря упадку жизни<sup>10</sup>.

*Лица красивых женщин.*

*Джонни Гитара пьёт в одиночестве в салуне Вены. Вена входит и спрашивает его: «Вы хорошо проводите время, г-н Логан?»*

*Джонни отвечает: «Мне не спалось». Вена: «Думаешь, алкоголь тебе поможет?» Джонни: «А тебе что не даёт спать?»*

*Она: «Сны, плохие сны». Он: «Мне они тоже иногда снятся.*

*Выпей! Это поможет тебе их прогнать». Она отказывается от предложенного стакана: «Я уже пробовала, но этот метод*

*мне не помог». Джонни говорит ей: «Сколько мужчин ты забыла?» Она ему отвечает: «А ты, сколько женщин ты помнишь?» (звучит тема «Джонни Гитары», становясь всё громче).*

*Титр: «Также после того, как непосредственная практика искусства перестала быть столь выдающейся и данный предикат был сведён к чистой теории как таковой, в настоящее время он отделяется от последней по мере того, как формируется синтетическая посттеоретическая практика, первейшей задачей которой является стать основой истины искусства и философии». Август фон Цешковский, «Пролегомены к историософии».*

Мышление социальной организации видимости само затуманивается из-за всеобщей *неполноценной коммуникации*, которую оно отстаивает. Оно не знает, что у истоков всех вещей его мира лежит конфликт. Специалисты по власти спектакля, обладающие абсолютной властью в рамках его системы безответного языка, абсолютно коррумпированы своим опытом презрения и успехом этого презрения, всякий раз убеждаясь в оправданности своего презрения при лучшем знакомстве с *презренным человеком*, каковым в реальности является зритель.

*Выступление сталиниста Марше на встрече с избирателями, рядом с ним стоит Миттеран, они аплодируют друг другу; выступление Сервана Шрейбера; Марше на телеэкране. Люди толпятся в очереди, чтобы быть допущенными в кинотеатр.*

В основе движения спектакля, заключающейся в том, что он вбирает в себя всё, что присутствовало в человеческой деятельности в *текущем состоянии*, и завладевает им в застывшем состоянии, придавая ему исключительную ценность посредством *отрицательного переформулирования* ценности его жизненного опыта, мы снова встречаемся с нашим старым врагом, который так хорошо умеет казаться, на первый взгляд, чем-то тривиальным и само собой разумеющимся, будучи на деле, напротив, очень сложным и полным метафизических тонкостей, с *товаром*<sup>11</sup>.

*Камера отдаляется от обнажённой девушки; панорамный вид другой девушки.*

*Президент Помпиду посещает автосалон-выставку, восхищается последней маркой автомобиля на вращающейся платформе.*

Именно принцип товарного фетишизма, господство над обществом «сверхчувственных, более чем чувственных вещей»<sup>12</sup>, находит полное выражение в спектакле, где чувственный мир заменён набором образов, существующим над ним, который в то же время заставляет признавать себя как чувственное *par excellence*.

Мир, *показываемый* спектаклем, присутствующий и отсутствующий одновременно — это мир товара, господствующий над всем живым опытом. Мир товара также демонстрируется нам таким, *каков он есть*: его развитие тождественно *отдалению* людей друг от друга и от их общей продукции.

Господство товара в экономике сначала осуществлялось тайно, пока сама экономика оставалась невоспринятой и непонятой как материальная основа социальной жизни, подобно родственнику, с которым толком не знаком. В обществе, где конкретный товар встречается редко или пребывает в меньшинстве, полномочным эмиссаром, выступающим от имени неведомой силы, служит очевидное господство денег. С приходом промышленной революции, мануфактурного разделения труда и массового производства, ориентированного на мировой рынок, товар проявляется как сила, реально собирающаяся *оккупировать* всю общественную жизнь. Именно тогда появляется политическая экономия как господствующая наука и наука о господстве.

*Предприятия в районе Маргера, загрязняющие воздух Венеции; дымовые выбросы цехов смешиваются с выхлопами автомобилей, загрязняя воздух Мехико; куча мусора перед собором Сан-Николя-де-Шан; загрязнённая вода Сены.*

Спектакль — это перманентная опиумная война, которая ведётся с целью сделать общепринятым тождество между бла-

гами и товарами, между удовлетворением и выживанием, дорожающим согласно своим собственным законам. Но если потребляемое выживание должно постоянно дорожать, то только потому, что оно *содержит в себе нужду*. Если по ту сторону подорожавшего выживания ничего нет, если нет такой точки, на которой его рост может прекратиться, то только потому, что оно само не находится по ту сторону нужды, оно является обогатившейся нуждой. Меновая стоимость могла сформироваться лишь в качестве агента потребительной стоимости, однако её победа при помощи собственного оружия создала условия для её автономного господства. Мобилизуя всё человеческое потребление и захватывая монополию на его удовлетворение, она дошла до того, что стала *управлять потреблением*. Процесс обмена был отождествлён с любым возможным потреблением и подчинил его своей власти. Меновая стоимость — это кондотьер потребительной стоимости, который в итоге начал вести войну за свой собственный счёт.

*Долгая серия кадров бунта в Уоттсе; поджоги, действия сил  
правопорядка; аресты.*

Потребительная стоимость, которая раньше подспудно содержалась в меновой стоимости, теперь, в перевёрнутой с ног на голову реальности спектакля, должна открыто заявить о себе, потому что её фактическую реальность разъедает сверхразвитая товарная экономика, а также потому, что сфальсифицированной жизни теперь требуется псевдообоснование.

Сконцентрированный результат общественного труда в момент достижения *экономического* изобилия становится видимым и подчиняет всю реальность этой видимости, которая отныне является главным продуктом этого труда. Капитал перестаёт быть скрытым центром управления способом производства — процесс его накопления в форме осязаемых вещей теперь распространяется даже на периферию. Всё общество целиком теперь является его портретом.

*Франция, Республиканские отряды безопасности (CRS) проводят учения по уличному бою на своём плацдарме.*

Спектакль, как и всё современное общество, одновременно един и разобщён. Как и общество, он строит своё единство на разделении. Но это противоречие, всплывая в спектакле, опровергается благодаря полному изменению своего смысла, так что демонстрируемое разделение становится единым, в то время как демонстрируемое единство раздельно.

*Продолжение крупных учений CRS: полицейские, переодетые в леваков, возводят баррикаду под чёрным флагом. Их коллеги с лёгкостью захватывают баррикаду.*

Борьба различных сил, в действительности составляющих единое целое, за контроль над одной социально-экономической системой разворачивается в виде официального противоречия, это происходит как в мировом масштабе, так и в рамках каждой отдельно взятой страны.

Поддельная, зрелищная борьба между соперничающими формами разделённой власти является одновременно реальной в той мере, в какой в ней отражается неравномерное и конфликтное развитие всей системы, относительно противоречивые интересы классов и прослоек, которые признают систему и очерчивают долю своего собственного участия во власти над ней. Все эти противоречия могут присутствовать в спектакле в соответствии со своими чётко различающимися критериями, в виде чётко разнящихся форм общества. Но в соответствии с их фактической реальностью отдельных секторов их истинная особенность сохраняется в содержащей их универсальной системе: в едином движении, подчинившем себе весь мир, в капитализме.

*Мао Цзэдун по-отечески принимает президента Никсона  
в Пекине.*

Движение к *банализации*, под видом сверкающих всеми цветами развлечений спектакля, господствует над современным обществом на мировом уровне, оно господствует над ним в каждой точке, где развитое потребление товаров во много раз увеличивает видимость выбора социальных ролей и объектов потребления. Пережитки религии и семьи — которая остаётся главной формой наследования классовой власти — и гарантируемого ими морального подавления могут объединяться в избыточном утверждении наслаждения этим миром, в то время как этот мир воспроизводится в виде псевдонаслаждения, сохраняющего в себе силы подавления. С блаженным

принятием действительности может также хорошо сочетаться чисто зрелищный бунт — это указывает на тот простой факт, что даже разочарование превратилось в товар, с тех пор как экономическое изобилие смогло наладить его производство вплоть до стадии переработки сырого материала.

*Во Вьетнаме американские солдаты поливают с вертолётов  
пулемётным огнём всё, что движется на земле.*

*Священник благословляет экипаж атомной подводной лодки.*

*Множество автомобилей бесцельно кружит по городу.*

*Джонни Холлидей выступает, его публика визжит от восторга,  
он падает на сцену.*

Звёзды, в которых сконцентрирован образ возможной роли, зрелищное представление о живом человеке, концентрируют в себе эту банальность. Удел звезды — специализация в *создании видимости прожитого*, объекта отождествления с видимостью жизни, без глубины, призванный компенсировать измельчение производственной специализации в реальной жизни. Звёзды существуют для того, чтобы изображать разнообразные стили жизни и стили понимания общества, выражаемые свободно на *глобальном уровне*. Они воплощают недостижимый результат общественного *труда*, изображая побочные продукты этого труда, перенесённые магическим образом так, чтобы оказаться над ним, в качестве его цели: *власть и отпуск*, принятие решений и потребление, которые находятся в начале и конце неоспоримого процесса. Бывает, что государственная власть персонифицируется в виде псев-



дозвезды, а иногда и звезда потребления путём плебисцита наделяется псевдовластью над жизнью. Но поскольку действия звезды не являются на деле всеобщими, они не вносят реального разнообразия.

*«Битлз» сходят с самолёта в окружении восторженной молодёжи; фотографии за работой; выступление Эдди Митчелла перед довольной публикой; выступление Дика Риверса.*

*Мэрилин Монро во время съёмок своего последнего, незавершённого фильма.*

*Франсуа Миттеран.*

*Несколько кадров с Мэрилин.*

Под любым зрелищным противостоянием скрывается *общая нищета*. Если под маской тотального выбора могут скрываться различные формы одного и того же отчуждения, борющиеся между собой, то это потому, что все они построены на вытеснении реальных противоречий. Спектакль может существовать либо в *сконцентрированной*, либо в *распылённой* форме, в зависимости от той стадии нищеты, которую он поддерживает и опровергает. В обоих случаях это лишь образ счастливого единения в окружении упадка и страха, в центре спокойствия среди несчастий.

*Немецкие рабочие выходят из цехов после недавнего прихода гитлеровцев к власти; из слуховых окошек в их сторону разбрасываются подпольные листовки, они ловят их и читают. Колонна грузовиков доставляет полицейских из CRS на место работы.*

*Облава во Вьетнаме; аресты партизан.*

Сконцентрированный спектакль, присущий бюрократическому капитализму, может быть использован как технология государственной власти и в странах со смешанной, более отсталой экономикой, а иногда, во время кризисов, и в странах развитого капитализма. Бюрократическая собственность является сконцентрированной в том смысле, что каждый отдельный бюрократ связан с глобальной экономической властью лишь посредством бюрократического сообщества и только как член этого сообщества. Кроме того, менее развитое товарное производство также предстаёт в сконцентрированной форме: бюрократия владеет товаром, представляющим совокупный общественный труд, при этом она продаёт обществу его же выживание в целом. Диктатура бюрократической экономики не может предоставлять эксплуатируемым массам какой-либо существенный выбор в потреблении, потому что сама делает выбор за всех во всём, и любой другой внешний выбор, от продуктов питания до музыки, уже является выбором в пользу её свержения.

*Съёмки подвижной камерой — Гитлер проходит перед рядами  
своих сторонников, поднимается на пьедестал.*

*Брежнев и другие высокопоставленные бюрократы на трибуне,  
перед ними маршируют их подданные.*

*Гигантский танк демонстрирует все свои возможности  
на учениях НАТО.*

Изобилие товаров и безмятежное развитие современного капитализма сопровождаются расплывлённым спектаклем. Здесь

каждый отдельно взятый товар оправдан во имя грандиозного размаха производства всех вещей, а спектакль является их апологетическим каталогом. Противоречащие друг другу утверждения проталкиваются на сцену единого спектакля избыточной экономики; различные товары-звёзды точно так же одновременно отстаивают свои, противоречащие друг другу проекты по усовершенствованию общества, в которых автомобильный спектакль требует уничтожения старых городских районов во имя совершенствования дорожной сети, в то время как спектакль самого города требует сохранения музейных кварталов. Отсюда удовлетворение, проблематичное само по себе и, по всеобщему мнению, заключающееся в цельном потреблении полного комплекта товаров, непосредственно фальсифицируется тем, что реальный потребитель может напрямую соприкоснуться лишь с серией фрагментов товарного счастья, фрагментов, в которых явно отсутствует то качество, которым якобы характеризуется цельное потребление.

*Автомобили в пробке ждут возможности проезда; натюрморт с едой на фоне красивого пейзажа; старинная живопись; современная мебель, экзотичные девушки в клетках; прибытие поезда метро к станции.*

*Статуи осыпаются на крыше венецианского собора.*

*Две таптянки на палубе парусника.*

*Типичная современная гостиная, подвижная камера демонстрирует её центр — телеэкран.*

Каждый определённый товар борется сам за себя, не может признавать другие товары, претендует на повсеместное при-

существование, как если бы он был единственным. Спектакль, таким образом — это эпическая песнь о борьбе между товарами, которую не способно было бы завершить никакое падение Трои. Спектакль воспеваает не людей и их подвиги, а товары и их страсти. В этой слепой борьбе каждый конкретный товар, следуя своей страсти, бессознательно добивается большего: становления мира в товаре, которое одновременно является становлением товара в мире. Так, благодаря *хитрости товарного разума*, особенность товара изнашивается в этой борьбе, в то время как общая товарная форма движется к своей абсолютной реализации.

*Обнажённые и легко одетые фотомодели.*

В образе удачного объединения общества с помощью потребления реальное разделение лишь временно *приостанавливается* до следующего момента нереализованного потребления. Каждый отдельный продукт, в замысле представляющий собой надежду на молниеносное достижение земли обетованной тотального потребления кратчайшим путём, помпезно представляется как уникальный и решающий товар. Но как в случае с мгновенным распространением моды на аристократические имена, которые теперь носят почти все индивиды одного возраста, вещь, от которой ждут чего-то очень особенного, может быть предложена для массового почитания, только если она будет производиться в достаточно больших количествах, чтобы обеспечить её массовое потребление. Продукт обретает престижный характер лишь тогда, когда его помещают в центр

социальной жизни, как бы раскрывая тайну конечной цели всего производства.

*Восхищённые посетители автосалона на выставке  
новых моделей.*

Вещь, которая была престижной в спектакле, становится вульгарной в тот момент, когда покупатель приносит её домой одновременно с другими покупателями. Она слишком поздно раскрывает свою сущностную бедность, естественно наследуемую ею из нищеты её производства. Однако в этот момент уже появляется новая вещь, несущая в себе оправдание системы и потребность в признании.

*Промышленное изготовление кремовых тортов после  
рационализации производства кондитерских изделий.*

Ложная суть удовлетворения должна разоблачать сама себя в момент замены, который следует за сменой товаров и способов производства. То, что так нагло утверждало своё окончательное совершенство, в итоге подлежит замене как в сконцентрированном, так и в распылённом спектакле, и только система должна продолжать свой ход: Сталина, словно вышедший из моды товар, обличают те, на ком держалась его власть. Каждая новая ложь рекламы — это также признание её предыдущей лжи. Каждый раз падение очередной фигуры тоталитарной власти разоблачает *иллюзорную общность*, единодушно одобрявшую эту фигуру, но на деле оказавшуюся скоплением одиночеств без иллюзий.

*Автогонки болидов на трассе.*

*Мао со своим ближайшим сподвижником Линем Пяо.*

*Сталин на трибуне, ему аплодирует монолитная аудитория съезда; народ марширует по Красной площади перед его преемниками; толпа несёт портрет Ленина.*

То, что спектакль представляет как вечное, основано на изменениях, и должно изменяться вместе со своей основой. Спектакль абсолютно догматичен, но в то же время не может реально остановиться на какой-либо жёсткой догме. Ничто для него не останавливается: таково его естественное состояние, хотя оно больше всего противоречит его собственным склонностям<sup>13</sup>.

*Венгерские рабочие разбивают на мелкие кусочки памятник Сталину.*

*Панорамный вид девушки, её счастливое лицо крупным планом.*

Иллюзорное единство, провозглашаемое спектаклем, является маской классового разделения, на котором покоится реальное единство капиталистического способа производства. То, что заставляет производителей участвовать в строительстве этого мира, также и отчуждает их от него. То, что связывает людей независимо от их локальных и национальных различий, одновременно и отдаляет их друг от друга. То, что призывает к торжеству рационального, на деле содействует иррациональности иерархической эксплуатации и подавления. То, что создаёт абстрактную власть общества, делает его *несвободу* конкретной.

*Работа в цехе по производству картонных упаковок.*

*Мишель Корретт: соната ре мажор для виолончели и клавесина.*

*Неподвижный портрет Буэнавентуры Дуррути<sup>14</sup> крупным планом. Титр: «Живём ли мы, пролетарии, живём ли мы? Этот век, который мы отсчитываем, и в котором всё, что, мы считаем, больше не принадлежит нам, разве это жизнь? Как можем мы не чувствовать того, что беспрестанно теряем с годами?» Революционный матрос из «Октября»<sup>15</sup> крупным планом отрицательно качает головой. Дуррути словно бы смотрит на него. Матрос снова говорит «нет». Титр: «Отдых и питание — разве это не слабое лекарство для нашей болезни, что постоянно терзает нас? И то, что мы называем болезнью, если хорошо разобраться, разве это не рецидив и не последний выход для зла, которое мы приносим с собой в этот мир, когда рождаемся?» Петроградский матрос согласно кивает. Музыка затихает.*

Капиталистическое производство объединило пространство так, что оно более не ограничено какими-либо внешними обществами. Это объединение является одновременно экстенсивным и интенсивным процессом *банилизации*. Накопление товаров массового производства в абстрактном пространстве рынка привело к разрушению всех региональных и юридических барьеров, а также корпоративных ограничений Средневековья, которые обеспечивали прежде *качество* ремесленного производства; оно же упразднило автономию и качество мест. Сила движения к однородности стала тяжёлой артиллерией, разрушившей все китайские стены<sup>16</sup>.

*Военные корабли в открытом море; высадка французской, потом английской морской пехоты в Шанхае; американский матрос обыскивает прохожих-китайцев; французские солдаты разгоняют толпу; английские солдаты патрулируют улицы; границы Концессии, обнесённые колючей проволокой, под охраной французской колониальной пехоты.*

Для того чтобы постоянно становиться всё более тождественным самому себе, ещё больше сблизиться с монотонной неподвижностью, *свободное пространство товара* постоянно видоизменяется и перестраивается.

Общество, упраздняющее любые географические расстояния, вбирает эти расстояния в себя в качестве зрелищного разделения.

*Британские солдаты запирают одни из ворот шанхайской Концессии.*

Побочный продукт товарооборота, человеческое обращение, рассматриваемое как потребление, туризм, в итоге сводится к использованию досуга для того, чтобы посетить или увидеть то, что уже стало банальным. Экономическое управление посещением различных мест само по себе служит гарантией их *равнозначности*. Та же самая модернизация, благодаря которой из путешествия было изъято время, отняла у него и реальность пространства.

*Туристы в Париже, в застеклённых автобусах и на прогулочных катерах; их гиды рассказывают им о том, что они видят.*



*Титр: «Общество, основанное на экспансии отчуждённого промышленного труда, постепенно становится, что вполне ожидаемо, всё более нездоровым, шумным, уродливым и грязным, как цех».*

Общество, моделирующее всё своё окружение, изобрело специальную технику для разработки самой его территории, конкретной основы для выполнения этого комплекса задач. Урбанизация — это захват капитализмом в собственность природной и человеческой среды; отныне сам капитализм, по мере логического развития в сторону абсолютного господства, может и должен перестраивать всё своё пространство как *собственную декорацию*.

*Комплексы современных новостроек.*

*Титр: «Человек поселяется снова в пещерах... по отношению к которым он чувствует себя неуверенно, как по отношению к чуждой силе, могущей в любой день ускользнуть от него, и из которых его могут в любой день выбросить, если он не внесёт квартирной платы. Рабочий должен оплачивать эти покойнищие». «Экономическо-философские рукописи 1844 года», Маркс<sup>17</sup>.*

Если необходимо понимать, что все технические силы капиталистической экономики — это действующие силы разделений, то в случае с урбанизацией мы имеем дело с оснащением их общей основы, с обработкой почвы, пригодной для их развёртывания; с самой техникой *разделения*.

*Отряд CRS тренируется на специально выбранной площадке.*

Впервые новая архитектура, которая во все прежние эпохи была зарезервирована для господствующих классов, оказалась напрямую предназначена для бедных. Формальная бедность и гигантское распространение этого нового опыта организации мест проживания целиком и полностью вытекают из его массового характера, который подразумевается одновременно и в его предназначении и в современных условиях строительства.

*Современные архитектурные проекты и их реализация в туристических центрах; так называемая «марина» на морских курортах, её аналог на горных курортах; новый район Дефанс, отстроенный на западе Парижа.*

Авторитарное решение, которое абстрактно обустроивает территорию как территорию абстракции, очевидно, занимает центральное место в современных условиях строительства. Порог, преодоленный в росте материальных сил общества, и запоздание в сознательном господстве этих сил запечатлены в урбанизации.

*Титр: «Окружающая среда, всё более спешно перестраиваемая в целях репрессивного контроля и прибыли, одновременно становится более хрупкой и заранее провоцирует на вандализм. Капитализм на стадии спектакля перестраивает всё в поддельном виде и разводит поджигателей. Его декорации становятся столь же легко воспламеняемыми, как колледж во Франции».*

История, угрожающая этому сумеречному миру, является также силой, способной подчинить пространство времени реального живого опыта. Пролетарская революция — это *критика человеческой географии*, благодаря которой индивиды и их сообщества могут выстраивать места и события, способствующие присвоению уже не только их собственного труда, но и всей их истории. В этом подвижном пространстве игры и в свободе выбора изменений в правилах игры можно вновь обрести автономию места, без необходимости заново устанавливать жёсткую привязку к почве, и тем самым вернуть реальность путешествия и жизни, понимаемой как путешествие, несущее в себе самом свой собственный смысл.

*Крейсер «Аврора» идёт по Неве в предраассветных сумерках;  
на рассвете с него высаживается группа революционеров.*

*Вавилонская башня.*

*Смена пейзажей и архитектуры на картинах итальянского  
Проторенессанса.*

*Джонни Гитара в буре скачет на лошади по пустынному Дикому Западу. Он видит перед собой огромный салун, одиноко возвышающийся посреди пустыни. Он входит в заведение, в котором нет ни одного клиента, но у игровых столов стоят двое крупье, один из которых крутит рулетку. Джонни подходит к стойке и заказывает у бармена выпивку. В баре казино из «Жестокého Шанхая» европеец показывает молодой девушке это место, описывая публику: «Яванцы, индусы, китайцы, португальцы, филиппинцы, русские, малайцы... Какой шабаш!», а девушка отвечает: «Что бы произошло, если бы меня узнали! Весь мир*

*лишь детский сад по сравнению с этим местом. Оно такое злое. Я думала, что такое место может существовать лишь в моих снах. Мне кажется, что я сплю; всё что угодно может случиться в любой момент».*

Время производства, время-товар — это бесконечное накопление равных интервалов. Это абстракция необратимого времени, все сегменты которого должны доказывать на циферблате своё уникальное количественное равенство. Такое время в своей фактической реальности является тем, что оно есть, благодаря своему *меновому* характеру.

*Рабочие трудятся в цехе по производству шин.*

Существует ещё один дополнительный аспект всеобщего времени человеческого не-развития: *потребляемое время* возвращается в повседневную жизнь общества, основанную на определённом способе производства, в форме *псевдоциклического времени*.

*Долгая серия кадров толпы отдыхающих в Сан-Тропе.*

Псевдоциклическое время — это время потребления современного экономического выживания, возросшего выживания, где в повседневной жизни по-прежнему отсутствует выбор, и оно подчинено уже не природному порядку, а псевдоприроде, сформировавшейся в ходе становления отчуждённого труда. Такое время *естественным* путём восстанавливает старинный ци-

клический ритм, который управлял выживанием доиндустриальных сообществ. Псевдоциклическое время, в свою очередь, находит опору в остатках циклического времени и создаёт новые похожие комбинации: день и ночь, еженедельный труд и отдых, повторение периодов отпусков.

Потребляемое псевдоциклическое время — это зрелищное время, являющееся одновременно временем потребления образов, в узком смысле, и образом потребления времени, во всей его протяжённости. Время потребления образов, посредник всех товаров, неразделимо является полем, на котором всецело задействованы все методы спектакля, и целью, которую они представляют на глобальном уровне, в виде места и центрального элемента в схеме любого частного потребления. Над общественным образом потребления времени, в свою очередь, господствуют моменты досуга и отпусков, иначе говоря, моменты, представленные *на расстоянии* и неоспоримо желанные, как и любой другой зрелищный товар. Этот товар открыто подаётся как событие реальной жизни, и из года в год ожидается его циклическое возвращение. Но даже в этих моментах, приписываемых жизни, спектакль вновь демонстрирует и воспроизводит сам себя, достигая более высокой степени интенсивности. То, что представляется как реальная жизнь, на самом деле оказывается всего лишь *более зрелищной жизнью*.

*Парочки перед телеэкранами и стереосистемами.  
Снова кадры с толпой в Сан-Тропе; отдыхающие девушки  
с голой грудью.*

В то время как потребление циклического времени в старинных обществах соответствовало действительному циклическому труду в этих обществах, псевдоциклическое потребление при развитой экономике вступает в противоречие с необратимым абстрактным временем её производства. Если циклическое время было временем неподвижной иллюзии в реальной жизни, то зрелищное время является временем изменяющейся реальности в иллюзорной жизни.

*Самолёты взлетают с авианосцев и снова садятся на них.*

Того, что всегда является новым в процессе производства вещей, не существует в потреблении, которое всегда остаётся повторением одного и того же в растущих объёмах. Именно потому, что мёртвый труд продолжает господствовать над живым трудом, во времени спектакля прошлое господствует над настоящим<sup>18</sup>.

У индивидуальной жизни ещё нет истории — это обратная сторона всеобщего дефицита исторической жизни. Псевдособытия, теснящиеся в зрелищной драматизации, не переживаются теми, кому о них сообщают, и более того, теряются в стремительном росте их ускоренного замещения с каждым новым импульсом, исходящим от машины спектакля. С другой стороны, всё, что действительно переживается, никак не соотносится с официальным необратимым временем общества, и более того, находится в прямом противоречии с псевдоциклическим ритмом потребляемого побочного продукта этого времени. Это индивидуальное проживание отчуждённой по-

вседневной жизни лишено своего языка, своей концепции, критического подхода к собственному прошлому, от которого ничего не сохранилось. Оно никак не сообщается с нами. Оно остаётся непонятым и забытым в угоду ложной зрелищной памяти о том, чего нельзя запомнить.

*Фотографии возлюбленных как воспоминания.*

У стойки бара того же затерянного салуна стоят Джонни Гитара, Вена и влюблённый в неё Малыш-танцор, чувствует-ся напряжение. Вена говорит Малышу: «Это жизнь, а чего Вы хотели? Дружба приходит и уходит». Потом она обращается к Джонни: «Вы мне что-нибудь сыграете, г-н Гитара?» Джонни: «У Вас есть предпочтения?» Вена: «Да, вложите в Вашу музыку много любви». Малыш: «Он будет играть хуже, когда растянется на том карточном столе». Джонни спокойно: «Какая муха укусила Вашего друга?» Вена: «Понятия не имею». Затем, обращаясь к Малышу: «Что с Вами?» Малыш раздражённо: «Это ему надо задать этот вопрос! Ухаживания за незнакомой женщиной иногда приносят много горя». Джонни Вене: «Это Вы незнакомая женщина?» Вена: «Только для знакомцев». Малыш возмущённо: «Во что это вы тут оба играете?» Джонни с оскорбительным спокойствием: «Я ни во что не играю, друг мой». Малыш: «Плохое Вы выбрали место, чтобы бросить якорь». Джонни: «Меня сюда пригласила эта дама, а не Вы». Малыш вытаскивает монетку из кармана и говорит: «Если выпадет решка, я Вас убью, месье. Если орёл, Вы сыграете на гитаре». Он подбрасывает монету, Вена ловит её на лету и просит Джонни: «Сыграйте мне что-нибудь». Джонни начинает играть тему Джонни

*Гитары. Вена мечтательно слушает его, потом поворачивается к нему и сухо говорит: «Сыграйте что-нибудь другое».*

Спектакль как текущая социальная организация парализа истории и памяти, отказа от истории, создающейся на фундаменте исторического времени, является *ложным сознанием времени*.

*Патруль франкистской кавалерии, за ним весь эскадрон медленно проезжают под дулом пулемёта прячущихся в горах испанских партизан, не замечая их. ( «По ком звонит колокол».)*

Под видимой оболочкой *мод*, которые то и дело исчезают и вновь возникают на пустой поверхности рассматриваемого псевдоциклического времени, *большой стиль* эпохи всегда ориентируется на очевидную и тайную необходимость революции.

*Часы в виде маленькой совы в Зимнем дворце перед штурмом, часовой механизм поворачивает голову совы.*

*Титр: «Время подошло к полуночи».*

*Мишель Корретт: соната ре мажор для виолончели и клавесина.*

*Сова Минервы снова крутит головой.*

*Дебор.*

*Субтитр: Поскольку я не могу стать любовником, который соблазнит эту сладкоречивую эпоху, я решил стать её злодеем, тем человеком, который испортит праздник этих фривольных дней.*

*Музыка затихает.*



В баре из «Жестокого Шанхая» старый китаец знакомит девушку с доктором Омаром, переодетым в араба: «Это Омар, мой лучший друг». Китаец быстро ретируется. Девушка интересуется: «Египтянин? Компрадор?» Омар отвечает: «Нет, я доктор. Доктор Омар из Шанхая и Гоморры». Она: «Омар, как поэт? О, если б захватив стихов диван...» Омар: «Да в кувшине вина и сунув хлеб в карман, мне провести с тобой денёк».

Девушка: «Вы сказали доктор Омар. Доктор в какой области?» Омар спокойно: «Ни в какой, мисс Смит. Так звучит солиднее и никому не вредит, в отличие от настоящих докторов...»

Тогда она его спрашивает: «А Ваш бурнус, хоть он настоящий? Где Вы родились?» Омар признаётся: «Я родился при полной луне на песках близ Дамаска. Моим отцом был торговец табаком, и он был далеко. А моей матерью... лучше про неё не говорить: наполовину она была француженкой, а другая половина потеряна в ночи времён. Я из самых чистых метисов. Я родственник всей Земли. Ничто человеческое мне не чуждо». Девушка с улыбкой:

«Тогда объясните мне, куда пропали наши друзья».

Омар отвечает ей: «Мы были одни с самого начала».

Панорамный вид астрономической карты с надписью  
*“Rivoluzione della Terra”*\*.

Рассуждение об истории неотделимо от рассуждения о власти. Древняя Греция была примером того, как можно обсуждать и понимать власть и её смену, это была демократия господ общества. Здесь царили условия, противоположные условиям деспотических государств, где власть сводила счёты лишь сама

---

\* «Вращение Земли» или «Революция на Земле» (ит., здесь и далее в постраничных сносках — примеч. переводчика).

с собой в недостижимом мраке пункта своей предельной концентрации: *дворцового переворота*, чей успех или неудача в любом случае оставались вне обсуждения.

*Макиавелли.*

*Триптих Учелло «Битва при Сан-Романо».*

*Брежнев на трибуне вместе с высшими бюрократическими  
и военными чинами.*

*Типр: «В северной летописи действующие лица действуют молча, воюют, мирятся: но ни сами не скажут, ни летописец от себя не прибавит, за что они воюют, вследствие чего мирятся; в городе, на дворе княжеском ничего не слышно, всё тихо, все сидят запершись и думают думу про себя; отворяются двери, выходят люди на сцену, делают что-нибудь, но делают молча». Соловьёв, «История России с древнейших времён»<sup>19</sup>.*

Когда появляется возможность преодолеть сухую хронологию без объяснения обожествлённой власти, стремящейся быть понятой своими подданными исключительно как претворение в жизнь заповедей мифа, эта хронология превращается в сознательную историю, но для этого требуется, чтобы опыт реального участия в истории был пережит широкими массами населения. Из практического способа общения между теми, кто признал друг в друге обладателей реальности настоящего, кто познал качественное богатство событий в своей собственной деятельности в месте своего собственного проживания — в своей эпохе — рождается всеобщий язык исторического общения.

Те, для кого существовало необратимое время, обнаруживают в нём и *незабываемое*, и угрозу *забвения*: «Геродот из Галикарнасса собрал и записал эти сведения, чтобы прошедшие события с течением времени не пришли в забвение...»<sup>20</sup>

*Матросы, которых вызвали на борт «Потёмкина», отказываются стрелять в своих взбунтовавшихся товарищей; при помощи «монтажа аттракционов»<sup>21</sup> показаны английские школьницы, бурно выражающие своё одобрение.*

*Кавалерийское подразделение достаёт сабли в начале атаки. Собрание революционеров в оккупированном здании в мае 1968 г. Генерал Шеридан въезжает на лошади в приграничный форт, где разместилось несколько его эскадронов. Встречающий его полковник уже служил под его командованием в Гражданскую войну. Генерал приказывает ему провести опасную операцию против индейцев. В заключение он говорит: «Если Вы провалите операцию, уверяю Вас, что военный совет, который будет судить Вас, будет состоять из наших старых товарищей по Шенандоа. Я их сам выберу». Полковник задумчиво произносит лишь одно слово: «Шенандоа...» Генерал, уходя в воспоминания, добавляет: «Интересно, что напишут историки позже о Шенандоа».*

Победа буржуазии — это победа *глубоко исторического времени*, так как оно является временем экономического производства, непрерывно преобразующего общество снизу доверху. Пока аграрное производство остаётся главной деятельностью человека, циклическое время, всё ещё присутствующее в основе общества, подпитывает коалиционные силы *традиции*,

сковывающие движение. Но необратимое время буржуазной экономики успешно искореняет такие пережитки по всему миру. История, до сих пор казавшаяся лишь движением индивидов из господствующего класса и поэтому писавшаяся как история событий, отныне рассматривается как *всеобщее движение*, и индивиды приносятся в жертву этому суровому движению. История, открывшая свою основу в политической экономике, теперь знает то, что было её бессознательным, но оно так и остаётся бессознательным, потому что история не может пролить на него свет. Выходит, что товарная экономика лишь демократизирует слепую предысторию, это новый фатализм, над которым никто не властен.

*Клятва в зале для игры в мяч.*

*Церемонная китайская трапеза в международной Концессии  
Шанхая.*

*Профессиональные брокеры за работой на парижской бирже.*

Буржуазия представила и навязала обществу необратимое историческое время, но отказала ему в его *использовании*. «До сих пор была история, а теперь её более нет»<sup>22</sup>, потому что класс собственников экономики, который уже не в состоянии порвать свои отношения с *экономической историей*, должен избавляться от непосредственной угрозы любого другого использования необратимого времени. Господствующий класс, сформированный из *специалистов по обладанию вещами*, которые поэтому сами находятся в собственности у вещей, должен связать свою судьбу с поддержанием этой овеществлён-

ной истории, с увековечением новой неподвижности *внутри истории*. Впервые трудящийся, основа общества, не *отчуждён от истории* материально, потому что именно благодаря своей основе движение общества необратимо. Пролетариат, добываясь *живого* исторического времени, которое он производит, находит, тем самым, простое, незабвенное сердце своего революционного проекта, и все попытки воплотить этот проект в жизнь, пока безуспешные, отмечали собой потенциальные отправные точки новой исторической жизни.

*Недавние уличные столкновения в Голландии, Англии, Ирландии.*

С развитием капитализма необратимое время *объединяется на мировом уровне*. Всемирная история становится реальностью, потому что весь мир был собран под эгидой развития этого времени. Но эта история, которая везде становится одной и той же, пока что является лишь *внутриисторическим отказом от истории*. Время экономического производства, разбитое на равные абстрактные фрагменты, представляется всей планете как *один и тот же день*. Объединённое необратимое время — это время *мирового рынка* и, следовательно, *мирового спектакля*.

*Танец трёх негритянок.*

Необратимое время производства прежде всего является мерой для товаров. Поэтому время, официально утвердившееся как *единое общественное время* во всём мире, выражает лишь

составляющие его специализированные интересы и является лишь частным временем.

*Глиссер скользит по морю; со взлётного поля поднимается самолёт.*

Как единое течение развиваются классовые сражения долгой революционной эпохи, начавшейся вместе с подъёмом буржуазии и исторического мышления, диалектики, мышления, которое не ограничивается поиском смысла бытия, но возвышается до сознания упразднения существующего мира и в своём движении преодолевает всякое отчуждение.

*Вращение Земли, снятое издалека.*

Данное историческое мышление — это лишь осознание, всегда приходящее слишком поздно<sup>23</sup> и объявляющее об оправдании *post festum*\*. Таким образом, оно преодолевает отчуждение лишь в мышлении. Парадокс, заключающийся в отставании смысла всей реальности от свершения исторических фактов и в одновременном раскрытии и утверждении этого смысла в свершении исторических фактов, вытекает из того, что мыслитель эпохи буржуазных революций XVII и XVIII веков искал в своей философии лишь примирения с их итогами.

*Гегель.*

*Отряд кронштадтских матросов идёт в штыковую атаку под артиллерийским огнём и поёт «Интернационал».*

---

\* после пиршества (лат.), т. е. слишком поздно.

Когда пролетариат своим существованием и своими действиями заявляет о том, что мысль истории не забыта, опровержение выводов является в то же время подтверждением верности метода.

*Пролетариат в ходе революций: в Барселоне, в Петрограде.*

Ошибки в теории Маркса являются по своей сути ошибками революционной борьбы пролетариата его эпохи. Рабочий класс не объявил перманентную революцию в Германии 1848 года, Парижская коммуна потерпела поражение в изоляции. Революционная теория ещё не может достичь своего полного воплощения.

*Долгий бой во время Гражданской войны в США.*

Любой теоретический недостаток в научном отстаивании пролетарской революции способен в итоге привести к тому, что в содержании или в форме изложения пролетариат будет отождествлён с буржуазией с точки зрения революционного захвата власти.

*План Зимнего дворца в 1917 г., на котором карандашом отмечены направления штурма.*

*Во время гражданской войны в Испании партизан, перешедший линию фронта, приносит весть о том, что франкисты знают о готовящемся наступлении республиканцев и ждут во всеоружии.*

*Генерал Гольц, советский офицер на службе у Республики,*

*говорит по телефону из блиндажа на передовой: «Читайте!*

*Что?» Он смотрит вверх и видит над собой эскадрилью бомбардировщиков, которая подаёт сигнал к атаке, и отвечает: «Слишком поздно. Мы опять проиграем. Мы идём к поражению. Очень плохо».*

*Продолжение того же боя во время Гражданской войны в США.*

Единственные два класса, полностью отвечающие теории Маркса, два чистых класса, на которых обращён весь анализ *«Капитала»*, буржуазия и пролетариат, равным образом являются единственными двумя революционными классами в истории, хотя и в разных условиях: буржуазная революция свершилась; пролетарская революция остаётся проектом, рождённым на основе предыдущей революции, но качественно отличным от неё. Игнорируя оригинальность исторической роли буржуазии, есть риск упустить из вида конкретную оригинальность пролетарского проекта, который не способен ничего добиться, если не будет отстаивать свои собственные цвета и отдавать себе отчёт в «громадности своих задач». Буржуазия пришла к власти, потому что является классом развивающейся экономики. Пролетариат не может сам быть властью, если не станет *классом сознания*. Созревание производительных сил не может гарантировать такую власть несмотря даже на провоцируемый им рост лишений. Якобинский захват государственной власти не может стать его инструментом. Никакая идеология не может служить ему для сокрытия частичных целей среди общих целей, потому что он не может сохранять какую-то частичную реальность, когда она фактически принадлежит ему.



Такое идеологическое отчуждение теории уже не может признать практическое доказательство единой исторической мысли, которую оно предало, когда такое доказательство предоставляет спонтанная борьба рабочих; оно может лишь стремиться подавить всякое его проявление и воспоминание о нём. Тем не менее эти исторические формы, возникшие в борьбе, как раз и являются той практической средой, которой теории недостаёт для того, чтобы стать истиной. Они требуются для теории, хотя они и не были сформулированы теоретически. *Советы* не были открыты в теории. Более того, наивысшей теоретической истиной Международной ассоциации трудящихся было её собственно практическое существование<sup>24</sup>.

*Кронштадтские матросы продолжают своё победное наступление.*

*Штурм Зимнего дворца.*

*Мишель Корретт: соната ре мажор для виолончели и клавесина.*

*Падение Вандомской колонны.*

*Маркс.*

*Бакунин.*

*Маркс.*

*Субтитр: Ты узнаешь, сколько у него вкуса соли, у хлеба для незнакомцев, и насколько ухабист этот путь, вниз и вверх по лестнице для незнакомцев. Но самым тяжёлым бременем твоим станет дурная и бесполезная компания, в которой ты падёшь в сию долину изгнания. И будет оно в твою честь, в честь того, что было твоим, частью тебя.*

Тем историческим моментом, когда большевизм восторжествовал сам для себя в России, а социал-демократия вела победную

борьбу за *старый мир*, отмечено зарождение нового порядка вещей, который находится в сердце современного спектакля: теперь классу радикально противостоит *рабочее представительство*.

*Парад Красной армии: пехота.*

*Троцкий.*

*Титр: «Те, кто хочет установить государственный капитализм как собственность тоталитарной бюрократии, но не уничтожает рабочие Советы, точно так же как и те, кто хочет упразднить классовое общество, но не борется против профсоюзов и специализированных иерархических партий, не продержатся слишком долго».*

Сталинская эпоха выявила последнюю реальную истину о *бюрократии*: она является продолжением экономической власти, спасением основ товарного общества через поддержание труда как товара. Это доказательство независимости экономики, господствующей над обществом до такой степени, что она воссоздаёт в своих собственных целях требующееся ей классовое господство: это означает, что буржуазия создала автономную силу, которая, при сохранении своей автономии, может обойтись и без буржуазии. Тоталитарная бюрократия — это не «последний класс собственников в истории», как говорил Бруно Рицци, это всего лишь замена *господствующего класса* для товарной экономики. Слабеющую капиталистическую собственность заменяет упрощённый, менее диверсифицированный субпродукт, *сконцентрированный* в собственности

бюрократического класса. Эта недоразвитая форма господствующего класса также является выражением отставания в экономическом развитии; у неё нет иной перспективы кроме замораживания этой экономической отсталости в определённых регионах мира. Рабочая партия, организованная по буржуазной модели разделения, поставляет государственно-иерархические кадры для этой дополнительной версии господствующего класса.

*Продолжение парада Красной армии: танки, пушки, ракеты.  
На Потёмкинской лестнице в Одессе царские войска стреляют  
по толпе манифестантов.*

Тоталитарно-идеологический класс у власти — это власть в перевёрнутом мире: чем сильнее он сам, тем сильнее должно подтверждаться его несуществование, а его сила изначально служит ему для подтверждения собственного несуществования. Он скромнен только в этом пункте, потому что его официальное несуществование должно совпадать с *пес plus ultra*\* исторического развития, которым мы в то же время обязаны его безупречному управлению. Установившись повсюду, бюрократия должна стать *классом*, *невидимым* для сознания, лишая рассудка всю социальную жизнь. Социальная организация абсолютной лжи происходит из этого фундаментального противоречия.

---

\* далее некуда (*лат.*), в знач. крайнего предела.

*Собрание объединённых «левых сил»: сталинисты и их союзники на трибуне и в аудитории; речь Миттерана; речь Марше.*

*Титр: «Чем выше мы поднимаемся по лестнице этой бюрократии ума, тем всё более удивительные головы нам встречаются». Маркс, «Заметки о новейшей прусской цензурной инструкции»<sup>25</sup>.*

Сталинизм был царством террора для самого бюрократического класса. Террор, на котором основана власть этого класса, не мог не ударить и по самому классу, так как у него отсутствовали какие-либо юридические гарантии или признание его существования в качестве класса собственников, которые он мог бы распространить на своих членов. Его реальная собственность является тайной, этот класс стал собственником лишь благодаря ложному сознанию. Ложное сознание удерживает свою абсолютную власть благодаря абсолютному террору, все истинные мотивы которого теряются. Члены бюрократического класса обладают правом на собственность над обществом лишь коллективно, в качестве участников основополагающей лжи: они должны играть роль пролетариата, правящего социалистическим обществом; они должны быть актёрами, верными тексту идеологической неверности. Но фактическое участие в этом лживом организме должно само убеждаться в том, что его признают как подлинное участие. Ни один бюрократ не может индивидуально поддерживать своё право на власть, потому что если бы ему пришлось доказывать, что он социалистический пролетарий, он должен был бы показать, что является противоположностью бюрократа; доказывать, что он бюрократ, было бы тоже невозможно, потому что согласно официальной истине

бюрократии не существует. Поэтому каждый бюрократ находится в абсолютной зависимости от *центрального гаранта* идеологии, признающей коллективное участие в «социалистической власти» *всех бюрократов, которых она ещё не уничтожила*. Когда всё решают собравшиеся вместе бюрократы, сплочённость их собственного класса может быть гарантирована только через концентрацию их террористической власти в руках одного человека. В этом человеке обретается единственная практическая истина находящейся *у власти* лжи: неоспоримая фиксация её постоянно исправляемых границ. Сталин бесповоротно решает, кому быть бюрократическим собственником, то есть — кому называться «пролетарием у власти», а кому «предателем на службе у микадо или Уолл-стрит». Бюрократические атомы находят общую суть их права только в личности Сталина. Сталин — это господин мира, который видит себя, таким образом, абсолютным лицом, для сознания которого не существует более высокого духа. «Господин мира имеет действительное сознание того, что́ он есть, — всеобщей силы действительности — в той разрушающей власти, которую он осуществляет по отношению к противостоящей ему самости его подданных»<sup>26</sup>. Будучи силой, определяющей территорию своего господства, он также является силой, *«опустошающей эту территорию»*.

*Брежневу и другим сталинистским бюрократам вручают цветы; профсоюзные руководители посещают цех «Рено», в мае 1968-го рабочие «Рено», заблокированные своими профсоюзами, смотрят на проходящих мимо наивных леваков, завербованных*

*их бюрократами.*

*Сталин произносит длинную речь.*

*Коммунисты Гамбурга проводят своё последнее собрание в момент, когда Рейхстаг уже пылает. Один из активистов рассказывает о провокации нацистов; он узнал, что они хотят распустить его партию; он констатирует в тот момент, когда уже слишком поздно для гражданской войны, что «Гитлер — это война». Офицер полиции, присутствующий на собрании, объявляет о его роспуске. В зал врываются полицейские, избивая дубинками присутствующих, которые поют «Интернационал».*

*Нацистский офицер. Генерал Франко. Немецкие танки в действии; офицеры Интернациональных бригад; батальон «Линкольн».*

*Субтитр: Есть в Испании долина, зовётся она Харама. Это место, которое мы все очень хорошо знаем. Именно там мы потеряли свою молодость и самую большую часть дней нашей старости.*

*Испанские партизаны, преследуемые франкистскими солдатами, держат оборону на вершине последней горы. Сбор политзаключённых в немецком концлагере. Девочка во дворе жилого комплекса в парижском пригороде одиноко крутит карусель. Ночное освещение площади Согласия; крыши Парижа. Титр: «Этот общественный мир, установившийся с большим трудом, длился лишь несколько лет, потому что для того, чтобы провозгласить его конец, появились те, кто войдёт в историю преступлений под названием “ситуационистов”».*

Когда пролетариат обнаруживает, что его собственная экстерриоризированная сила служит перманентному усилению ка-

питалистического общества, причём уже не только в виде его труда, но также в виде профсоюзов, партий или государственной власти, которые он учредил в целях своего освобождения, он также узнаёт через конкретный исторический опыт, что как класс он является злейшим врагом всякой застывшей экстериоризации, как и всякой специализации во власти. Он несёт в себе *революцию, которая ничего не может оставить вне себя*, требуя перманентного господства настоящего над прошлым, а также тотальную критику разделения; и именно в ней он должен отыскать адекватную форму для своих действий. Никакое количественное смягчение условий его нищеты, никакая иллюзия иерархической интеграции не смогут долгое время служить лекарством от его неудовлетворённости, потому что пролетариат не может доподлинно признать себя ни в какой-то отдельной несправедливости, перенесённой им, а значит и *в исправлении отдельной несправедливости*, ни в большом числе несправедливостей, но лишь в абсолютной несправедливости факта своего отторжения на обочину жизни.

*Баррикады мая 1968-го, почтовые стычки, поджоги.*

*Мишель Корретт: соната ре мажор для виолончели и клавесина.*

*Рю Гей-Люссак на рассвете. Трибуна всеобщей ассамблеи  
в Сорбонне; съёмки подвижной камерой представителей  
«Комитета Бешеных — Ситуационистского интернационала»  
и Дебора.*

*Титр: «Товарищи, цех “Сюд-Авиасьон” в Нанте уже два дня  
оккупирован рабочими и студентами этого города. Сегодня  
движение распространилось на многие другие предприятия*

*(НМПП-Париж, Рено-Клеон и др.). Комитет оккупации Сорбонны<sup>27</sup> призывает к немедленной оккупации всех предприятий Франции и формированию рабочих советов. Товарищи, как можно скорее распространяйте и тиражируйте этот призыв. Сорбонна, 16 мая, 15.00 ч. ».*

*Собрание слушает оратора в октябре 1917 г.; западный фасад Сорбонны, украшенный растяжкой со словами: «Оккупация предприятий. Рабочие советы. Комитет Бешеных — С. И.», порты, вокзалы, предприятия, парализованные забастовкой.*

*Титр: «И месяц май забыт не будет, отныне до окончания спектакля, с ним сохранится память и о нас»<sup>28</sup>.*

*Кристиан Себастьяни, Дебор, Патрик Шеваль<sup>29</sup>.*

*Субтитр: «О нас, о горсточке счастливых, братьев»<sup>30</sup>.*

*Надпись поверх фрески Пюви де Шаванна: «Товарищи, человечество не будет счастливо, пока...»<sup>31</sup> Свет в окнах ночной Сорбонны, Зимний дворец в ночи. Из окон здания на улице Жюль Бонно, где забаррикадировался Комитет оккупации Сорбонны, вылетают листовки. Русские рабочие с «Октября» несут пачки листовок, которые едва успевают печатать революционные типографии. Плакат на стене: «Долой товарно-зрительское общество!»*

*Титр: «Не обманывайтесь насчёт того, что у них нет такого замысла, у них он обязательно должен быть; и если случай распорядился так, что они его ещё не составили, сама сила вещей приведёт их к этому; завоевание ведёт к новому завоеванию, а победа порождает жажду новой победы».*

*Макиавелли, «Письмо к Франческо Веттори».*

*Виды оккупированной Сорбонны с надписью на одной из стен: «Спеши, товарищ, за тобой гонится старый мир!»*



*Титр: «Начиная с 25 февраля тысяча странных систем вырвалась наружу из умов новаторов и стремительно распространилась в потревоженных умах толпы... Казалось, что из-за шока революции само общество обратилось в прах и что уже объявлен конкурс на лучшую форму для здания, которое будет возведено на его месте; каждый предлагал свой план — тот приводил свой в газетах, этот на плакатах, которыми вскоре покрылись все стены, ещё один рассказывал о своём, стоя на ветру. Один намеревался упразднить неравенство в состояниях, другой неравенство в просвещении, третий брался уничтожить самое древнее неравенство — между мужчиной и женщиной, кто-то предлагал курс лечения от бедности и лекарства от этой болезни труда, что терзает человечество с самого его зарождения».*

*Токвиль, «Воспоминания».*

*Баррикада, горящая в ночи.*

*Субтитр: Но ни лес, ни огонь не находят ни успокоения, ни удовлетворения, ни отдыха ни в каком жаре, малом или большом, ни в каком сходстве, до тех пор пока огонь не сольётся с лесом и не передаст ему свою собственную натуру...*

*Титр: «Но тогда доходит до того, что их обвиняют в вандализме, их хулят и клеймят за неуважение к машине. Эта критика была бы обоснованной, если бы со стороны рабочих наблюдалась систематическая воля к порче, без заботы о цели.*

*Так вот, это не так! Если рабочие нападают на машины, то это не ради удовольствия или по незнанию, а из-за властной потребности, заставляющей их делать это».*

*Эмиль Пуже, «Саботаж».*

*Музыка затихает.*

Судя по новым признакам отрицания, недопонятым и фальсифицируемым в целях управления спектаклем, которые распространяются в самых развитых странах, можно уже сделать вывод о том, что вслед за первой попыткой восстания рабочих наступает новая эпоха, *и теперь это означает провал капиталистического изобилия*. То, что антипрофсоюзная борьба западных рабочих была подавлена именно профсоюзами, и что бунтующие молодёжные течения подняли первую волну своих бесформенных протестов, непосредственно выражающих отрицание старой специализированной политики, искусства и повседневной жизни, стало двумя лицами новой спонтанной борьбы, начинающейся в *криминальном* облиии. Это знаки-провозвестники нового пролетарского наступления на классовое общество.

*Силы правопорядка в действии в полях вокруг Флена, на улицах Нанта; молодой люмпен-пролетариат отстаивает крыши на рю Сен-Жак.*

*Карта Польши; протестующие нападают на броневик, поджигают его; толпа повстанцев взбирается по воротам во дворец.*

*В танжерском кафе женщина подходит к жулику, погружённому в свои дела, и спрашивает его: «Вы меня узнаете?» Он отвечает: «Я не имею привычки помнить красивых женщин. У Ван Стратена новая яхта?» Она: «Речь не о делах, Тадеуш, а о Польше». Он, сразу: «Я не имею привычки давать инф...» Он прерывается и, пока музыка прошлого звучит всё громче, повторяет, тронутый: «Польша».*

*Титр: «Польша снова завернута в кровавый саван, а мы остаёмся бессильными зрителями». Декларация французских рабочих на учредительном собрании Интернационала 28 сентября 1864 г.*

Когда всё более острое осознание капиталистического отчуждения на всех уровнях, из-за которого рабочим всё труднее признать свою собственную нищету и дать ей имя, ставит их перед альтернативой отрицания *или всей полноты их нищеты, или ничего*, революционная организация должна сама понять, что не может более *бороться против отчуждения в отчуждённой форме.*

*Уличные стычки в Италии.*

*Ленин произносит речь.*

Само развитие классового общества вплоть до стадии зрелищной организации неживого приводит к тому, что революционный проект становится *видимым* таким, каким он уже был *в сущности.*

*В Италии полицейские врезаются в толпу на джипах и избивают её дубинками; полицейские ФРГ делают то же самое в пешем порядке.*

Революционная теория теперь стала врагом всякой революционной идеологии *и знает об этом.*

*Русские танки разгоняют немецких рабочих в Берлине в июне 1953 г.*

*Долгая серия ночных кадров: американская полиция избивает дубинками бунтующее чернокожее население.*

*Субтитр: «Если, однако, мы рассмотрим содержание этого опыта в его полноте, то оно окажется исчезающим производением; сохраняется не исчезновение, а само исчезновение действительно и связано с производением...*

*Само исчезновение действительно и связано с производением и само исчезает вместе с ним; негативное само гибнет вместе с положительным, негацию которого оно составляет»<sup>32</sup>.*

*Титр: «“Творить мировую историю было бы, конечно, очень удобно, если бы борьба предпринималась только под условием непогрешимо-благоприятных шансов”<sup>33</sup>. Для того чтобы разрушить это общество до основания, очевидно, необходимо быть готовыми идти против него десятки раз подряд или больше, в наступление, сравнимое по значению с маем 1968-го, учитывая при этом как неприятную неизбежность определённого количества поражений и гражданских войн. Цели, имеющие значение для всемирной истории, следует утверждать с энергией и волей».*

*В ходе битвы во время Гражданской войны в США офицер выезжает перед 7-м мичиганским кавалерийским полком и командует: «7-й мичиганский вперёд!.. Рысью! Вперёд!.. Галопом! Вперёд!.. В атаку!» Аркадин на маскараде, который он даёт в своём испанском замке, с бокалом в руке, говорит своим гостям: «Никаких разговоров. Я предлагаю тост по-грузински. В Грузии тосты начинаются с историй... Мне приснилось кладбище со странными эпитафиями: 1822–1826, 1930–1934... здесь умирают слишком рано, сказал я кому-то; слишком мало времени проходит между рождением*

*и смертью. Не больше, чем в других местах, ответили мне, но здесь годами жизни считаются только те годы, в течение которых длилась дружба. Так выпьем же за дружбу!»*

*Иван Щеглов<sup>34</sup>; Асгер Йорн; кавалерия продолжает своё наступление.*

*После неудачной первой атаки тот же офицер находит 5-й и 6-й полки мичиганской кавалерии и вновь ведёт их в наступление.*

*Аркадин рассказывает новую историю: «Логика? — воскликнула лягушка, пока они тонули вместе со скорпионом. —*

*Где здесь логика? — Ничего не могу поделать, — ответил скорпион. — Таков мой характер. Так выпьем же за характер!»*

*После новой неудачи тот же офицер появляется перед строем 1-го мичиганского кавалерийского полка, последнего оставшегося в резерве; он отдаёт команду и начинается новое наступление.*

*Титр: «То, что составляет, напротив, достоинство нашей теории — это не факт обладания справедливой идеей, а то, что мы естественным путём пришли к этой идее. Вкратце, мы не устанем повторять, что здесь — как и во всей области практического применения — теория более необходима для того, чтобы сформировать практика для того, чтобы он мог выносить суждения, чем для того, чтобы служить ему незаменимой поддержкой при каждом шаге, необходимым для выполнения его задачи». Клаузевиц, «Кампания 1814 года».*

## **Опровержение всех суждений «за» и «против», вызванных фильмом «Общество спектакля»**

*Вставка к вступительным титрам: «Критические отзывы,  
упомянутые в данном фильме, были опубликованы  
в следующих изданиях:*

*“Le Nouvel Observateur” от 29 апреля,*

*“Le Quotidien de Paris” от 2 мая,*

*“Le Monde” от 9 мая,*

*“Télérama” от 11 мая,*

*“Le Nouvel Observateur” от 13 мая,*

*“Charlie-Hebdo” от 13 мая,*

*“Le Point” от 20 мая,*

*июньский номер “Cinéma 74”.*

*Титр-эпиграф: «В некоторые эпохи презрение надо  
распределять экономно из-за большого числа людей, которые  
его заслуживают». Шатобриан<sup>1</sup>.*

**Зрелищная организация современного классового общества  
приводит к двум чётко различимым повсюду последствиям:  
с одной стороны, это повсеместная фальсификация продуктов**

и, в равной мере, умозаключений; с другой стороны, обязательство для всех тех, кто делает вид, что находит в этом своё счастье, держаться всегда на большом расстоянии от всего того, любовь к чему они изображают, — поскольку у них всегда недостает интеллектуальных или любых иных средств, чтобы достичь более точного и глубокого знания об этих вещах, об их полном использовании и истинном вкусе.

*Рекламный ролик какого-то напитка.*

То, что уже стало столь очевидным, когда речь идёт о жилье, вине, культурном потреблении или освобождении нравов, должно ещё более бросаться в глаза, когда речь идёт о революционной теории и о том грозном языке, на котором она говорит об этом обречённом мире.

*В немецком сэжк-баре миниатюрный тягач на дистанционном управлении развозит счёт и кружки с новым пивом от кассы к столикам, где посетители с удовольствием пьют его: несмотря на то, что в напитке много химических добавок, их восхищает использование высоких технологий в его доставке.*

Эта наивная фальсификация вместе с некомпетентным одобрением, похожие на специфический запах спектакля, не могут не характеризовать комментарии разной степени невразумительности, содержащиеся в отзывах на фильм, озаглавленный «Общество спектакля».

Непонимание в данном случае будет сохраняться ещё какое-то время. Спектакль — это гораздо большее убожество, чем за-

говор. Интеллект людей, которые пишут в газетах в наше время, нас не удивляет: они просто пользуются тем, что у них есть. Что они могли бы сказать путного о фильме, который во всём подвергает нападкам их привычки и их идеи, причём нападает на них в тот момент, когда они сами начинают чувствовать, что всем им приходит конец? Дебильность их реакции соразмерна упадничеству их мира.

*Жискара д'Эстен выходит из старого государственного дворца в окружении фотографов и журналистов; он садится в машину на водительское место.*

*Британские войска вокруг катафалка.*

Тем, кто говорит, что им понравился фильм, нравится слишком много других вещей, для того чтобы он мог им действительно понравиться; те, кому он не нравится, также приемлют слишком многое для того, чтобы их мнение могло иметь хоть какой-то вес.

*Парочка входит в ресторан у обочины шоссе; благоговейно просматривает меню; с удовольствием пробует конвейерное мороженое.*

Те, кто осознаёт нищету своей жизни, хорошо осознают нищету своего дискурса. Достаточно взглянуть на их обстановку и их занятия, их товары и их церемонии; так происходит повсюду. Достаточно услышать их слабоумные голоса, говорящие вам о том, чем вы стали в отчуждении, и они будут с презрением рассказывать вам об этом каждый час.



*Рекламный ролик: множество автомобилей сталкивается на дороге, почти полностью перекрывая движение, но те, у которых хорошие шины, проезжают мимо на хорошей скорости, объезжают нагромождение машин на месте аварии, не замедляясь, и элегантно выезжают на дорогу.*

*Рекламный ролик: несколько девушек показывают стриптиз, рекламируя какой-то очередной товар. Эта реклама сопровождается голосом из громкоговорителя радио, который спокойно рассказывает, как о самой обыденной вещи в мире, о многочисленных заторах, «пробках» на пути у радиослушателей, которые в этот момент направляются по дорогам всей страны к местам своих отпусков.*

Зрители не находят того, чего они желают, они желают то, что находят.

*Рекламный ролик: клиент входит в роскошный английский магазин. Его принимают с уважительной услужливостью.*

*Ему предлагают сигарету определённого размера на выбор. Он находит её слишком длинной. Её режут. Она всё ещё слегка длиннее, чем нужно. Её снова укорачивают. Ему предлагают зеркало. Клиент рассматривает себя с сигаретой в зубах. Он объявляет, что удовлетворён. Тогда ему вручают пачку уже изготовленных сигарет его размера.*

Спектакль не унижает людей до такой степени, чтобы заставлять их любить себя, но многим платят за создание такой видимости. Они пока ещё не могут утверждать, что нынешнее общество является полностью удовлетворительным, в первую

очередь они стремятся заявить о том, что неудовлетворительна любая критика существующего мира. Те, кто не удовлетворён, считают, что они заслуживают лучшего. Считают ли они, что их пытаются переубедить? Думают ли они, что у них ещё будет время переметнуться на сторону такой критики, если ей вдруг понадобится их участие? Думают ли они, что смогут говорить и при этом заставить забыть, откуда они говорят, эти арендаторы плохоньких квартир на территории одобрения?

*Апрельская революция в Португалии, солдаты с гвоздиками  
в дулах винтовок маршируют, погружаются на грузовики,  
матросы в толпе гражданских манифестантов.*

*На подиуме Каннского фестиваля лучшие актёры, сценаристы  
и т. д. получают награды.*

В более свободном и подлинном будущем покажется удивительным, что специалисты в области письменности системы зрелищной лжи могли возомнить о себе, что обладают должной квалификацией, чтобы выносить своё суждение, спокойно взвешивать все за и против в отношении фильма, представляющего собой отрицание спектакля; как если бы уничтожение этой системы было делом чьего-то мнения. Их система в данный момент переживает нападение в реальности, она защищается при помощи силы; фальшивая валюта их аргументов стремительно теряет котировки, поэтому в настоящее время большому числу специалистов по фальсификации угрожает безработица.

*Режиссёр Коста Гаврас на этом же подиуме.*

Самые упрямые из этих обанкротившихся лжецов всё ещё делают вид, что задаются вопросом, существует ли общество спектакля на самом деле или я его случайно изобрёл. Но поскольку ещё несколько лет назад лес истории начал своё наступление на замок из фальшивых карт и продолжает в настоящий момент сжимать кольцо окружения, почти все эти комментаторы опустили до того, что начали приветствовать достоинства моей книги, как если бы они были способны её прочесть и как если бы они восприняли её с таким же уважением, когда она вышла в 1967 году. Но в целом они находят, что я злоупотребляю их покладистостью, когда переносу свою книгу на киноэкран. Этот удар стал тем более болезненным для них, что они даже представить себе не могли, что подобная роскошь возможна. Их злость подтверждает, что появление такой критики в кинематографе тревожит их ещё больше, чем на страницах книги. Здесь, как и везде, они вынуждены бороться, отступая, на второй линии обороны. Многие обвиняют этот фильм в том, что он труден для понимания. Другие жалуются, что образы мешают понимать слова, если не наоборот. Когда они говорят, что этот фильм утомителен, и с гордостью возводят своё утомление в общий критерий коммуникации, они прежде всего как бы хотят показать, что без труда понимают, чуть ли не одобряют ту же теорию, изложенную в формате книги. И после этого они пытаются выдать за простое несогласие с кинематографическим подходом то, что на деле является конфликтом вокруг представления об обществе, это открытая война в реальном обществе.

*Панорамный вид большого числа телеэкранов, одновременно показывающих разные спортивные состязания в ходе мюнхенских Олимпийских игр.*

*Шествие португальских рабочих; оцепление из танков и солдат, выставленное, чтобы сдержать их.*

*Субтитр: Лиссабон, 7 февраля 1975 г. Федерация из тридцати восьми предприятий отвергает сталинистов, профсоюзы и министров.*

*Долгая серия кадров с телеэкранами, показывающими различные соревнования. Лишь ограниченность человеческих возможностей не позволяет видеть всё и одновременно, или, по крайней мере, видеть все эти соревнования.*

Но почему они готовы понимать лучше, чем фильм, который выше их умственных способностей, всё остальное, что выпадает на их долю в обществе, столь совершенно предрасположившем их к интеллектуальному истощению? Каким образом их слабость оказывается в лучшем положении для того, чтобы различать в непрерывном шуме множества одновременных сообщений рекламы или правительства все грубые софизмы, заставляющие их безропотно принимать свою работу и свой досуг, мысли президента Жискара и вкус крахмалосодержащих продуктов? Трудность не в моём фильме, она в их раблепных головах.

Ни один фильм не может быть труднее своего времени. К примеру, есть те, кто понимает, и те, кто не понимает, что когда французам, согласно очень старому рецепту власти, предлагают новое министерство под названием «Министерство

качества жизни», то это, как говорил Макиавелли, просто «для того, чтобы они сохранили хотя бы имя того, что они потеряли». Есть те, кто понимает, и те, кто не понимает, что в классовой борьбе в Португалии изначально превалировал прямой конфликт между революционными рабочими, организованными в автономные ассамблеи, и обогатившейся сталинистской бюрократией беспорядочно отступающих генералов. Те, кто это понимает — могут понять мой фильм; а я не снимаю фильмов для тех, кто не понимает или скрывает это.

*В первые дни португальской революции сталинист Куньял, социалист Суареш, генерал Спинола и неважно кто ещё из облечённых хоть какой-либо властью подписывают в ярком свете люстр национального дворца своё обязательство сделать всё, что в их силах, для того чтобы помешать развитию революции.*

Поскольку все комментарии происходят из одной и той же зоны, загрязнённой зрелищной индустрией, то они, очевидно, должны быть разнообразны, как и товары в наши дни. Отдельные лица утверждали, что их вдохновил мой фильм, но их попытки объяснить почему оказались напрасными. Каждый раз, когда я вижу, что меня одобряют люди, которые должны быть моими врагами, я задаюсь вопросом, какую именно ошибку они допустили в своих умозаключениях. Как правило, это легко установить. Сталкиваясь с определённым количеством странных новшеств, с дерзостью, которой они не способны понять, потребители авангарда пытаются приблизиться к невозмож-

ному одобрению, надстраивая какие-то красивые странности индивидуальной лирики, которых там изначально не было.

*Серия буровых вышек с факельными горелками.*

*Краткая кинозарисовка о современном коровнике:*

*взаимосвязанное использование химии и автоматизации призвано обеспечивать качество молока и мяса этих животных, достойное современного потребителя.*

*Долгие съёмки подвижной кинокамерой морской нефтедобывающей платформы, которую устанавливают буксирные суда для глубоководных работ.*

Так, одни хотят восхищаться «лирикой ярости» в моём фильме; другие обнаруживают в нём, что уход определённой исторической эпохи должен вызывать некую печаль; третьи, конечно, переоценивая тонкости нынешней социальной жизни, приписывают мне некий дендизм. Во всём этом нынешняя эпоха, эта старая каналья, проявляет своё маниакальное стремление «отрицать то, что есть, и объяснять то, чего нет». Критическая теория, сопровождающая разрушение общества, не предаётся ярости и ещё меньше предрасположена просто выражать её образ. Она содержит в себе, описывает и стремится к тому, чтобы ускорить движение, фактически развивающееся у нас на глазах. Что же до тех, кто показывает нам свою деланную ярость, как нечто вроде ставшего модным художественного материала, то хорошо известно, что тем самым они хотят лишь компенсировать свою сговорчивость, уступчивость и унижения в реальной жизни; в связи с чем зрителям так легко отождествлять себя с ними.

*Звёздные туманности.*

*Манифестация португальских рабочих: «Долой временное правительство!»*

Враждебность всякий раз возрастает, когда о моём фильме высказываются политические реакционеры. Так, некий новичок от бюрократии пытается похвалить мою смелость в стремлении создать «политический фильм посредством не сюжетной истории, а экранизации своей теории». Вот только ему совсем не нравится моя теория. Он нюхом чувствует, что под личиной «бескомпромиссного левого» я вот-вот соскользну в правые, потому что подвергаю систематическим нападкам людей из объединённых «левых сил». Именно такими громогласными словесами полна глотка этого кретина. Какое объединение? Какие левые? Какие люди?

*Сталинист Куньял на трибуне в окружении своих сообщников скандирует очередной лживый лозунг.*

*Суареш в роли мягкого демократа раздаёт повсюду улыбки, получает цветы, проводит нагоняющие сон собрания.*

Хорошо известно, что это лишь союз сталинистов с другими врагами пролетариата. Все партнёры хорошо знакомы, они неуклюже мошенничают друг с другом и громко обвиняют друг друга каждую неделю; но они надеются, что могут ещё более плодотворно мошенничать сообща против всех революционных инициатив, для того чтобы сохранить, в той мере, в какой это выгодно им самим, суть капитализма, если им не удастся все-

цело сохранить его. Именно эти люди занимаются репрессиями в Португалии, как до этого в Будапеште, против «контрреволюционных забастовок» рабочих, именно они надеются достичь «исторического компромисса» в Италии, именно они призвали правительство Народного фронта, когда подавили забастовки 1936 года и революцию в Испании.

*Толпа на собрании машет красными флагами. Кинохроника от 12 июля 1936 г.*

*Субтитр: социалист Роже Саленгро, министр внутренних дел Народного фронта.*

*Саленгро выступает с трибуны перед собранием социалистов.*

*Это маленький, смешной и неприятный человек, который, стараясь изо всех сил придать себе вид Муссолини, заявляет следующее: «Мы берёмся навести порядок; мы добьёмся от рабочего класса понимания, что его долг и его интересы диктуют ему: он должен прислушаться к нашим призывам и не заставлять нас прибегать к мерам принуждения.*

*Нет, Народный Фронт не будет анархией! Народный Фронт будет жить, Народный Фронт будет побеждать только в той мере, в какой он будет способен поддерживать порядок.*

*Необходимо, чтобы рабочий класс понимал, что его долг и его интересы требуют, чтобы он не предпринимал ничего, что может восстановить против него средний класс, крестьянство. Послезавтра на огромном шествии объединятся три цвета нации и красное знамя труда. 14 июля, в день Республики, день пролетариата, мы требуем, чтобы парижский народ бдительно охранял свои завоевания апреля и мая. Мы требуем, чтобы народ Франции сохранял своё доверие*



*к правительству: к правительству, которое живёт только ради него, к правительству, которое живёт только ради него и будет побеждать лишь в той мере, в какой народ Франции будет помогать ему побеждать».*

*Субтитр: через четыре месяца после этого выступления неблагодарные правые путём клеветы доведут до самоубийства этого человека, чьих сил хватало только на то, чтобы дурачить своих избирателей.*

Объединённые левые силы — это лишь мелкий защитный обман общества спектакля, из тех частных случаев, чья жизнь скоротечна, потому что система пользуется ими лишь от раза к разу. Я упомянул о них в своём фильме лишь мимоходом, но, ясное дело, я обличил их со всем тем презрением, какого они заслуживают, так же как после этого мы обличали их в Португалии, на более приятном и широком поле действия.

*Сталинист Куньял с беспокойным видом.*

*Шеренга португальских солдат на верхней площадке монументальной лестницы охраняет правительственный дворец на закате.*

Один журналист, близкий к всё тем же левым силам, который позже достиг определённой известности, когда для собственного оправдания опубликовал неправдоподобно фальшивый документ, потому что именно так он понимает свободу прессы, уже был отъявленным фальсификатором, когда заявил, что я не обличаю бюрократов из Пекина столь же рьяно, как другие правящие классы. Более того, он сожалеет о том, что интел-

лектуал моего уровня загоняет себя в «кинематографическое гетто», что у масс нет шансов увидеть мои фильмы. Этот аргумент меня не убеждает: я скорее предпочту оставаться в тени для этих масс, чем соглашусь обращаться к ним в лучах искусственного освещения, которым манипулируют их гипнотизёры. Ещё один иезуит, столь же малоодарённый, напротив, задаётся притворным вопросом: не является ли публичное обличение спектакля уже участием в самом спектакле? Вполне очевидно, чего именно добивается этот пуризм, столь непривычный для газеты: чтобы никто никогда не появлялся в спектакле в качестве его врага.

*Телекс в информационном агентстве; техническое оснащение радиостанции; её студийный павильон и т. д.*

*Манифестация рабочих текстильных предприятий в Лиссабоне.*

Те же, кому нечего терять, даже места на низшей ступени в обществе спектакля, кроме одной лишь амбициозной надежды когда-то заполучить такое место, став на нём самой молодой сменой караула, проявили своё недовольство с гораздо большей очевидностью и злобой, даже с ревностью. Очень представительный аноним весьма пространно изложил свои тезисы, полные самого современного конформизма, в самом подходящем для этого месте, в еженедельнике казарменного юмора, публикуемом для миттерановского электората.

*Очередь в университетской столовой, на тарелки накладывается еда.*

*Рекламный ролик: в пустынной местности юноши и девушки, одетые по моде хиппи, весело следуют за бородатым молодым человеком, идущим впереди. Столкнувшись с широким водоёмом, бородач спокойно идёт дальше по воде благодаря своим кроссовкам “Buggy” от Ёгат, остальные идут за ним в таких же хороших кроссовках, и чудо повторяется. Но люди малой веры, не доверяющие кроссовкам “Buggy” от Ёгат, погружаются в воду по колени и остаются стоять там же, никто не возвращается к ним, чтобы помочь.*

Аноним считает, что было бы очень хорошо снять фильм по моей книге в 1967 году, но что в 1973-м было уже слишком поздно. В доказательство он приводит тот факт, что необходимо немедленно прекратить говорить обо всём том, чего он не знает: о Марксе, Гегеле, о книгах вообще, потому что они не могут стать адекватным средством освобождения, как и любое использование кинематографа, потому что он остаётся лишь кинематографом, в то время как теория нужна ещё меньше, чем всё остальное, так же, как и история, потому что он сам как бы рад был бы анонимно выйти из неё.

*Жискара д’Эстен принимает нынешнего португальского главу государства, за ними идёт Ширак; войсковой отряд отдаёт честь.*

Настолько тухлая мысль, очевидно, могла просочиться только из Венсенского университета. Никогда свежая теория не зарождалась в исследованиях студентов Венсена. Именно там превозносится, по крайней мере, временно, антитеория. Что

лучшее они могут предложить ради места преподавателя-ста-  
жёра в новом университете? Не то чтобы они этим доволь-  
ствовались, ведь даже самые непосвящённые из кандидатов  
в рекуператоры идей сегодня ходят и стучатся во все двери,  
чтобы дослужиться хотя бы до редактора книжной серии в ка-  
ком-нибудь издательстве, а если возможно, то и до режиссёра:  
аноним даже не пытается скрывать, что завидует моим пыш-  
ным, на его взгляд, кинематографическим успехам. Мож-  
но с уверенностью констатировать, что ни одна из всех этих  
антитеорий не будет обойдена молчанием, что могло бы стать  
их единственным достоинством, поскольку иначе их носители  
оставались бы просто неквалифицированной рабочей силой.

*Студенты в университетской столовой стоят в очереди  
за новой едой.*

*Аудитории, полные свежееиспечённых дипломированных  
мыслителей.*

*Финальный спринт прибывающих велогонщиков.*

*Победитель велогонки с букетом.*

*Съёмки порта в промышленной зоне подвижной кинокамерой.*

В итоге аноним всё-таки раскрывает свои карты. Этот обман-  
щик хотел уничтожить историю лишь для того, чтобы избрать  
на её место другую. Он хотел бы сам назначить мыслителей  
будущего. Эта мёртвая голова холодно перечисляет имена Лио-  
тара, Касториадиса<sup>2</sup> и других отсталых невежд; то есть тех  
людей, что отстреляли все свои патроны ещё пятнадцать лет  
назад, не сумев поразить свою эпоху.

*Рекламный ролик, расхваливающий марку брюк: на сцене мюзик-холла мужчины надевают брюки под аплодисменты женской публики.*

*Рекламный ролик, расхваливающий холодный чай. Кавалеры Южной Конфедерации отбывают на войну. Они покидают свои дома и свои празднества. Тот, кто не познал этого, тот не познал радости жизни и т. д. Заключение в духе гегельянской жестокости: «Их цивилизация исчезла. Всё, что от них осталось — это холодный чай».*

Никто из проигравших не любит историю. С другой стороны, когда отрицают историю все вместе, почему самый решительно новаторский карьеризм должен смущаться, цепляясь за пятидесятилетних рскуператоров? Почему мы должны видеть противоречие в том, что некто выдаёт себя за анонима, изменившись так сильно после 1968-го, и признаваясь при этом, что до сих пор не дошёл даже до презрения к своим профессорам? Тем не менее этот аноним заслуживает признания за то, что лучше других иллюстрирует собой бессмысленность антиисторического мышления, носителем какового он себя считает, а также реальных намерений этого фальшивого презрения, которое бессильные люди противопоставляют реальности. Постулируя, что было слишком поздно предпринимать кинематографическую адаптацию «Общества спектакля» через шесть лет после выхода этой книги, он прежде всего игнорирует тот факт, что за последние сто лет, несомненно, не появилось и трёх настолько же важных книг с социальной критикой. Более того, он хотел бы забыть, что я и есть автор книги. Нет

ни одного стандарта сравнения, позволяющего дать оценку того, был ли я слишком медленен или слишком быстр, так как у лучших из моих предшественников не было кинематографических средств. Должен признаться, что мне очень понравилось быть первым в реализации подобного предприятия.

*Солдаты разгоняют манифестантов в Португалии.  
Мародёры из войск Севера входят в богатый особняк жителей  
Юга, грабят и поджигают его.*

Защитники спектакля будут признавать это новое использование кинематографа так же медленно, как до них медленно доходил тот факт, что их общество подрывает новая эпоха революционного подъёма; но они будут вынуждены признать его с той же неизбежностью. Следуя одной и той же траектории, сначала они молчат, потом начинают говорить, пристраиваясь к теме. Комментаторы моего фильма находятся как раз на этой стадии.

*В Португалии громкоговоритель, установленный на танке,  
призывает толпу к спокойствию.*

*Манифестанты скандируют свои требования, в первых рядах  
маленькая девочка, которая кажется самой убеждённой из всех.  
Войска маршируют на похоронах последнего английского короля,  
перевернув свои ружья. Солдаты шотландских полков, матросы,  
гренадёры, конная гвардия в старой униформе, выдавшей дни  
славы Британской империи, торжественно следуют за гробом,  
на крышке которого разложены скипетр и держава.*

Специалисты по кинематографу говорят, что увидели в фильме плохую революционную политику; а всевозможные иллюзионисты от левой политики утверждают, что увидели в нём плохое кино. Но если революционер и кинематографист заодно, несложно заметить, что их общая язвительность проистекает из того очевидного факта, что данный фильм является точной критикой того общества, с которым они не умеют бороться, и первый пример такого кино, которое они не умеют снимать.

## **In girum imus nocte et consumimur igni**

В этом фильме я не пойду ни на какие уступки публике. На мой взгляд, для этого существует множество веских причин, и я их перечислю.

*Современная публика в кинозале пристально смотрит прямо перед собой и таким образом служит зеркальным отражением зрителей самого фильма.*

Во-первых, хорошо известно, что я никогда не делал уступок ни господствующим идеям своей эпохи, ни любой из существующих властей.

С другой стороны, какой бы ни была эпоха, ничто важное не сообщалось публике вежливым образом, даже когда она состояла из современников Перикла; а в ледяном зеркале экрана зрители наших дней не видят ничего, что напоминало бы респектабельных граждан демократического общества.

Вот в чём, пожалуй, вся суть: нынешняя публика, которая стерпела всё, что можно, и полностью лишённая свободы, меньше всего заслуживает вежливого обращения. Манипуля-



торы от рекламы с традиционным цинизмом тех, кто знает, что люди склонны оправдывать ту несправедливость, за которую они не в состоянии отплатить той же монетой, спокойно заявляют сегодня, что «те, кто любит жизнь, ходят в кино». Но эта жизнь и это кино мало что значат; именно поэтому они сегодня полностью взаимозаменяемы.

*Крупный ансамбль современных зданий.*

*Современная служащая в ванной со своим сыном, съёмки подвижной камерой её спальни комнаты, во главе которой стоит двуспальная кровать.*

Публика кино, которая никогда не была слишком буржуазной и уже почти совсем перестала быть народной, давно пополняется за счёт представителей одного и того же социального слоя, к тому же сильно разросшегося в последнее время: слоя служащих низкого ранга, занятых в различных сферах «обслуживания», столь необходимых существующей системе производства — в управлении, контроле, техобслуживании, исследованиях, образовании, пропаганде, развлечениях и псевдокритике. Само по себе это уже достаточно говорит нам о том, кем они являются. Конечно, необходимо также учитывать, что часть этой публики, которая ещё ходит в кино, из тех, что помоложе, всё ещё находится на стадии ускоренного обучения исполнению подобных функций.

По реализму и достижениям этой системы можно уже судить о личных качествах исполнителей, которых она формирует. И в самом деле, они обманываются во всём и способны лишь

говорить основанные на лжи нелепости. Это бедные наёмные работники, которые считают себя собственниками, это обманутые безграмотные люди, которые считают себя образованными, это мертвецы, которые верят, что они голосуют.

*Люди терпеливо ждут начала сеанса перед входом в кинотеатр.*

*Пейзажи с современными предприятиями и их отходами.*

*Две молодые покупательницы в бутике одежды.*

Как жестоко с ними обошлась система! В своём продвижении по карьерной лестнице они утратили то малое, что у них было, и приобрели взамен лишь то, что никому не нужно. Они собирают всю нищету и унижения всех систем эксплуатации прошлого; игнорируя лишь восстания против этих систем. Они очень напоминают рабов, потому что их сгоняют в массы и содержат в тесноте ужасных жилых домов, мрачных и нездоровых, их плохо кормят вредной и безвкусной едой, их плохо лечат от постоянно обновляющихся болезней, за ними постоянно тщательно наблюдают, их удерживают в модернизированной безграмотности и зрелищных суевериях, отвечающих интересам их хозяев. Их размещают подальше от их родных провинций или районов в новых, враждебных пейзажах, в зависимости от концентрационных потребностей нынешней индустрии. Они лишь цифры в графиках, составленных дебилами.

*Рекламная фотография современной пары служащих  
в их гостиной, в которой играют их дети.*

Они мрут пачками на дорогах, при каждой новой эпидемии гриппа, при каждой новой волне зноя, при каждой ошибке

фальсификаторов их питания, при каждом техническом нововведении, выгодном для предпринимателей, строящих для них декорации, в которых они празднуют новоселья. Их ужасающие условия существования провоцируют их физическую, интеллектуальную, психическую деградацию. С ними всегда говорят как с послушными детьми, которым достаточно сказать «так надо», и они с удовольствием этому верят. Но прежде всего их рассматривают как отсталых детей, вынужденных полностью принять безумную тарабарщину, которую постоянно бормочут и бредают десятки недавно придуманных патерналистских специальностей, которые в один день говорят им одно, а на следующий — возможно, полностью противоположное.

*Та же квартира без жильцов, вид сверху.*

*Танцы коренных таитянок на пляже.*

Отделённые друг от друга полной потерей всякого адекватного действительности языка, потерей, что препятствует любому диалогу, разделённые своей непрекращающейся конкуренцией, постоянно понукаемые хлыстом в своём демонстративном потреблении небытия, и, соответственно, разделённые самой необоснованной и вечно тщетной завистью, они разделены даже со своими собственными детьми, чуть ли не единственной собственностью тех, у кого ничего нет. У них отбирают контроль над детьми, уже с самого раннего возраста начинающими соперничать со своими родителями, не прислушиваясь к их простецким мнениям и смеясь над их явными заблуждениями, презиравшими, не без причины, своё собственное происхождение и чувствуящими себя детьми правящего спекта-

кля в гораздо большей степени, чем своих домашних, случайно зачавших их: они воображают себя мулатами, родившимися от этих негров. За фасадом лицемерной идиллии между этими парочками и их детьми нет ничего, кроме обмена полными ненависти взглядами.

*Та же парочка крупным планом.*

*Книжные полки в той же квартире крупным планом.*

*Широкая двуспальная кровать.*

*Те же дети крупным планом.*

*Потребительница в супермаркете со своим сыном, который толкает перед собой наполовину пустую тележку.*

*Парочка служащих на мягком диване-кроватьи с телефоном.*

*Ребёнок с тележкой крупным планом.*

*Его улыбающаяся мать крупным планом.*

Тем не менее эти привилегированные рабочие развитого товарного общества отличаются от рабов тем, что должны сами обеспечивать себе пропитание. По статусу их скорее можно сравнить с крепостными, потому что они привязаны к одному предприятию и его успеху на рынке, пусть предприятие и не оплачивает им взаимностью, но прежде всего потому, что они вынуждены жить в одном и том же месте: это всегда один и тот же круг из похожих друг на друга квартир, офисов, дорог, отпусков, аэропортов.

*Одна пара принимает другую в гостях, все тщательно избегают недоброжелательных взглядов друг друга.*

*Служащие в командировке на скоростном поезде.*

Но они также похожи на современный пролетариат — отсутствием гарантированных ресурсов, которое противоречит запрограммированной рутине их расходов, а также тем фактом, что они должны сдавать себя в аренду на свободном рынке, не обладая собственными средствами производства: фактом своей потребности в деньгах. Они должны покупать товары, и всё подстроено так, чтобы они не вступали в контакт ни с чем кроме товаров.

*Панорамные съёмки многоэтажного дома, так называемые «высотки», сверху вниз, до ящика с надписью «ящик идей», поставленного под зданием для сбора положительных откликов.*

*Панорамные съёмки похожего фасада, сверху вниз, до автомобиля, выезжающего с подземной парковки.*

Однако больше всего их экономический статус всё-таки близок к ситуации «крепостничества» — в том, что они лишены непосредственного доступа к распоряжению деньгами, вокруг которых обращается вся их деятельность. Они могут лишь тратить их, потому что не получают достаточно, чтобы что-то откладывать. И в конечном итоге им приходится потреблять в кредит; и этот кредит, предоставленный им, удерживается из их зарплаты до тех пор, пока они не освободятся от него, работая ещё больше. Поскольку любое организованное распределение товаров связано с организацией производства и государства, их порции пищи и пространства ухудшаются и по количеству и по качеству. Формально оставаясь свободными работниками и потребителями, им на самом деле больше некуда податься, повсюду лишь смеются над ними.

*Приём у современных служащих, гости едят, одновременно  
играя в «Монополию» на том же столе.*

*Схожий приём, четверо присутствующих, две бутылки.*

Я не собираюсь совершать ошибочное упрощение, во всём уподобляя ситуацию этой наёмной рабочей силы предыдущим формам социально-экономического угнетения. Во-первых, потому что если оставить в стороне избыток их ложного сознания и их двойное или тройное участие в покупке бесполезного барахла, которым заполнен весь рынок, станет понятно, что они лишь разделяют печальную участь большей части масс наёмной рабочей силы сегодняшнего дня; в наивной надежде отвлечься от этой раздражающей действительности, многие из них постоянно лепечут о том, как неудобно они себя чувствуют, купаясь в роскоши, в то время как люди в далёких странах страдают от нищеты. Ещё одна причина не путать их с угнетёнными прошлого заключается в том, что их специфический статус несёт в себе самом неоспоримо современные черты.

*Натюрморт из новых продуктов питания, прошедших  
промышленную обработку, но удостоившихся «красного лейбла».  
Группа служащих, собравшихся вокруг телевизора и смотрящих  
в экран с одинаковым интересом.*

*Группа служащих накладывает себе новоизобретённую еду  
и ест, сидя на полу.*

Впервые в истории появились высокоспециализированные экономические агенты, которые вне своей работы должны всё делать сами: они сами водят свои автомобили и сами за-

правляют их бензином, они сами ходят за покупками и сами готовят себе так называемую еду, они сами обслуживают себя в супермаркетах и в заведениях, сменивших собой вагоны-рестораны. Они, несомненно, очень быстро приобрели свою квалификацию с её очень косвенной степенью производительности, но после того как они отработали свою дневную норму часов, они должны сами делать всё остальное. Наша эпоха ещё не преодолела семью, деньги, разделение труда, но уже можно сказать, что фактическая реальность всего этого почти полностью растворилась в состоянии постоянной нужды. Те, у кого никогда не было добычи, потеряли даже её тень.

*Модно одетая служащая в соответствующей обстановке.*

Если бы иллюзорный характер богатств, на распространение которых претендует современное общество, и не был признан во всех иных отношениях, его бы в достаточной мере демонстрировало одно то наблюдение, что система тирании впервые столь дурно обращается со своими домашними, своими экспертами, своими паяцами. Пустота вознаграждает своих переутомлённых слуг монетой, отчеканенной по своему подобию. Иными словами, бедняки впервые думают, что входят в экономическую элиту, несмотря на очевидность противоположного. Дело не только в том, что эти несчастные зрители должны работать, но и в том, что на них самих не работает никто, и тем более те, кому они за это платят: даже продавцы-консультанты считают себя их начальством, когда они оценивают, насколько их клиенты пылко скупают весь тот эрзац, который они обя-

заны потреблять. Ничто не способно скрыть быстрый износ, изначально присущий не только принадлежащим им материальным товарам, но и их юридическим правам на это скудное имущество. Они не оставят наследств, точно так же, как они их не получали.

*Семья служащих в ванной со своими детьми.*

*Парочка стареющих служащих у своего автомобиля.*

*Служащая пытается перейти улицу, перегороженную  
автомобильной пробкой.*

*Два автомобиля, пострадавших при столкновении,  
посреди дороги.*

*Производители проводят краш-тест автомобиля с манекеном  
водителя за рулём.*

Кинозрители, которым впервые приходится думать о жестоких истинах, затрагивающих их столь непосредственно и, как правило, тщательно скрытых от них, не смогут отрицать, что у этого фильма, оказывающего им горькую услугу, открывая им, что их болезнь не так уж неизлечима и что её можно преодолеть через уничтожение классов и государства; они не смогут отрицать, говорю я, что у моего фильма есть хотя бы это достоинство. Никаких других достоинств у него не будет.

*Съёмки подвижной камерой уже неоднократно показанной  
рекламной фотографии, изображающей семью современных  
служащих в их гостиной с плавным увеличением к центру.*

Фактически эта публика, которая повсюду хочет выказать свои знания, оправдывая всё, что ей пришлось претерпеть, которая



постоянно видит, как всё сильнее ухудшается тот хлеб, что она ест, и тот воздух, которым она дышит, равно как её мясо и жилё, противится изменениям только тогда, когда речь заходит о привычном для неё кино; это единственная её привычка, которую до сих пор уважали. Может быть по сей день один только я и нарушил это правило. Как и во всём остальном, даже когда модернизация вдохновляет дебаты о вкусах дня в прессе, она постулирует невинность публики кино и показывает, в соответствии с основополагающими законами жанра, всё происходящее издалека: различные кинозвёзды как бы живут за своих зрителей, пока те подглядывают за ними сквозь замочную скважину проклятой фамильярности.

*Реклама очередного посредственного фильма: «Скоро на экранах!», название фильма: «Самый счастливый день в моей жизни».*

*Реклама ещё одного фильма, титры: «Скоро на экранах!», «Вы вновь столкнётесь с вдохновением вашей молодости».*

*Титр: «Чёрная стрела Робина из леса».*

*Всадники, выстрелы стрелами из луков, удары копытами, тайные сборища в замках и лесах.*

*Всадник падает, убитый стрелой. Голос за кадром: «Вы вновь увидите человека, который стал легендой благодаря своим безрассудным поступкам в защиту угнетённых... Чёрная стрела Робина из леса — это история человека без страха, который, не задумываясь, борется против тирана в одиночку». Рыцарь кричит в ярости: «Идите! Выходите все! Робину из леса конец, он мёртв!» Армия с песней наступает на неприятеля.*

*Голос за кадром говорит под соответствующую музыку:  
«Нет! Робин из леса живее всех живых, и он ещё вдохновит вас  
своей бесшабашной отвагой».*

Кино, о котором я говорю, — это бессмысленная имитация бессмысленной жизни, наивное представление, говорящее ни о чём, способное скрасить час скуки отображением самой скуки, это бездарная имитация, подделывающая настоящее и ложно свидетельствующая о будущем, во всех своих вымыслах и грандиозных постановках лишь бесполезно потребляющая сама себя, нагромождая образы, отмечающиеся временем. Какое ребяческое уважение к картинкам! Как оно подходит этому тщеславному плебсу, постоянно обманутому в своём энтузиазме, лишённому какого бы то ни было вкуса, потому что он никогда не испытывал счастья, наотрез отказывающемуся признавать свои несчастья, потому что у него полностью отсутствует не только вкус, но и смелость; до такой степени, что никакая ложь не способна развеять его доверчивый интерес.

*Трейлер посредственного фильма-вестерна.*

И можно ли поверить после всего того, что мог видеть каждый, что среди профессиональных зрителей, поучающих остальных, существуют глупцы, способные утверждать, что истина, заявленная в кино, не будучи доказанной образами, является догматической? С другой стороны, одомашненные интеллектуалы нашего времени завистливо называют «дискурсом хозяев» всё, что описывает их рабство; что же до смехотворных догм их хо-

заяв, то они до такой степени отождествляют себя с ними, что даже не узнают их. Что можно доказать образами? Доказать что-либо можно лишь действительным движением, которое уничтожает теперешнее состояние<sup>1</sup>, то есть нынешнюю организацию производственных отношений и формы ложного сознания, развившиеся на её основе.

Никогда ещё заблуждение не опровергалось благодаря хорошему образу. Те, кто считает, что капиталисты хорошо вооружены для наиболее рационального увековечения и расширения их счастья и разнообразных удовольствий, связанных с их покупательной способностью, узнают в этих образах талантливых государственных деятелей, те же, кто считает, что сталинистские бюрократы представляют собой партию пролетариата, узнают в этих образах рабочий класс. Существующие образы лишь укрепляют существующую ложь.

*Панорамный вид министров правительства французской Пятой республики.*

*Лидеры французских сталинистов.*

*Мао Цзэдун в конце своего правления.*

Инсценированные анекдоты были строительными блоками кинематографа. В них мы узнаём лишь старых театральных персонажей, но на гораздо более просторной и подвижной сцене, или героев романов, но в более знакомых костюмах и декорациях. Общество, а не технологии, сделало кинематограф таким, какой он есть. Он мог бы стать историческим исследованием, теорией, эссеистикой, мемуарами. Он мог бы стать таким, как фильм, что я снимаю в данный момент.

*Длительный поцелуй крупным планом.*

В этом фильме, например, я говорю только правду поверх фона из изображений, какими бы незначительными или ложными они ни были; это фильм, презирующий всю пыль образов, из которых он состоит. Я не хочу сохранять язык этого устаревшего искусства, разве что снятые с обратной точки кадры единственного мира, доступного для созерцания, и съёмки подвижной кинокамерой нескольких эфемерных идей эпохи. Да, я тешу себя мыслью, что создал фильм при помощи подвернувшихся под руку средств, и мне нравится, что на него жалуются все те, кто позволил делать со своей жизнью всё, что угодно при помощи подвернувшихся под руку средств.

*Зорро дерётся на железнодорожных путях. Его нога застревает между рельсами. Поезд приближается. Предатель убегает.*

*Зорро напрасно машет руками, видит свой кнут, который он может достать, хватает его, одним умелым ударом переводит стрелки и освобождается. Поезд проходит мимо.*

*Долгие съёмки подвижной кинокамерой высадки войск на пляже  
6 июня 1944 г.*

Я был удостоен всеобщей ненависти общества моего времени, и меня бесит, что на взгляд этого общества у меня есть иные достоинства. Но я заметил, что именно в кинематографе я добился наибольшего и единодушного негодования. До такой степени, что именно в кино плагиаторы обворовывали меня меньше всего, по крайней мере до сих пор. Само моё существование в кинематографе остаётся гипотезой, которую, как правило,

отрицают. Я, таким образом, ощущаю себя выше всех законов жанра. Я вижу, как меня ставят над всеми законами жанра. Как говорил Свифт, «мне доставляет немалое удовольствие представлять работу, которая абсолютно выше всякой критики».

*Съёмки воды подвижной кинокамерой, камера постепенно  
отдаляется от острова Джудекка в сторону Венеции.*

Для того чтобы оправдать всю ничтожность, весь тот позор, которым покрыто всё, что было написано и снято в нашу эпоху, надо было бы иметь возможность однажды притвориться, что не было буквально *ничего другого* и, тем самым, что ничто другое просто не было возможно, толком неизвестно почему. Что ж! Это неловкое оправдание, лишь одного меня достаточно в качестве примера, чтобы не оставить от него камня на камне. И поскольку для этого мне понадобилось совсем немного времени и усилий, ничто уже не могло отвратить меня от такого удовольствия.

*Пожилая венецианка.*

Хотя в это и принято сейчас верить, но нет ничего естественного в ожидании от кого-либо из тех, в чьё ремесло входят публичные выступления в нынешних условиях, что они принесут куда-либо революционные новшества. Такой способностью могут обладать скорее те, кто повсюду сталкивается с враждебностью и преследованиями, чем те, кто получает субсидии от государства. Или более широко, несмотря на заговор молчания по этому вопросу, можно с точностью утверждать, что

никакой реальный вызов не может быть брошен индивидами, которые благодаря этому вызову обретают более высокое положение в обществе, чем у них было до тех пор, пока они молчали. В этом они лишь следуют хорошо известному примеру процветающих профсоюзных и политических функционеров, всегда готовых продлить бедствия пролетариата ещё на тысячу лет, лишь бы сохранить свою роль защитников его интересов.

*Зорро, сжимая в руке револьвер, держит под прицелом своего врага. Потом он скачет галопом, преследуемый сообщниками врага, время от времени стреляя назад и метко поражая их даже не оборачиваясь.*

*Съёмки воды подвижной кинокамерой вдоль глухой стены острова Сан-Джорджио.*

Что же касается меня, то своим жалким положением в кинематографе я обязан тому факту, что я прослыл ещё namного большим преступником в других областях. В первую очередь потому, что я решил посвятить себя разрушению нынешнего общества и начал действовать соответствующим образом. Я взял на себя эту роль в тот момент, когда почти все верили, что у нынешней подлости в её буржуазном или в её бюрократическом варианте было самое прекрасное будущее. С тех пор, в отличие от других, я ни разу не менял своё мнение с течением времени, скорее, время менялось в соответствии с моим мнением. Это не могло понравиться моим современникам.

*Афганская борзая с крайним отвращением отказывается влезать в автомобиль.*

Поэтому вместо того чтобы добавлять ещё один фильм к тысячам посредственных фильмов, я предпочитаю объяснить, почему я не буду этого делать. Я собираюсь заменить пустопорожние приключения, о которых рассказывает кино, изучением серьёзной темы: себя самого.

*Зорро скачет рядом с поездом, запрыгивает на подножку последнего вагона. Зорро поднимается на стену, завладевает пулемётом и разворачивает его против злодеев, которые сдаются.*

*Старый интеллигент, жертва покушения, говорит Зорро: «Перед тем как я умру, могу ли я узнать, кто Вы?» Зорро отсылает окружающих и снимает маску.*

Иногда меня укоряли, как мне кажется, неправомерно, в том, что я снимаю трудные фильмы: в итоге я всё-таки сделаю один такой фильм. Тем, кто злится, что не понимает всех моих аллюзий, или считает себя неспособным ясно различить мой замысел, я могу ответить лишь то, что на деле сожаления достойны недостаток их культуры и их бессилие, а не мои способы изложения; они напрасно потратили своё время в университете, где исподтишка перепродают мелкие запасы уже подпорченных знаний.

*Общий и крупный план поля боя в игре «Кригспиль»<sup>2</sup>, на котором разворачиваются войска двух сторон.*

Учитывая историю моей жизни, для меня очевидно, что я не могу создать то, что принято называть кинематографиче-

ской работой. И я могу убедить в этом кого угодно, как глубиной, так и формой своего монолога.

Прежде всего я должен избавиться от самой лживой из легенд о том, что я являюсь кем-то вроде теоретика революций. Некоторые мелкие людишки в наши дни думают, что я отношусь к вещам как к теории, что я строитель теории, особой интеллектуальной архитектуры, в которой они смогут жить, как только узнают адрес, и которую они даже смогут перестроить десять лет спустя, заменив три листа бумаги и достигнув окончательного совершенства теории в целях собственного спасения.

Теории создаются, чтобы умереть в войне времени: подобно военным отрядам, они должны быть отправлены в бой в подходящий момент; и вне зависимости от их недостатков и достоинств воспользоваться можно лишь теми из них, что будут доступны в нужный момент. Точно так же теории подлежат замене, потому что их решительный триумф ещё больше, чем их частичное поражение, приводит к их устареванию, ведь ни одна живая эпоха не зародилась в теории: вначале всегда была игра, конфликт, путешествие. О революции можно сказать то же, что Жюмани сказал о войне: она «является вовсе не точной догматичной наукой, а искусством, подчинённым нескольким общим принципам, но в ещё большей степени драмой страстей».

*Полковник Кастер ведёт в последнюю атаку 7-й полк кавалерии  
в местечке Литтл Биг Хорн.*



Каковы наши страсти и куда они нас ведут? Люди чаще всего настолько готовы подчиняться внушённым им порядкам, что даже когда они задаются целью перевернуть всю жизнь вверх дном, начать всё с чистого листа и изменить всё, они не находят ничего необычного в том, чтобы продолжать следовать доступным стандартам обучения, чтобы потом браться за выполнение каких-либо функций или хорошо оплачиваемых работ в соответствии со своим уровнем компетенции или даже немного выше его. Вот почему те, кто делится с нами мыслями о революциях, как правило, воздерживаются от рассказов о своей собственной жизни.

*Полк, окружённый индейскими всадниками со всех сторон, спешивается и занимает круговую оборону.*

*Съёмки подвижной кинокамерой воды в канале Джудеки и самого этого острова.*

Но так как я на них не похож, я могу, в свою очередь, говорить о «дамах, кавалерах, оружии, любви, беседах и рискованных предприятиях»<sup>3</sup> уникальной эпохи.

Другие могут определять и измерять ход своего прошлого относительно продвижения по карьерной лестнице или приобретения различных товаров, или накопления произведений науки или искусства, соответствующих общественному спросу. Чуждый подобным взглядам, я вижу в беспорядочном течении времени лишь элементы, из которых оно для меня состоит — вернее, напоминающие их слова и фигуры: дни и ночи, города и живые существа, и лежащую в основе всего этого непрерывную войну.

Я провёл свою жизнь в нескольких странах Европы, обретя полную независимость в середине этого века, когда мне было девятнадцать; я сразу же начал чувствовать себя как дома в самой дурной компании.

*Карта Европы.  
Девятнадцатилетний Дебор.*

Это было в Париже, городе, который был тогда настолько прекрасен, что многие предпочитали быть бедными в нём, чем богатыми где-то ещё.

*Общий план Парижа конца девятнадцатого века.*

Кто смог бы понять это сегодня, когда от него ничего не осталось; кроме тех, кто ещё помнит те славные дни? Кто смог бы познать те же труды и радости, что познали мы в этих местах, которые так сильно испортились с тех пор?

*Серия фотографий Парижа с высоты птичьего полёта,  
неподвижные планы и съёмки подвижной камерой.*

«Здесь было древнее жилище короля У. Трава мирно растёт на его руинах. — Там, в глубине, дворец Цинь, некогда роскошный и грозный. — Всё это ушло, ведь всё течёт одновременно, события и люди — как эти непрерывные потоки Янцзы, что теряются в море».

*Куперен: Королевский концерт № 4.*

Тогда Париж в пределах всех своих двадцати округов никогда не спал весь целиком, так что в течение одного дебоша можно было сменить три квартала за одну ночь. Его обитателей тогда ещё не разогнали и не рассеяли. Там ещё жил народ, который десять раз баррикадировал его улицы и изгонял королей. Это был народ, который ещё не довольствовался оплатой в образах. Пока он ещё населял этот город, его не осмеливались кормить и поить тем, что химия пока не осмеливалась изобрести.

*Планы толпы на бульваре Преступлений, восстановленном  
для фильма «Дети райка».*

Дома в центре ещё не были опустошены и перепроданы кинозрителям, родившимся в других местах, под совсем другими крышами. Современный товар тогда ещё не показал нам всего, что он может сделать с улицей. Никому ещё не приходилось уезжать ночевать в отдалённый район по плану градостроителей.

Тогда ещё никто не видел, как небо по вине правительства омрачается и хорошая погода улетучивается, оставляя искусственному туману из выхлопов постоянно окутывать собой механический круговорот вещей в этой долине отчаяния. Деревья не умирали от удушья; победный марш отчуждения ещё не гасил звёзды.

*Фотографии Парижа с высоты птичьего полёта.*

У власти были лжецы, как всегда, но экономическое развитие ещё не предоставило им средств ни для обмана во всём, ни для утверждения своей лжи через фальсификацию фактического

содержания всего производства. Тогда было бы удивительно увидеть в Париже все эти книги, изданные или построенные с тех пор из бетона и асбеста, и все эти кирпичные здания из плоских софизмов, как было бы удивительно сегодня стать свидетелем появления нового Донателло или нового Фукидида.

*Утро в квартале Ле-Аль.*

Музиль в *Человеке без свойств* отмечает, что «есть виды умственной деятельности, где предмет гордости человека составляют не большие книги, а маленькие статьи. Если бы кто-нибудь, например, открыл, что при обстоятельствах, доселе ещё не наблюдавшихся, камни способны говорить, ему понадобилось бы всего несколько страниц, чтобы описать и объяснить такое сногшибательное явление»<sup>4</sup>. Соответственно, я ограничусь несколькими словами, чтобы заявить следующее: несмотря на всё, что могут говорить остальные, Парижа больше нет. Уничтожение Парижа — это лишь наглядная иллюстрация смертельной болезни, которой в данный момент охвачены все крупные города, и эта болезнь сама лишь один из многочисленных симптомов материального упадка общества. Но Париж потерял больше, чем другие. Провести молодость в этом городе, когда он в последний раз так ярко блистал своими огнями, было большой удачей.

*Съёмки Сены подвижной камерой, общий вид Парижа.*

На левом берегу реки — невозможно ни войти дважды в одну и ту же реку, ни соприкоснуться дважды со смертной субстан-

цией в одном и том же состоянии — был квартал, где негативное правило балом.

*VI округ с высоты, с Сеной на переднем плане.*

Банальный факт — даже в беспокойные периоды больших перемен самые передовые умы с трудом расстаются с идеями прошлого, проявившими свою непоследовательность, и продолжают цепляться за отдельные из них, потому что невозможно одновременно отвергнуть общепринятые истины как ложные и утратившие ценность трюизмы.

*Молодёжь танцует.*

*Комикс: Принц Вэлиант за столом в «Подземелье времени».*

*Девушка говорит ему: «В этой пещере собраны трофеи времени, никто не осмеливается сюда входить!»<sup>5</sup>*

*Граффити: «Никогда не работайте!»*

Надо добавить, что когда сталкиваешься с подобным состоянием дел на практике, эти трудности устраняются в тот момент, когда группа людей начинает строить своё реальное существование на сознательном отрицании общепринятых истин и на полном презрении ко всем возможным последствиям.

*Компания у стойки кафе на рассвете.*

*Принц Вэлиант отвечает девушке: «Я не уловил смысл Ваших слов, но у Вас крепкое вино, у меня кружится голова».*

Те, кто собрался тогда там, казалось, приняли за единственный принцип своих действий, публично и с самого начала игры, тот

секрет, который, говорят, Старец с Горы передал в свой последний час самому верному командиру своих фанатиков: «Ничто не истинно, всё дозволено». В настоящем они не придают никакого значения тем, кого среди них не было, и я думаю, что они правы; а в прошлом если кто-то и вызывал их симпатию, то это Артюр Краван, дезертир семнадцати стран, и, может быть, Ласенер<sup>6</sup>, образованный бандит.

*Люди из Сен-Жермен-де-Пре на террасе кафе и внутри; гитарная музыка, встречи, беседы.*

*Ласенер говорит нескольким капиталистам: «Для того чтобы создать мир или разрушить его, нужны все». Они отвечают: «Это лишь слова, но звучит интересно». «Очень интересно». «В самом деле».*

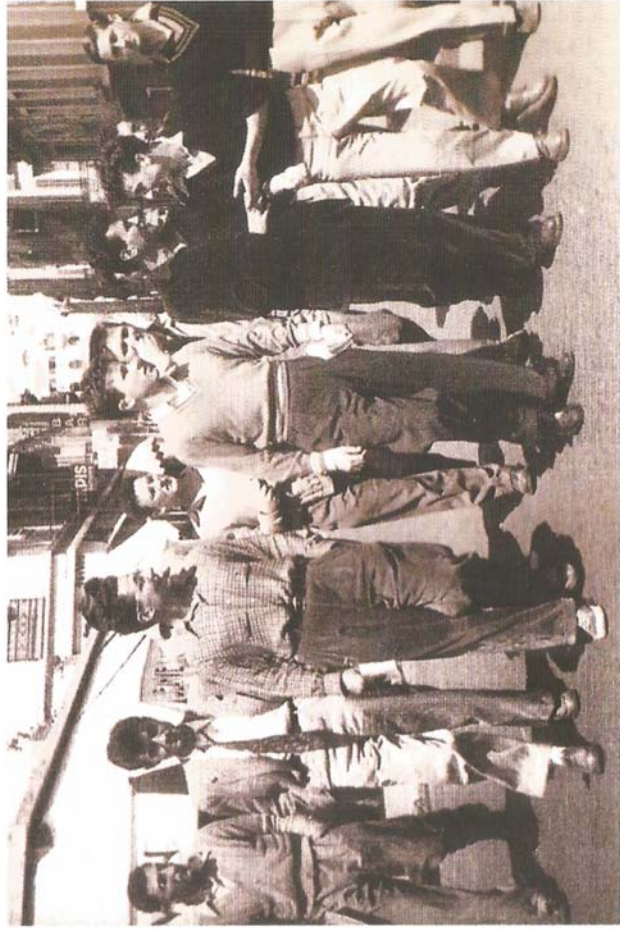
Здесь экстремизм был провозглашён свободным от какой-либо конкретной причины и с гордостью избавился от всех проектов. Общество, которое уже шаталось, но ещё не знало об этом, потому что повсюду соблюдались старые правила, вдруг оставило свободное пространство для тех, кого чаще всего отталкивают, но кто существовал всегда: для несговорчивого преступного мира, соли земли, людей, готовых поджечь мир, чтобы стало светлее.

*Город Котоко на реке Нигер.*

*Другой город.*

*Снова компания пьющих на рассвете.*

*Молодёжь продолжает танцевать.*



1. Леттристы вместе с Дебором выходят с показа «Трактата о яде и вечности» Исидора Изу.  
Канн. 20 апреля 1951. На снимке можно узнать: Жака Фийона (второй слева), Дебора (третий),  
Марка, О. (шестой, позади) и Изу (седьмой, в чёрном)

GUY - ERNEST DEBORD

HURLEMENTS  
EN FAVEUR  
DE SADE

aliqui  
sur la fin

Il n'y a jamais d'images.  
L'écran est blanc au moment des paroles, noir tout  
que dure le silence.  
Des extraits du Code Civil et divers ~~autres phrases de loi~~  
se multiplient au défilement des ~~phrases de loi~~  
Les voix, volontairement inexpressives, disent :

WOLMAN	Voix 1 : G.H. J. Wolman	<p><i>Signature</i>  <i>Signature</i></p>
	Voix 2 : G.E. Debord	
	Voix 3 : Serge Berna	
	Voix 4 : Barbara <del>Romuald</del>	
	Voix 5 : Jean-Isidore Leno	

La bande sonore commence par une introduction de  
G.H. J. Wolman

200  
MS

Égales de genre, chaque fois que une phrase se prononce  
à l'écrit et entre chaque voix, signale une voix





3. Афиша с анонсом премьеры «Завываний в честь де Сада»  
13 октября 1952. Внизу текст: «Абсолютный авангард /  
К кинематографическому терроризму / Самый неистовый  
фильм группировки леттристов»

FINIS LES PIEDS PLATS

---

Cinéaste sous-Jack Bennett, acteur sous-Jax Linder, Staviaky des larmes des filles mères abandonnées et des petits orphelins d'Auteuil, vous êtes Chaplin, l'escroc aux sentiments, le maître-chanteur de la souffrance.

Il fallait au Cinématographe ses Dolly. Vous lui avez donné vos oeuvres et vos bonnes oeuvres.

Parce que vous disiez être le faible et l'opprimé, s'attaquer à vous c'était attaquer le faible et l'opprimé, mais derrière votre baguette de jone, certains sentaient déjà la matraque du filic.

Vous êtes "celui-qui-tend-l'autre-joue-et-l'autre-fesse" mais nous qui sommes jeunes et beaux, répondons Révolution lorsqu'on nous dit souffrance.

J'ax du Veuil aux pieds plats, nous ne croyons pas aux "persécutions absurdes" dont vous seriez victime. En Français Service d'Immigration se dit Agence de Publicité. Une conférence de Presse comme celle que vous avez tenue à Cherbourg pourrait lancer n'importe quel navet. Ne craignez donc rien pour le succès de Limelight.

Allez vous coucher, fascite larvé, gagnez beaucoup d'argent, soyez mondain (très réussi votre plat ventre devant la petite Elisabeth), mourrez vite, nous vous ferons des obsèques de première classe.

Que votre dernier film soit vraiment le dernier.

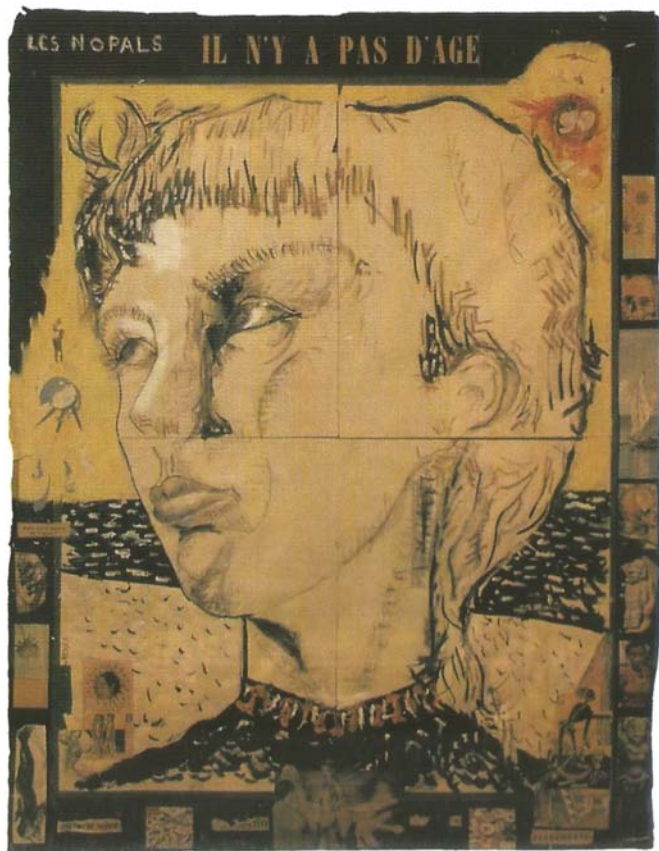
Les feux de la rampe ont fait fondre le fard du soi-disant mime génial et l'on ne voit plus qu'un vieillard sinistre et intéressé.

Oe home Mister Chaplin.

L'Internationale Lettriste :

SERGE BERNA JEAN-L. BRAU

GUY-ERNEST DEBORD GIL J. WOLMAN



5. Иван Ицглов. Портрет Мишель Бернштейн.  
Часть метаграфической композиции. Февраль 1953





*7. Слева направо: Жиль Вольман, Мохаммед Даху, Ги Дебор, Иван Щеглов у входа в "Galerie du Double Doule" во время выставки ледтрисетских метаграфий. Париж. Июнь 1954*





Si vous vous croyez

**DU GENIE**

ou si vous estimez posséder seulement

**UNE INTELLIGENCE BRILLANTE**

adressez-vous à l'Internationale lettriste

édité par l'I.L. 32, rue de la montagne-geneviève, paris 5\*

8. Две листовки Леттристского интернационала 1955 года. Первая (май): «Создайте сами маленькую ситуацию без будущего». Вторая (декабрь): «Если вы считаете себя гением или полагаете, что обладаете блестящим интеллектом, обращайтесь в Леттристский интернационал»

«Статья 488. Совершеннолетие наступает по достижении 21 года; в этом возрасте лицо является способным ко всем действиям гражданской жизни»<sup>7</sup>.

## БЕЛЫЙ ЭКРАН.

«Наука ситуаций, включающая в себя элементы психологии, статистики, урбанизма и этики, должна быть создана. Эти элементы следует соединить для достижения принципиально новой цели: сознательного создания ситуаций».

«Но в этом фильме не говорят о де Саде».

«Порядок царит, но не правит».

«Без ума от оружия. Ты помнишь. Именно так. Никто не был достаточно крут для нас. Однако... Град по стеклянным знамёнам. О ней будут вспоминать, об этой планете».

«Статья 489. Совершеннолетний, который находится в обычном состоянии слабоумия, безумства или бешенства, должен быть лишён дееспособности, хотя бы в этом состоянии наступали светлые промежутки».

«После всех несвоевременных ответов и постаревшей молодёжи ночь падает с небес».

«Подобно потерянным детям мы проживаем свои незаконченные приключения».

*Возмутившаяся толпа скандирует с балконов театра: «Занавес!»*

Фильм, который я тогда снял, который прямо-таки взбесил наиболее передовых эстетов, был с начала до конца подобен предыдущим кадрам; эти отрывочные фразы звучали на фоне

полностью белого экрана, но они перемежались интервалами с полностью чёрным экраном, во время которых не говорилось ничего. Некоторым, безусловно, хотелось бы верить, что с дальнейшим опытом мои таланты и стремления стали более зрелыми. Было ли это опытом усовершенствования того, что я уже отверг? Не смешите меня. С какой стати некто, пожелавший стать столь невыносимым в молодом возрасте, вдруг стал бы более приемлемым по мере взросления? Всё, что было настолько плохим, не могло стать лучше со временем. Люди могут сказать: «Он изменился с возрастом», но он остался таким же, как был.

*Современное предприятие снова и снова выпускающее облака  
белого дыма, постепенно заволакивающие весь экран.*

*Дебор в сорок пять лет.*

*Ласенер говорит Гаранс: «Я не жесток, я логичен, я уже давно  
объявил войну обществу». Гаранс спрашивает: «А Вы много тогда  
убили людей, Пьер-Франсуа?» Ласенер: «Нет, мой ангел, вот  
посмотрите: никаких следов крови, лишь чернильные пятна.*

*Но верьте мне, Гаранс, я готовлю нечто необычное...*

*Когда я был ребёнком, я уже был умнее и ярче других детей.*

*Мне этого не прощали. Прекрасная юность, в самом деле!  
Но какая необыкновенная судьба! Во мне нет тщеславия, во мне  
есть лишь гордость; и я уверен в себе, абсолютно уверен.*

*Мелкий воришка по необходимости, убийца по призванию,  
моя дорога проложена, мой путь прямой, и я пройду по нему  
с высоко поднятой головой. До тех пор пока она, само собой,  
не покатится с плеч. К тому же мой отец мне часто говорил:*



*“Пьер-Франсуа, Вы закончите свои дни на эшафоте”».*

*Гаранс: «Вы правы, Пьер-Франсуа, надо всегда слушаться своих родителей».*

Если верно то, что в этом месте, ставшем на время столицей потрясений, избранное население включало в себя некоторое количество воров, а иногда и убийц, их общее существование характеризовалось, в первую очередь, полной праздностью, и из всех преступлений и пороков, преследовавшихся властями, это считалось наиболее тяжким.

*Двое входят в таверну “Au Gorge-Rouge”, полную людей со зловещими физиономиями.*

*Вор подходит к столу эксперта, чтобы тот оценил вещь: «Это золото или серебро?» Эксперт оборачивается к своему новоприбывшему соседу: «Что скажешь, артист? Ничего не говоришь? Мудро. Никогда нельзя ничего говорить».*

*Входит осведомитель, по совместительству работающий бродячим торговцем, декламируя: «Вам когда-нибудь снились кошки, вам когда-нибудь снились собаки, вам когда-нибудь снились неприятности? Вот объяснение ваших снов: томики переплетённый и с иллюстрациями. Он здоровается с хозяином и говорит ему: «Ласенер со своей лихой ватагой уже близко, я тебя предупредил». Входят Ласенер со своей лихой ватагой и Гаранс.*

Этот лабиринт был создан наилучшим образом для того, чтобы удерживать в себе путешественников. Те, кто останавливался там на пару дней, больше оттуда не уезжали, по крайней мере

до тех пор, пока он существовал, но большая часть находила в нём конец своих недолгих лет. Никто не уходил с этих улиц и из-за этих столов, где была обнаружена кульминационная точка времени.

*К столу Ласенера приносят выпивку.*

*Гаранс: «В общем, я так понимаю, вы все здесь философы?»*

*Ласенер отвечает: «А почему бы и нет?» Гаранс восклицает: «Ах, замечательно! Философия такая весёлая, такая красивая, такая серьёзная!» Один из подручных Ласенера предлагает ему вышвырнуть кого-то, кого там быть не должно. Ласенер соглашается. Подручный встаёт и идёт искать того человека среди танцующих.*

Все гордились тем, что с честью выдерживали столь страшный вызов, и на деле, я верю, что никто из тех, кто побывал там, не добился в мире и малейшей репутации честного человека.

*Несчастливого избивают и вышвыривают сквозь витрину.*

*Хозяин возмущается: «И что теперь насчёт моих стёкол?»*

*Ласенер отвечает ему со своего места: «А что, хозяин, теперь в харчевне “Rouge-Gorge” нельзя веселиться?» — и он делает жест рукой, словно перерезает горло ножом. Хозяин примирительно: «О мсье Ласенер, что я могу сказать...»*

Каждый день мы все опрокидывали больше стаканов, чем профсоюзы говорили лжи в ходе одной дикой забастовки. Толпы полицейских, чьи внезапные рейды направлялись большим количеством осведомителей, не прекращали вторгаться к нам под всеми возможными предлогами, но чаще всего они

искали наркотики и несовершеннолетних девушек. Как мне было не вспомнить всех этих очаровательных воров и их гордых девушек, с которыми я обитал в низах общества, после того, как я услышал песню заключённых в Италии? — Всё время прошло, как наши ночи тогда, когда мы не воздерживались ни от чего. «Вот где живут те девушки, что дают тебе всё, сначала приветствие, потом руку... — на улице Филанджери есть колокол, — каждый раз, когда он звонит, звучит приговор... — самая прекрасная молодёжь умирает в тюрьме».

*Две полицейские машины резко останавливаются у «Кафе поэтов». Полицейские забегают внутрь, запрещают посетителям выходить и требуют предъявить документы.*

*Девушка идёт по ночной улице.*

*Портрет несовершеннолетней девушки.*

*Вид тюрьмы, где были убиты члены группы Баадера, снаружи.*

*Андреас Баадер и Гудрун Энслин<sup>8</sup>.*

Презирая все идеологические иллюзии и питая полное безразличие ко всему, что позже попытается оправдать их, эти отщепенцы, не смущаясь, объявляли о том, что последует. Конец искусства, заявление о смерти Бога в его же соборе, попытка взорвать Эйфелеву башню — таковы были мелкие скандалы, в которых периодически были замешаны те, чей образ жизни сам по себе был самым крупным скандалом. Они также задавались вопросами о поражении некоторых прошлых революций; они вопрошали, существует ли пролетариат на самом деле и чем он мог бы быть в этом случае.

*Человек в шляпе входит в один из баров Сен-Жермен-де-Пре  
и о чём-то долго говорит с хозяином заведения.*

*Компания философствует за бутылкой в питейном заведении.*

*Актриса продолжает дискуссию в другом фильме: — Одни  
считают, что он думает о нас, другие думают, что мы его  
мысль, третьи полагают, что он спит, а мы — его сон, его  
дурной сон».*

Когда я говорю об этих людях, может показаться, что я над  
ними смеюсь, но этому не надо верить. Я пил их вино. Я верен  
им. И я вовсе не считаю, что стал в чём бы то ни было лучше,  
чем были они в те времена.

*Съёмки подвижной камерой других столов, занятых той же  
шайкой.*

Учитывая огромную силу привычки и закона, которые беспре-  
рывно довлели над нами, никто из нас не был уверен, что будет  
там же к концу недели; но там было всё, что мы когда-либо лю-  
били. Время прожигалось ярко как никогда, и его не хватало.  
Мы чувствовали, как дрожит земля.

*Школьница убегает по ночным улицам.*

*Дверь бедного кафе.*

*Венецианский заговорищик говорит своей подруге: «Скоро  
мы будем на твёрдой земле, и тогда мы сможем видеться  
немного чаще».*

Многих унесли самоубийства. «Пей, и дьявол тебя доведёт  
до конца»<sup>9</sup>, как поётся в песне.

*Люди в баре, размещённом в погребке.*

Земную жизнь пройдя до половины, очутились в окружении сумрачной меланхолии, которую выражало множество смешных и грустных слов в кафе потерянной молодости.

*Девушка медленно проходит сквозь вращающуюся дверь в том же квартале.*

*Декорации и компания, вместе.*

Говоря ясно и без притч — «мы все — простые шашки, на клетках дней, ночей играет нами Небо по прихоти своей. Мы движемся, покамест забавны для него. Потом вернут нас в ларчик несозданных вещей»<sup>10</sup>.

*Встреча в уже виденном погребке.*

*Игроки в шахматы.*

«Ведь пройдут века, и в странах, что ещё не существуют, актёры будут представлять наш подвиг!»<sup>11</sup>

*Иван Щеглов.*

«Что есть письменность? Хранительница истории... Что есть человек? Раб смерти, преходящий странник, хозяин одного места... Что есть дружба? Равенство между друзьями»<sup>12</sup>.

*Жиль Ж Вольман.*

*Робер Фонта*<sup>13</sup>.

*Гислен де Марбе*<sup>14</sup>.

«Бернар, чего ждёшь ты от мира? Видишь ли ты в нём что-либо, чем ты доволен?.. Она бежала, она бежала как призрак, который дарил нам радость своим присутствием, но оставил нам лишь беспокойство, покинув нас. Бернар, Бернар, сказал он, эта зелёная юность не может длиться вечно»<sup>15</sup>.

*Дебор в двадцать лет.*

*Та, что была самой красивой в тот год.*

*Арт Блейки: «Whisper Not».*

Но ничто не выражает это беспокойное и безысходное настоящее лучше, не отражает настоящее столь же легко и столь же неустанно, как эта старинная фраза, которая постоянно возвращается сама к себе, будучи выстроенной, буква за буквой, подобно лабиринту, из которого нельзя выйти, настолько совершенно соответствует по форме и содержанию исчезновению: “*In girum imus nocte et consumimur igni*”. Мы кружимся в ночи, и нас пожирает пламя.

*Съёмки подвижной камерой небольшой парижской площади,  
опустевшей ночью.*

*Панорамный вид перекрёстка в районе Ле-Аль ночью.*

*Панорамные съёмки площади и окружающих её домов ночью,  
останавливающиеся на огнях кафе.*

*Тот же вид.*

«Род проходит, и род приходит, а земля пребывает вовеки. Восходит солнце, и заходит солнце, и спешит к месту своему... Все реки текут в море, но море не переполняется: к тому ме-

сту, откуда реки текут, они возвращаются... Всеми своё время, и время всякой вещи под небом: ...время убивать, и время врачевать; время разрушать, и время строить; ...время раздирать, и время сшивать; время молчать, и время говорить... Лучше видеть глазами, нежели бродить душою. И это — также суета и томление духа! ...Ибо кто знает, что хорошо для человека в жизни, во все дни суетной жизни его, которые он проводит как тень?» «Нет-нет, давайте перейдём через реку и отдохнём в тени тех деревьев»<sup>16</sup>.

*Долгие съёмки подвижной камерой группы солдат, которые бегут по набережной канала под вражеским огнём; они с трудом переправляются через мост, теряя множество людей.*

*Сена и западный мост острова Сите.*

Именно там мы обрели ту твёрдость, что сопровождала нас во все дни нашей жизни, и которая позволила многим из нас вступить в войну против целого мира с лёгким сердцем. В том, что касается меня лично, я считаю, что именно из-за обстоятельств того момента я столь естественно начал следовать за цепью из стольких актов насилия и стольких личных разрывов, в которой стольким людям пришлось так плохо; и провёл все эти годы, условно говоря, с ножом в руке.

*Съёмки воды подвижной камерой вдоль стен Арсенала Венеции.*

Быть может, мы могли бы быть чуть менее безжалостными, если бы нашли себе какое-то уже существующее дело, которое могли бы счесть достойным для приложения к нему наших сил?

Но такого дела не существовало. Мы сами должны были определить то единственное дело, которое нам стоило поддерживать, и сами должны были заняться им. И кроме нас не было ничего, что мы бы могли счесть достойным уважения.

Правда, что у тех, кто думает и действует так, как мы, нет ни малейшего интереса слушать хотя бы минуту всех тех, кто находит в нынешних условиях хоть что-то хорошее, или хотя бы что-то, что можно пощадить; равно как и тех, кто сбился с того пути, которому они вроде бы хотели следовать, а порой даже тех, кто просто не способен быстро понимать. Некоторые позже начали проповедовать революцию повседневной жизни своими робкими голосами или своим продажным пером<sup>17</sup>, но при этом издалека, со спокойной уверенностью наблюдателей астрономических явлений. Тем не менее, когда появлялась возможность принять участие в подобной попытке, то если они не бежали от блестящих катастроф, окружавших её или следовавших за ней, их положение оказывалось уже не настолько лёгким. Жар и холод этой эпохи уже не покинут вас. Придётся найти, как можно прожить завтрашние дни так, чтобы они оказались достойны столь прекрасного начала. Вы будете всегда хотеть продолжения этого первого опыта нарушения законов.

Вот так, мало-помалу, вспыхнула эпоха новых пожаров, конца которой не увидят те, кто живёт сейчас: послушание умерло. Славно констатировать, что беспорядки, исходящие из незначительного, эфемерного места в итоге потрясли весь мировой порядок. (Мы бы ничего не потрясли нашими действиями, если бы речь шла о гармоничном обществе, которое умело



бы управлять своими силами, но наше общество представляет полную противоположность, это знают все. )

Что касается меня лично, я никогда не жалел ни о чем, что я сделал, и должен признаться, что не способен представить, как я мог поступить по-другому, будучи собой.

На первом этапе конфликта, несмотря на всю его ожесточённость, с нашей стороны потребовались все аспекты статичной обороны. Характеризуясь в первую очередь своей локальностью, этот спонтанный опыт не был хорошо осознан сам по себе, и он напрасно игнорировал многообещающие подрывные возможности, представленные в окружавшей его враждебной вселенной. Когда мы увидели, что наша оборона прорвана и когда смелости у некоторых из нас поубавилось, другие из нас решили, что мы, несомненно, должны продолжать позиционироваться в наступательной перспективе: в том смысле, что вместо того чтобы окапываться в неустойчивой крепости момента, мы должны прорваться наружу, выйти в открытое поле, чтобы затем начать кампанию и посвятить себя полному разрушению этой враждебной вселенной для того, чтобы полностью воссоздать её с нуля, и, если возможно, совсем на иных основаниях. Этому были прецеденты, но они забыты. Мы должны были открыть направление хода вещей и нарушить его до такой степени, что в какой-то момент ему самому пришлось бы начать подстраиваться под наши вкусы. Клаузевиц, шутя, отмечал: «Кто располагает гением, должен им пользоваться, это совершенно совпадает с правилами»<sup>18</sup>. А Бальтасар Грасиан сказал: «К благоприятному случаю надо идти долгими путями време-

ни»<sup>19</sup>. Но как я могу забыть того, кого вижу повсюду в самый великий момент нашего приключения; того, кто в те смутные дни открыл новый путь и продвигался по нему так быстро, продолжая выбирать всё новые пути для будущего; ведь никто другой не мог сравниться с ним в тот год? Можно сказать, что он изменял город и жизнь уже одним тем, что просто смотрел на них. За один год он открыл поводы для требований целого века; глубины и загадки городского пространства стали его завоеванием.

*Отряд Кастера, построившись кругом, встречает выстрелами карабинов всё новые атаки окружающих его индейцев. Бойцы падают убитыми один за другим. В итоге индейцы занимают позицию и уничтожают защитников.*

*Кастер, оставшись один на ногах, бросает свои пустые револьверы, берёт саблю, воткнутую в землю перед ним, и ждёт наступления победителей.*

*Иван Щеглов.*

*Комикс: всадники принца Вэлианта в поисках приключений; «он движется в сторону таинственного сияния, сияющего там, куда не должна ступать нога человека».*

*Панорамный вид двorca ночью.*

*Тень невидимого персонажа вырисовывается на перекрёстке двух улиц.*

*«Третий человек» на мгновение появляется на пороге.*

*Комикс: переодетые принц Вэлиант с другом: «В стенах города царило тяжёлое молчание несчастного народа. Два друга направлялись к дворцу, когда зазвучали трубы».*

Нынешняя власть со всей своей скудной, ложной информацией, которая сбивает её с пути точно так же, как она отупляет её подопечных, так и не смогла оценить, как дорого ей обошёлся краткий путь этого человека. Но какая нам разница? Тонущие пишут свои имена лишь на воде<sup>20</sup>.

*Старинный замок.*

*Принц Вэлиант перед заревом пожаров.*

*Иван Щеглов.*

*Куперен: Новый концерт № 11.*

*Комиксы: принц Вэлиант, завёрнутый в плащ: «После долгой скачки он достиг берегов моря, за которыми назревала буря». Всадник приближается к прибрежной деревушке. «Слабый свет, мерцающий в буре, обещает надежду на возможный приют». Принц Вэлиант входит в таверну: «Он очутился в таверне, завсегдатаями которой являются моряки и странники из далёких, таинственных стран». Странники беседуют за всеми столами: «И в то время, как снаружи бушует буря, здесь рассказывают много историй о сказочных островах и чудесных городах с их высокими стенами». Пеший странник: «Тем временем к таверне приближается бродяга с суровым лицом, который несёт с собой сногшибательные известия (на следующей неделе: падение Рима)».*

*Музыка затихает.*

Мы разыскивали формулу для полного преобразования мира не в книгах, а в наших странствиях. Это был долгий дрейф, длившийся целыми днями, в которые уже на завтра ничто не походило на себя же накануне, и это не прекращалось. Уди-

вительные встречи, достойные препятствия, грандиозные предательства, опасные чары, всего хватало в этом поиске нового рокового Грааля, к которому не стремился ни один человек. И всё же в один несчастный день самый лучший игрок из всех нас потерялся в лесу безумия. — Но нет большего безумия, чем современный уклад человеческой жизни.

*Рассвет на рю дез-Инносан.*

*Комикс: «На рассвете показался внушительный замок,  
укрывшийся в долине в самом сердце гор».*

*Другой замок.*

*Замок Людвига II Баварского.*

Нашли ли мы в итоге объект наших исканий? Надо полагать, что мы смогли уловить его хотя бы краем глаза; поскольку вполне очевидно, что с тех пор мы оказались в положении, из которого нам стала видна ложная жизнь в свете подлинной жизни, мы овладели весьма странной силой притяжения: все те, кто приближался к нам с тех пор, хотели следовать за нами; и тогда мы обрели секрет разделения того, что было едино. Мы не пошли на телевидение, чтобы объявить о наших открытиях. Мы не рассчитывали добиться ни субсидий на научные изыскания, ни хвалебных отзывов от интеллектуалов в газетах. Мы лишь подлили масла там, где уже горел огонь. Так мы полностью перешли на сторону Дьявола, или же того исторического зла, что ведёт существующие условия к их разрушению; на «дурную сторону» тех, кто творит историю, разрушая всякое воцарившееся довольство.

*Съёмки воды подвижной кинокамерой, вход в порт острова  
Сан-Джорджио.*

*Контрабанда в рабочем квартале Венеции, сообщники караулят  
«на стрёме».*

*Съёмки подвижной камерой воды в очень узком венецианском  
канале.*

*Дьявол из «Вечерних посетителей» входит в большой зал замка:*

*«О! Какой милый огонь! Я люблю огонь. Он тоже меня любит.*

*Посмотрите, как языки пламени предупредительны ко мне.*

*Они лизжут мне пальцы, словно маленькие щенята.*

*Это приятно... Простите, я не представился. Правда, моё имя  
и мои титулы многого вам не скажут: я прихожусь издалека.*

*Быть забытым в своей стране и неизвестным в других,  
такова судьба странника».*

Те, кто ещё не начал жить, но сохраняет себя для лучших времён и поэтому так боится постареть, ждут ничего иного, как постоянного рая. Один видит его в повсеместной революции, другой в очередной ступени роста своей зарплаты — иногда для них это одно и то же. В общем, они дожидаются, когда для них станет доступным то, что они наблюдали в инвертированных образах спектакля: вечное счастливое единство. Но те, кто решил сделать время своим оружием, знают, что их оружие также повелевает ими, и что они не должны на это жаловаться. Оно повелевает и теми, у кого нет никакого оружия, и повелевает ими более сурово. Когда кто-то не хочет оставаться в обманном свете вывернутого наизнанку мира, такие верующие начинают считать его противоречивой легендой, невидимым и злым при-

зраком, извращённым князем теней. Вообще-то это не такой уж плохой титул: в данной системе освещения более достойные титулы просто неразличимы.

*Реклама фильма: лирический певец в декорациях тридцатых годов.*

*Титр: «Скоро на экранах».*

*Панорамный вид ночного освещения бульвара Сен-Жермен в наши дни.*

*Фасады острова Сен-Луи ночью.*

*Дьявол говорит игрокам в шахматы: «Не помешал ли я Вашей партии?» Один из них отвечает: «Ничего страшного, я победил заранее». Дьявол делает ход: «Вы так думаете? Шах и мат.*

*Вы выиграли. Шахматы — это так просто».*

Так мы стали посланниками Принца Раздора, того «с кем несправедливо обошлись», и мы решили довести до отчаяния тех, кто считал себя людьми.

*Жиль и Доминик направляются к замку, в который они принесут столько неприятностей, под музыку из своей песни «Грустные потерянные дети».*

*Доминик говорит Жилью в замке ночью: «Другие нас любят; страдают за нас; мы на них смотрим; и мы уходим. Прекрасное путешествие, расходы оплачивает дьявол».*

В течение последующих лет в этот тайный заговор с безграничными требованиями вступили люди из двух десятков стран. Сколько спешных вояжей! Сколько долгих споров! Сколько тайных встреч во всех портах Европы!

*Асгер Йорн.  
Пино-Галлицио<sup>21</sup>.  
Аттила Котаньи<sup>22</sup>.  
Дональд Николсон-Смит<sup>23</sup>.  
Проходящий поезд.*

Так была составлена программа, наилучшим образом приспособленная для того, чтобы подорвать доверие ко всей организации общественной жизни. Классы и специальности, работу и развлечения, товар и урбанизацию, идеологию и государство, мы продемонстрировали, что от всего этого следовало избавиться. И эта программа не содержала в себе иных обещаний кроме безудержной автономии и полного отсутствия правил. Сегодня эти перспективы стали частью нравов, и повсюду идёт борьба за или против них. Но тогда они, конечно, должны были показаться несбыточными, если бы образы действия современного капитализма не были несбыточными в ещё большей степени.

*Панорамный вид участников VIII конференции  
Ситуационистского интернационала в Венеции.  
Войска, выстроенные в эшелоны на поле битвы.  
Вид их медленных движений, снятых сверху.*

Тогда было лишь несколько человек, готовых выразить более или менее последовательное согласие с одним или двумя аспектами нашей критики, но не было никого, кто признал бы её во всей полноте; и тем меньше было людей, способных формулировать такую критику и обновлять её. Вот почему ни одна другая революционная попытка того времени ни в малейшей

мере не повлияла на преобразование мира. Наши агитаторы повсюду разнесли идеи, с которыми классовое общество *не способно ужиться*. Интеллектуалы на службе у системы, ещё более наглядно деградировавшие, чем она сама, пытаются сегодня с осторожностью изучать эти яды, чтобы найти противоядия от них; но у них ничего не получается. До этого они прилагали все усилия, чтобы обойти их молчанием, но так же безуспешно; такова сила слова, сказанного в подходящий момент.

*Долгий морской бой во время Второй мировой войны.  
Залп из всех орудий линкора.*

В то время как наши мятежные интриги охватили весь континент и начали распространяться и на другие, Париж, где так легко было оставаться незамеченным, оставался в центре наших путешествий как место наших самых частых встреч. Но эти пейзажи были изменены, всё деградировало и разложилось.

*Сена в центре Парижа.  
Тупик Клерво.*

*Виды Парижа с высоты птичьего полёта: камера направляется  
в сторону площади Контрэскарп, затем вдоль Сены,  
за набережную Бержи.*

И всё же заходящее солнце этого города продолжало местами излучать слабый свет, пока мы наблюдали, как утекают последние дни, встречаясь в местах, которые унесёт время, всё ещё исполненных тогда той красотой, что больше уже не вернётся.



Надо было бы поскорее покинуть этот город, который был таким свободным для нас, но которому суждено целиком пасть в руки наших врагов. Здесь уже безвозвратно применяется их слепой закон, согласно которому всё должно быть переделано по их подобию, то есть по модели некоего вида кладбища: «О горе! Какая боль! Париж дрогнул!»

*Очередная проходящая девушка.*

*Арт Блейки: “Whisper Not”.*

*Продолжение серии кадров с видами Парижа.*

Предстояло покинуть его, предприняв напоследок попытку захватить его грубой силой, предстояло покинуть его после стольких событий, чтобы продолжать идти по пути, предначертанному потребностями нашей странной войны, так далеко заведшей нас.

*Съёмки подвижной камерой игры в «Криштиль», где на поле боя сошлись две армии.*

Ведь в наши намерения не входило ничто иное, кроме реализации на практике демаркационной линии между теми, кто ещё хочет того, что существует, и теми, кто больше этого никогда не захочет.

У разных эпох были свои крупные конфликты, которых они не выбирали, но в которых надо было выбирать свой лагерь. Рождение империи или её распад вместе с её культурой — дело всего лишь одного поколения. Целью может быть взятие Трои или её оборона. Все эти моменты в чём-то походили друг на дру-

га, когда должны были разделиться те, что будут сражаться во враждующих лагерях и не увидятся больше никогда.

*Панорамный вид карты древнего мира от Римской империи до Китайской империи.*

*Кадеты Вест-Пойнта перед прощанием в начале Гражданской войны в США. Им зачитывают текст присяги верности Союзу.*

*Полковник, командующий академией: «Пусть каждый офицер или кадет, честно считающий себя не способным исполнять условия данной присяги, перейдёт направо от батальона».*

*Офицер выезжает на лошади перед строем и командует: «Господа южане, выйти из рядов!» Южане выходят и строятся за ним. Полковник даёт оставшимся в строю кадетам команду сплотить ряды, для южан, которые уходят строевым маршем, звучит музыка «Дикси».*

Момент, когда приходят в движение силы, выступающие в наступление против мирового порядка, прекрасен.

*Лёгкая кавалерия в боевом порядке под своими знамёнами начинает свою знаменитую атаку в «долине смерти», при Балаклаве.*

В самом начале, когда это движение ещё почти незаметно, уже известно, что очень скоро, вне зависимости от исхода, ничто не останется таким же, как прежде.

Это наступление начинается медленно, ускоряясь постепенно, пока не проходит точку, после которой уже нет возврата, когда оно неминуемо сталкивается с тем, что прежде казалось

неприступным; эта крепость была такой прочной и защищённой, но теперь и ей суждено пошатнуться и быть низвергнутой в хаос. Вот что мы сделали, когда, выйдя из ночи, в очередной раз развернули знамя «старого доброго дела» и пошли в атаку под артобстрелом времени.

По пути к цели многие умерли или попали в плен к врагу, другие были ранены и выбиты из седла, так что они уже не смогут принимать участие в подобных битвах, а некоторые даже смотались в тыл от нехватки храбрости; но осмелюсь сказать, что ни разу наша армия не свернула со своей линии, до тех пор, пока не вступила в самое сердце разрушения.

*Русский штаб ошарашен странной отвагой этой лобовой атаки. Артиллерия открывает огонь. Всадники кавалерии, наступавшей прямо на них, падают дюжинами. Лёгкая кавалерия переходит в галоп и продолжает свою фуражирскую атаку. Её почти полностью истребляют.*

Я никогда толком не понимал часто бросаемых мне упреков в том, что я якобы растерял прекрасную армию, кидая её в бессмысленную атаку, чуть ли не в угоду самолюбованию в стиле Нерона. Я признаю, конечно, что именно я выбрал момент и направление для атаки и, разумеется, я принимаю на себя всю ответственность за всё, что в итоге произошло. Ну и что? Разве мы сами не хотели сражаться с врагом, который предпринимает реальные действия? И разве я не шёл всегда на несколько шагов впереди первой линии атаки? Люди, которые в жизни ничего не сделали, хотят думать, что можно свободно отбирать

по личным качествам тех, кто будет участвовать в битве, точно так же, как место и время нанесения неотвратимого и решающего удара. Но всё наоборот: мы должны бросаться со всем тем, что есть под рукой, именно на те позиции врага, которые можно атаковать снова и снова при первом подходящем моменте; в противном случае мы просто исчезнем, так и не совершив ничего. Стратег Сунь Цзы уже давно установил, что «борьба на войне приводит к выгоде, борьба на войне приводит и к опасности»<sup>24</sup>. А Клаузевиц признал, что «на войне ни одна из сторон не знает точно ситуации в лагере противника. Надо привыкнуть всегда действовать в соответствии с наиболее общей вероятностью, было бы иллюзией ждать момента, когда мы освободимся от всякого незнания...»<sup>25</sup> Вопреки всему бреду зрителей истории, когда они пытаются утвердиться в качестве стратегов, при этом наблюдая с Сириуса за процессом, даже самая совершенная теория никогда не может гарантировать конечный результат, наоборот, это конечный результат подтвердит или опровергнет теорию. Поэтому для того чтобы увидеть продолжение, нужно идти на риск и платить по счетам.

Другие зрители, которые парят чуть ниже, не видели даже издали начала этой атаки, а видели лишь её конец и решили, что это одно и то же; и они находят, что в построении наших рядов был изъян, и что наша униформа не была в тот момент идеально безупречна. Думаю, что всё это последствия прицельной стрельбы, которую так долго вёл по нам неприятель. Ближе к концу гораздо удобнее судить о результатах, чем о ведении боя. Главный результат, если послушать тех, кто якобы сожа-

леет о том, что мы начали битву, не дожидая их, предположительно заключается в том, что принесённый в жертву авангард был полностью уничтожен в столкновении. На мой взгляд, для этого он и был создан.

У авангарда есть лишь время, и самое лучшее, что может с ним случиться, это, в полном смысле слова, *реализация своего времени*. После действий авангарда операции разворачиваются на гораздо более широком театре военных действий. Слишком часто случалось так, что такие элитные отряды, выполнив какую-нибудь героическую задачу, оставались в живых, чтобы продефилировать со своими орденами, а затем вдруг обратиться против самого дела, которое они защищали. Ничего подобного не надо опасаться в отношении тех, кто шёл в атаку до тех пор, пока они не исчезнут сами.

Я задаюсь вопросом, чего лучшего могли ожидать эти люди? Особенности стираются в бою. Исторический проект не может претендовать на сохранение вечной молодости, защищённой от всех ударов.

Сентиментальные возражения также тщетны, как псевдо-стратегические кляузы: «Всё равно твои кости истлеют, погребённые на полях под Илионом, из-за неоконченного дела». Фридрих II, король Пруссии, упрекал нерешительного молодого офицера: «Пёс! Ты думаешь, что будешь жить вечно?» А Сарпедон сказал Главку в двенадцатой Песни «Илиады»: «Друг благородный! когда бы теперь, отказавшись от брани, были с тобой навсегда нестареющие мы и бессмертны, я бы и сам не летел впереди перед воинством биться... Но и теперь, как

всегда, неисчётные случаи смерти нас окружают, и смертному их ни минуть, ни избежать. Вместе вперёд!»

Когда развеется этот дым, многие вещи предстанут совсем иными. Ушла целая эпоха. Пусть не спрашивают, к чему были все наши ратные подвиги: они остались в горле системы господствующей лжи. Её невинный вид уже никогда не вернётся.

*Несколько выживших уланов из 17-го полка, добравшихся вплоть до вражеской батареи, мимоходом втыкают свои пики в тело предателя, которого они нашли там, где он был.*

После этого роскошного поражения я понял, что должен был одним неожиданным движением скрыться от известности, которая угрожала стать слишком заметной. Всем известно, что общество заключает что-то вроде мира со своими самыми взятыми врагами, предоставляя им место в своём спектакле. Но на данный момент я как раз тот единственный, кто пользуется какой-то известностью, подпольной и дурной, и кого не удалось заставить появиться на сцене отречения.

*Боевые корабли меняют курс и вновь отдаляются, оставляя за собой завесу дыма.*

*Человек пересекает пустынный перекрёсток в Венеции.*

*В ходе боя своей эскадры адмирал спрашивает: «Сколько осталось мазута?» Командир флагманского корабля отвечает: «Мы должны прекратить бой через два часа, адмирал». Адмирал подносит к глазам бинокль; музыкальный аккомпанемент переходит в крещендо.*

*Титр: «В этом месте зрители, итак лишённые всего, будут лишены и образов».*

На этом трудности не заканчиваются. Я нахожу перспективу стать авторитетом в области протестной деятельности против общества такой же вульгарной, как и перспективу стать авторитетом в самом обществе; сказав это, я уже говорю немало. Поэтому мне пришлось отказаться от предложений возглавить разнообразные подрывные движения в различных странах, каждое из которых было принципиально антииерархическим, но в которых мне всегда отводилось место главнокомандующего благодаря моему таланту и опыту в подобных делах. Но я хотел доказать, что после определённых исторических успехов можно оставаться таким же бедным властью и престижем, как и до них (мне всегда хватало того, чего я добился для себя сам изначально).

## БЕЛЫЙ ЭКРАН.

Я также отказался и от обсуждения тысяч деталей с многочисленными толкователями и рекуператорами всего того, что мы уже сделали. Мне не нужно было присуждение дипломов в области какой бы то ни было ортодоксии, как не нужно было выбирать между различными наивными амбициями, которые так легко рассыпаются в прах, стоит к ним прикоснуться. Люди не замечали, что время не ждёт, что доброй воли недостаточно, что ничто не может быть почерпнуто или сохранено из прошлого, что нельзя было бы исправить. Глубокое движение, которое

приведёт нашу историческую борьбу к её логическому завершению, остаётся единственным судьёй прошлого, когда действует в своём времени. Я всё делал так, чтобы никакое псевдопродолжение не смогло сфальсифицировать отчёт о наших операциях. Те, кто однажды сделает всё лучше, чем мы, свободно дадут свои комментарии, которые не останутся незамеченными.

Я дал себе средства для вмешательства издалека; зная также, что большинство наблюдателей предпочло бы, чтобы я хранил молчание. Я уже давно готовился к незаметному и неуловимому существованию. Поэтому я смог продолжить свои столь хорошо начатые стратегические опыты. В этой науке, по словам одного не лишённого способностей человека, никто никогда не станет доктором. Что до результатов этих исследований, то единственная хорошая новость данного монолога заключается в том, что я не буду сообщать о них в кинематографической форме.

*Ближние планы боёв в «Кригшпиле».*

Но разумеется, любые идеи останутся пустыми, когда величие нельзя более лицезреть в повседневной жизни: так полное собрание сочинений разводимых как скот мыслителей, которых рекламируют в данный час разложившегося товара, не способно скрыть вкус пищи, которой их вскормили. Все эти годы я жил в стране, где меня мало кто знает. Организация пространства в одном из лучших городов, которые когда-либо существовали, местные люди и то, как мы использовали здесь своё время — всё это вместе взятое сильно напоминало мне самые счастливые беспорядки моей молодости.



*Рекламная фотография показывает в убогом свете бал  
Британской Индийской армии за счёт кампании по выпуску  
новомодного напитка.*

*В центре богатых декораций из дерева бутылка плохого нового  
пива, последнего продукта химической промышленности.*

*Ортогональная съёмка Флоренции, когда она была независимой.*

*Алиса и Челесте<sup>26</sup>.*

*Голая Челесте.*

Я вовсе не искал мирного общества, и тем лучше: я никогда такого не встречал. На меня много клеветают в Италии, где мне создали репутацию террориста. Но мне слишком безразличны все эти самые разнообразные обвинения, моя судьба в том, что они начинают произрастать везде, где бы я ни прошёл, и я прекрасно знаю причины этого. Я придаю значение лишь тому, что покорило меня в этой стране и чего нельзя найти больше нигде.

*Съёмки Флоренции подвижной камерой, от Олтарно  
до Синьории.*

Я снова вижу ту, что была чужой в своём городе. («У нас одна отчизна — вечный град. Ты разумел — душа, что обитала пришелицей в Италии, мой брат»<sup>27</sup>). Я снова вижу: «...берега Арно полны слёз разлуки»<sup>28</sup>.

*Флорентийка.*

*Съёмки Флоренции подвижной камерой, медленно следующие  
вдоль течения Арно.*

И меня тоже, вслед за многими другими, изгнали из Флоренции.

*Лицо Челесте, фотографии других раздетых девушек.*

*Арт Блейки: “Whisper Not”.*

В любом случае мы проходим сквозь эпоху как через Пунту делла Догана, то есть довольно быстро.

*Съёмки воды подвижной камерой вдоль венецианского района*

*Пунта делла Догана.*

При первом приближении мы её не замечаем. Затем мы обнаруживаем её, когда достигаем её высшей точки, и нам приходится принимать тот факт, что она выстроена именно так и никак иначе. Но мы уже преодолели эту точку и оставляем её позади, продвигаясь всё дальше в неизвестные воды.

«Ученому не один мы посвятили год, потом других учить пришёл и нам черёд. Какие ж выводы из этой всей науки? Из праха мы пришли, нас ветер унесёт»<sup>29</sup>.

*Группа дадаистов.*

*Кардинал Рец. Генерал фон Клаузевиц. Съёмки подвижной камерой самолёта, расстреливающего из пулемёта войска, высаживающиеся на пляже, и рассеивающего их.*

*По прошествии лет, когда все «дети райка» прославились различными способами, Ласенер снова встречается Гаранс, которая спрашивает его: «Скажите мне лучше, что с вами случилось?» Он отвечает: «Я стал знаменитым. Да, мне удалось совершить несколько весьма резонансных преступлений, и имя Ласенера многократно фигурировало в судебной хронике». Гаранс улыбается: «Это слава, Пьер-Франсуа». Он: «Да, это начало...*

*Но если хорошо подумать, я бы всё же предпочёл громкий  
литературный успех».*

За два десятка лет можно реально пожить лишь в ограниченном числе домов. Должен отметить, что все мои дома были бедными, но удачно расположенными. В них всегда хорошо принимали тех, кто был этого достоин; перед остальными двери захлопывались. У свободы тогда было не так уж много других таких пристанищ.

*Дом в тупике Клерво. Другой дом на рю Сен-Жак.  
Ещё один дом на рю Сен-Мартен. Ещё один дом на холмах  
Кьянти.*

*Ещё один дом во Флоренции.*

*Ещё один дом в горах Оверни.*

«Где теперь эти благородные кавалеры — за которыми я некогда следовал?» Эти умерли, ещё один прожил слишком быстро, пока за ним не замкнулись решётки безумия.

*Гислен де Марбе.*

*Робер Фонта. Асгер Йорн.*

*Комикс: Стражники хватают Принца Вэлианта.*

*Жиль из «Вечерних посетителей» поёт в оковах в тюрьме:  
«Грустичье потерянные дети, мы блуждаем в ночи. Где цветы  
дня, наслаждения любви, свет жизни? Грустные потерянные  
дети, мы блуждаем в ночи. Дьявол исподтишка увёл нас с собой.  
Дьявол увёл нас от наших прекрасных подруг. Наша юность  
мертва, наша любовь тоже».*

*Незнакомка. Лёгкая кавалерия скачет в сторону поля боя*

*(повтор). Юная любовница из прошлого. Другая любовница  
из настоящего. Ещё подруги из прошлого.*

Ощущение течения времени всегда было для меня очень живым, меня всегда влекло к нему, также как других влечёт вода или пустота. В этом смысле мне нравилась моя эпоха, которая видела, как утрачивается всякая существовавшая до тех пор безопасность и уходит всё, что было объектом социального регулирования. Таких удовольствий мне не дарила практика в самом великом из искусств.

*Дебор в девятнадцать лет.*

*Дебор в двадцать пять лет.*

*Дебор в двадцать семь лет.*

*Дебор в тридцать один год.*

*Дебор в сорок пять лет.*

*Последний автопортрет Рембрандта.*

Что же до всего, что мы сделали, то как можно было бы оценить результаты этого сегодня? Сейчас мы проходим через этот пейзаж, обезображенный войной, которую общество ведёт против самого себя, против своих собственных возможностей. Изуродованный мир, вне всякого сомнения, стал неизбежной ценой этого конфликта. Мы начали побеждать только потому, что враг стал заходить слишком далеко в своих ошибках.

*Ряд небоскрёбов окружает старый Париж.*

*Виды новой парижской архитектуры, другие пейзажи,  
изуродованные нуждами товарного изобилия.*

Самая истинная причина войны, которой давали столько ошибочных объяснений, заключается в том, что она была неизбежной, как конфликт вокруг характера изменений; в ней уже не оставалось признаков простой борьбы между консервацией и переменами. Мы сами, более чем кто-либо ещё, были людьми перемен в изменяющемся времени. Хозяева общества, чтобы удержаться, должны были сами захотеть перемен, которые были полной противоположностью нашим. Мы бы хотели перестроить всё, они тоже, но в диаметрально противоположных направлениях. То, что сделали они, в достаточной мере является негативным изображением нашего проекта. Их гигантские работы привели лишь к нынешнему гниению. Их ненависть к диалектике забросила их в эту выгребную яму.

*Современный полигон для хранения промышленных отходов.*

Мы должны были заставить исчезнуть всякую иллюзию диалога между этими противоборствующими перспективами и были достаточно хорошо вооружены для этого; факты должны были вынести свой вердикт. И они его вынесли.

*Высадка шотландских войск под музыку вольноок.*

Эта «испорченная земля», на которой новые страдания прячутся под именем старых удовольствий, стала неуправляемой; и люди на ней преисполнены страхов. Они кружатся в ночи, и их пожирает пламя. Они просыпаются в тревоге и ищут жизнь наощупь. Идёт слух, что те, кто её экспроприировал, окончательно сбили её с пути.

*Разрушения и пожары на борту боевого корабля; вынос раненых.  
Крупный ансамбль зданий новой архитектуры.*

Вот цивилизация, которая горит, кренится и тонет вся целиком. Ах! Какое удачное торпедирование!

*Крейсер кренится и тонет.*

А я, чем стал я посреди этого катастрофического кораблекрушения, которое нахожу необходимым, к работе над которым, даже можно сказать, что я приложил руку, в той мере, в какой правдой является то, что я всегда воздерживался от работы над чем-либо иным?

*Дебор.*

Могу ли я сейчас применить к этому периоду моей истории то, что написал один поэт времён династии Тан в своём стихотворении *Прощаясь со странником?*

*Мексиканец проезжает верхом на лошади, ведя под уздцы другую лошадь, нагруженную его поклажей; он спускается к реке.*

«Я сошёл с лошади; я предложил ему вино прощания, — и я спросил его, какова цель его пути. — Он мне ответил: мне не удались дела этого мира, и я возвращаюсь в горы Наньшань в поисках отдохновения».

*Карта рельефа гор Оверни.*

*Уже показанный до этого дом, на этот раз под снегом.*

Но нет, я слишком ясно вижу, что для меня нет отдохновения; и в первую очередь потому, что никто не оказал мне такой милости — считать, что мне не удались дела этого мира. Но, к большому счастью, с другой стороны, никто не может сказать, что они мне удались. Значит надо признать, что у Ги Дебора и его чрезмерных претензий не было ни успехов, ни поражений.

*Съёмки воды подвижной камерой от одного конца венецианского канала до другого.*

На рассвете этого изнурительного дня, закат которого мы видим, молодой Маркс написал Руте: «Вы не скажете, что я слишком высокого мнения о настоящем; но если я всё-таки не отчаиваюсь относительно настоящего, то потому только, что именно современное отчаянное положение вселяет в меня надежду»<sup>30</sup>. Должен сказать, что подготовка эпохи к стуже истории не умерила ни одну из тех страстей, столь прекрасные и столь грустные примеры которых я привёл.

Как вновь показывают эти последние размышления о насилии, для меня не будет никакого пути назад или примирения.

Мудрость не наступит никогда.

*После последних домов канала открывается вид на широкую пустую гладь воды.*

*Субтитр: Начать с начала.*

## Ги Дебор, его искусство и его время

*По случаю выхода «Комментариев к “Обществу спектакля”»  
в 1988 г. Франс-Оливье Жизбер высказывает всё плохое,  
что он думал о Ги Деборе<sup>1</sup>.*

*Лино Леонарди играет на аккордеоне песню «Ящерица»  
Аристида Брюана.*

«Я и пальцем не пошевелилну,  
Даже в полиции,  
Хоть где»<sup>2</sup>.

*Лино Леонарди играет на аккордеоне музыку на стихи  
Франсуа Вийона.*

Ги Дебор, его искусство, его время.

I. Его искусство.

*Виды моста Пон-Нёф.*

Парижа старого уж нет (лицо столицы  
Меняется, увы, быстрее, чем сердца!)<sup>3</sup>.



*Виды моста Пон-Нёф, воссозданного в фильме Леоса Каракса<sup>4</sup>.*

Ги Дебор слишком мало сделал в искусстве, но он сделал его радикальным.

*Фотография: Ги Дебор.*

В 1952 году он показал, что кино может быть сведено к этому белому экрану.

*Экран остаётся белым в течение десяти секунд.*

Потом к этому чёрному экрану.

*Экран остаётся чёрным в течение минуты и двадцати секунд.*

С тех пор Дебор оставался довольно равнодушным к вкусам и суждениям общественного мнения. Его укоряли и за другие проявления имморализма; особенно за то, что его почти никогда не интересовали возможности лёгкого заработка: он всегда следовал принципу «Дарёному коню в зубы не смотрят».

*Страницы «Мемуаров». Граффити: «Никогда не работайте»<sup>5</sup>.*

*Первая страница рукописи «Общества спектакля».*

*Директива № 1 «Преодоление искусства». Директива № 2  
«Реализация философии»<sup>6</sup>.*

Вся эта милая шпана, что постоянно окружала его, сильно влияла на него в его излишествах.

*Фотографии Алисы Беккер-Хо, Гислена де Марбе, Жака Эрбюта<sup>7</sup>, Ивана Щеглова, Жюль Ж Вольмана, Асгера Йорна,*

*Тони Лопес-Пинтор<sup>8</sup>.  
Музыка затихает.*

II. Его время.

*Мост Пон-Нёф, обёрнутый Кристо<sup>9</sup>.*

«А теперь я стану антителевизионным по форме, каким я уже сумел стать по содержанию».

*Исчезающее Аральское море.  
Лесные пожары.*

Я изложу свои мысли по порядку, в соответствии с планом, без путаницы. Если эти мысли правильные, то самая первая из них станет следствием всех остальных. Таков подлинный порядок.

*Музыка Лино Леонарди.*

Эта девочка из Анд, которую неумолимо затягивает селевой поток, образовавшийся вследствие извержения вулкана, дала средствам массовой информации всего мира повод порассуждать об этических нормах деонтологии, которую они, возможно, должны принять для определённых, крайних случаев: надо ли демонстрировать подобные образы? А если нет, то почему нельзя?

Профессионалы решили, что нельзя прятать ничего из несчастий мира. Никакая деланная сентиментальность публики не должна мешать показывать то, что оказалось достойно быть снятым; тем более, когда речь идёт о чём-то подлинном. *Масс-*

*медиа* хотят доказать, насколько они во всех случаях, даже в самых крайних, привязаны к истине. При этом они убеждены, что какая-либо деталь, рассматриваемая вблизи, является точным и однозначным отображением истины.

*Музыка затихает.*

*Бой по женскому реслингу в Японии.*

*Поиски нефти в недрах Парижского бассейна.*

Иногда по воскресеньям...

*Взрывы и снос многоэтажных домов.*

То, что было так плохо построено, следует разрушить как можно быстрее.

*Воздействие кислотных дождей на лес.*

Экономика считалась наукой; это было явно ошибочное мнение. С тех пор стало хорошо известно, что это не первая и не последняя *наука врага*, оказавшаяся ложной.

*Марш отрядов СА до 1934 г.*

1933-й год стал одной из самых зловещих дат этого века, в котором не было хороших дат.

*Убийство Дж. Ф. Кеннеди в Далласе.*

«Демократическое» государство стало более странным.

*Подавление протестов 1989-го на площади Тяньаньмэнь в Пекине.*

Повелитель войны, правивший тогда в Пекине, справедливо посчитал, что «судьбы партии и государства оказались под угрозой на Тяньаньмэнь». Он принял соответствующие меры, и он правит там до сих пор, не обращая абсолютно никакого внимания на все модные идеологии масс-медиа последнего времени.

*Танки на улицах Москвы.*

*Тонтон-макуты в Гаити.*

*Выстрелы на демонстрации в Алжире.*

**Недоказуемый мир.**

*Толпа линчует сомалийку на глазах у невозмутимых военных, прибывших под эгидой ООН, чтобы «вернуть надежду».*

*Ученики в профессиональном лице. Грабежи в школах.*

*Нападения на учителей. Молодёжь отстаивает свои принципы.*

*Музыка Лино Леонарди.*

Самые последние события исторической реальности весьма ясно иллюстрируют, какой, по мнению Томаса Гоббса, была человеческая жизнь до возникновения цивилизации и государства: одинокой, грязной, лишённой удовольствий, жестокой и короткой.

*Музыка затихает.*

*Парижское радио лжёт, парижское радио стало немецким.*

*Оккупированный Париж. Парижский указатель в наше время.*

**Сегодня вся Европа перешла на нацистское время.**

*Переход на зимнее время.*

*Фильм Комиссии по атомной энергии о радиоактивной тревоге.*

*Чернобыль, который, несомненно, не закончится никогда.*

*Запуск круглосуточной телевизионной сети новостей LCI.*

*Анн Синклер берёт интервью у Жоржины Дюфуа:*

*ответственна, но не виновна.*

У наёмных рабочих есть право голосовать.

И вы можете оценить, сколько нам это принесёт лично?

У наёмных рабочих есть право голосовать.

*Фильм об Артиоре Краване, тренирующемся перед боксёрским поединком. Фото Артиора Кравана.*

*Музыка Лино Леонарди.*

У истоков дадаизма стоял поэт-боксёр Артюр Краван, который стал «дезертиром семнадцати стран» во время Первой мировой войны.

*Музыка затихает.*

*Колонны Бюрена в Пале-Рояле.*

*Штрих-коды.*

Нео-дадаизм — это дадаизм государства, который вызывает небольшой шок лишь благодаря тому, что выставляется в государственных дворцах.

*Экспонат «ядерного искусства»: макет стада овец, проходящего перед АЭС в Каттеноме.*

Ядерная энергия стремится окружить себя изображениями своего животного-фетиша. Магритт по одному случаю даже написал: «Это не барашек»<sup>10</sup>.

*Сильвио Берлускони прерывает свой отпуск на Сардинии.*

*Похороны Пьера Береговуа.*

*Длинная очередь в музей Лувр.*

*Музыка Лино Леонарди.*

Культура прошлого является объектом всеобщего консенсуса и равноправного восхищения. Но в любом из своих конкретных проявлений ей зачастую на деле настолько же не хватает подлинности, как и восстановленному в наши дни мосту Пон-Нёф.

*Длинная очередь в музей Орсе.*

На рю Дагерр ощущается запах рака.

На рю де Бюси ощущается запах рака.

Рак компенсируется системой соцобеспечения.

*Музыка затихает.*

*Протестующие на площади Тяньаньмэнь в 1989-м поют*

*«Интернационал».*

Хвала диалектике, всё надо переиграть.

*Клер Шазаль берёт интервью у Бернара Тапи.*

Когда Бернар Тапи говорит о себе, невольно задаёшься вопросом: разве такого человека вообще возможно уличить хоть в каком-то нечестном поступке?

*Выступление Ясира Арафата в ЮНЕСКО.*

*Филипп Александр, Серж Жюли, Кристина Охран выступают на своей телепередаче «Главные новости на 3 канале».*

Три медиамагната интерпретируют нынешнюю реальность мира и постоянно заставляют нас участвовать в ней.

Новые литературно-политические салоны Парижа.

Здесь высокий профессионализм одного постоянно подтверждается подмигиваниями двух остальных.

«Всё время блей, посмотрим что там».

*Манифестация организации Act-Up и выступление представителя Act-Up в День борьбы со СПИДом в 1991-м.*

Примешь пилюлю и не надо ни пить, ни курить. Не надо мечтать!

Дни иммунозащиты на Земле сочтены.

*Воссоединение семьи Бутбуль в прямом эфире. Те же самые кадры с изменённой звуковой дорожкой, взятой из шоу*

*«Фантастические ночи Лото».*

*Катастрофическое наводнение в Везон-ла-Ромен.*

*Виртуальный пейзаж.*

*Рекламный видеоролик отделения DRSP (Межрегиональное управление пенитенциарных служб) в регионе Эльзаса-*

*Лотарингии.*

Но куда они хотят в итоге привести нас?

Чем они нас хотят вдохновить?

Речь совершенно очевидно идёт о труде заключённых.

DRSP выдаёт себя за самого законного наследника фабричного труда.

*Массы трупов во время вспышки эпидемии в Руанде.*

*Портреты.*

*Музыка Лино Леонарди.*

Алиса Беккер-Хо

Автор «Сущности жаргона».

Гислен-Гонтран де Сен-Гислен де Нуайе де Марбе

Автор «Месье Гонтрана».

Жак Эрбют

по кличке Барат.

Иван Владимирович Щеглов

Автор «Формуляра нового урбанизма».

Жиль Ж Вольман

Автор «Антиконцепта».

Асгер Йорн

Автор текста «За форму».

Тони Лопес-Пинтор

по прозвищу Андалуска.

*Музыка затихает.*

*Миттеран в Пантеоне после его избрания в 1981 г.*

*Огоньки зажигалок в руках слушателей рок-концерта.*

*Билл Клинтон и его окружение бегут трусцой перед саммитом*

*Большой семёрки в Неаполе.*

Летом 1994 года главы основных демократических держав, известных под коллективным названием «Большая семёрка»,



которые совместно решат все основные аспекты управления новым мировым обществом, торжественно прибывают в Неаполь.

Ги Дебор слишком мало  
сделал в искусстве, но он  
сделал его радикальным.

Хвала диалектике,  
всё надо переиграть.



## **КОММЕНТАРИИ К ФИЛЬМАМ**



## **Прологомены ко всякой будущей кинематографии**

Любовь возможна лишь в преддверии революции.

Я сделал этот фильм, когда ещё было время поговорить о нём.

Речь шла о предельно жестоком восстании против этического порядка, который будет преодолён намного позже.

Поскольку я не люблю писать, мне не хватает свободного времени для труда, который не был бы вечным: в истории мой фильм останется среди наиболее важных как редуцирование кинематографа террористической дезорганизацией бессвязного.

Упразднение изображений и леттризм (заданные элементы) рассматриваются в данном случае как выражение бунта.

Упразднение изображений загораживает некоторые моменты фильма, подобно глазам, зажмуренным, чтобы не видеть ужасную катастрофу. Леттристская поэзия — завывания в честь раздавленного мира.

Этот комментарий ставится под сомнение:

*Цензурированным высказыванием*, удаление слов в котором служит осуждению репрессивных сил.

*Прочитанными по слогам словами*, попыткой всеобъемлющего дробления.

Продолжению разрушения служит совпадение изображения и звука с:

*Фразой, разорванной на изображение и звук*, или фотографией, наполняющей речь.

*Устно-письменным диалогом*, реплики которого пишутся на экране, продолжают на звуковой дорожке, а потом отвечают друг другу.

Наконец я достигаю момента смерти бессвязного кино, соединяя две бессмыслицы (изображения и слова совершенно бессмысленны), сообщение, которое громче завываний.

Но это всё относится к эпохе, чей конец близок и которая больше не интересует меня.

Ценности созидания смещаются в сторону «обработки» зрителя, по мере развития того, что я назвал «трёхмерной психологией», и «ядерного кино» Марка, О, положившего начало новому усилению<sup>1</sup>.

Искусства будущего будут не чем иным, как разрушением ситуаций.

## **Инструкция для французской федерации киноклубов**

(разъяснения по поводу фильма «Завывания в честь  
де Сада»)

**СПЕКТАКЛЬ ПЕРМАНЕНТЕН.** Эстетические достоинства до сих пор являются превосходной темой для шуток после пары рюмок. Мы уходим в кинематограф. Скандал слишком обоснован. Я никогда не даю объяснений. Теперь ты один на один с нашими секретами. У **ИСТОКА НОВОЙ КРАСОТЫ** и дальше — в огромной водяной пустыне, ограниченной Лебединой аллеей (все искусства — лишь посредственные игры и ничего не способны изменить), его лицо было раскрыто в первый раз, в его детстве, которое она называет его жизнью. Специфические условия кино позволяют прерывать анекдот продолжительным периодом тишины. Все ароматы Аравии. Рассвет Вилленна. У **ИСТОКА НОВОЙ КРАСОТЫ**. Но вопрос уже не об этом. Всё это, по сути, не так уж интересно. Речь идёт о том, чтобы исчезнуть.

## **Завывания в честь де Сада. Великий фестиваль ночи**

Использование искусств, столь же плохое, как и отношение к ним, и для любых целей, для которых захочется их предназначить, не происходит без вовлечения сомнительных компаний и подозрительных восхищений. Не так уж сложно прельщать мир культуры, уже забытый историей. Рядом с таким розарием пропедевтики хорошее место во французской литературе занято скандалом, плохими парнями, модернизмом. Ограничений нет ни для кого.

И если мы не будем этого остерегаться, просвещённый сброд может прийти к признанию за двумя или тремя из нас некоторых талантов письма, достаточных, чтобы в один день закончить в кратком обзоре какого-нибудь журнала, типа “*Les Temps Modernes*”<sup>1</sup>: вы можете видеть, как Колетт Одри восхваляет виртуоза Кокто; Раймон Борд обнаружил, что кинематографическая форма должна быть срочно обновлена, и предлагает свои рецепты; в номере 109 параноик по имени Мисрахи разъясняет бой быков через латентную гомосексуальность матадоров.



Три года назад, немного ранее в своей карьере Астрык<sup>2</sup> имел возможность наблюдать нескольких леттристов, сделавших столь немного, чтобы о них заговорили в киноклубах. Хорошо известно, что некоторым это не показалось омерзительным. Было уместно, таким образом, устроить препятствие на пути порыва, который, подчеркнув крайне ничтожный вид всякого индивидуального лирического выражения в наши дни, послужил перегруппировке тех, кто предусматривал более серьёзные действия.

Этот фильм, сделанный впоследствии, не содержал ни одного изображения. Звуковая дорожка фильма, длиной не более двадцати минут, фрагментами распределена по полутора часовому фильму. Во время перерывов в звуке, всегда достаточно длительных, экран и зал остаются полностью тёмными. Реплики произносятся довольно непривычными и строго монотонными голосами. Практически постоянное использование отрывков из газет, юридических текстов, *détournement*, делает понимание диалога предельно запутанным.

Этот фильм не заканчивается. После намёка на незаконченные истории, которые даны нам для проживания, с использованием термина, обозначавшего разведывательные отряды времён Тридцатилетней войны ( *«потерянные дети»* ), следует двадцатичетырёхминутный фрагмент с чёрным экраном, его разочаровывающий апофеоз, перед лицами бушующих от ярости любителей прекрасных новшеств. Игра продолжается, и с каждым днём мы всё более уверены в том, как её вести должным образом.

## **Технические замечания [к первым трём фильмам]**

**Завывания в честь де Сада** был снят в июне 1952 г. Это полнометражный фильм без единого изображения вообще, являющийся исключительно носителем звуковой дорожки. Этот носитель являет собой полностью белый экран во время показа диалогов. Диалоги, чья суммарная длительность не превышает двадцати минут, разделены между собой на короткие фрагменты периодами тишины общей длиной более часа (из которых двадцать четыре минуты тишины составляют финальный эпизод). Во время тишины экран остаётся полностью тёмным, как, следовательно, и зал.

Монологи монотонно зачитывают Жиль Ж Вольман (голос 1), Ги Дебор (голос 2), Серж Берна (голос 3), Барбара Розенталь<sup>1</sup> (голос 4), Исидор Изу (голос 5).

У фильма нет никакого музыкального сопровождения или шумового оформления, за исключением сольной леттристской импровизации Вольмана во время первого эпизода с белым экраном, сразу перед началом диалога, первые две реплики лишь повторяют заглавные титры.

Содержание этого фильма должно рассматриваться в контексте атмосферы леттристского авангарда этого времени, как на более общем уровне, где оно предстаёт отрицанием и преодолением концепции Изу о «бессвязном кино», или на анекдотическом уровне: от моды на двойные имена, характерные в то время для этой группы (Жан-Исидор, Ги-Эрнест, Альберт-Жюль<sup>2</sup> и т. д.) или ссылки на Берна, организатора скандала в Нотр-Дам-де-Пари на Пасху 1950 г.<sup>3</sup>, до посвящения Вольману, создателю предыдущего леттристского фильма — восхитительной ленты «Антиконцепт». Другие аспекты должны рассматриваться через призму ситуационистских идей, развитых впоследствии: в первую очередь идеи о фразах, построенных по принципу *détournement*. Из этих посторонних фраз, заимствованных из газет, Джойса, Гражданского кодекса и т. д., перемешанных в диалогах фильма (т. е. в одинаково смехотворном использовании разных стилей письма), в нынешнем издании Скандинавского института сравнительного вандализма<sup>4</sup> лишь четыре фразы заключены в кавычки и оформлены как обычные цитаты в силу возможной сложности, которое может представить их распознавание. Речь идёт о трёх цитатах из Изу (из «Эстетики кино», письма Дебору и «Уточнений о моей поэзии и обо мне» соответственно), четвёртая — это строчка из вестерна Джона Форда («Рио-Гранде»).

Премьерный показ фильма «Завывания в честь де Сада», состоявшийся 30 июня 1952 г. в Париже в киноклубе «Авангард» (директором которого тогда был А.-Дж. Кольез) в здании Музея человека<sup>5</sup>, был прерван практически в самом начале,

не без применения насилия, зрителями и управляющими клуба. Многие леттристы отмежевались от столь радикального фильма. Полностью фильм был показан впервые 13 октября того же года в киноклубе Латинского квартала в Зале учёных обществ при защите со стороны группы «левых леттристов»<sup>6</sup> и пары дюжин уличных бойцов из квартала Сен-Жермен-де-Пре. Несколько месяцев спустя их же присутствие предотвратило анонсировавшийся показ фильма «Садистский скелет», снятого неким Рене-Ги Бабором, — шутку, которая должна была ограничиться, кажется, выключением света в зале на четверть часа.

**О прохождении нескольких человек через довольно краткий момент времени:** короткометражный фильм, 20 мин., формат плёнки 35 мм., ч/б. Производство “Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni”, снято в апреле 1959 г. Монтаж осуществлён в сентябре 1969 г. Главный оператор: Андре Мругальски. Монтажёр: Шанталь Делеттр. Помощник режиссёра: Гислен де Марбе. Помощник оператора: Жан Гарнуа. Постановщик: Мишель Валлон. Рабочий сцены: Бернар Ларжемен. Лаборатория ГТС.

Комментарий произносится голосами довольно-таки безразличными и уставшими, Жана Гарнуа (голос 1, в духе радиоведущего или диктора новостей), Ги Дебора (голос 2, довольно печальный и глухой) и Клаудии Брабан (голос 3, девчачий).

Звуковой фон заглавных титров является выдержкой из записи дебатов на Третьей конференции Ситуационистского ин-

тернационала в Мюнхене<sup>7</sup>, преимущественно на французском и немецком. Музыка аккомпанемента взята из балетной сюиты Генделя «Происхождение рисунка», а также из двух фрагментов «Каприза № 2» Мишеля-Ришара Делаланда (также известного как «Большая королевская пьеса»).

Текст комментария включает в себя большое количество фраз, взятых из работ классических философов, научно-фантастических романов и худших модных социологов. Чтобы опровергнуть документалистику в ремесле зрелищной декорации, каждый раз, когда камера близка к тому, чтобы встретиться с монументом, мы избегали этого, снимая в другом направлении, *с точки зрения памятника* (так же, как юный Абель Ганс<sup>8</sup> смог расположить свою камеру с точки зрения снежка). Первый проект этого фильма предполагал большее количество прямых *détournement* из других фильмов, преимущественно — из популярных (например, в фрагменте, посвящённом неудаче революционных намерений в 50-х гг., шли последовательно две сцены: обеспокоенная девушка в роскошных декорациях детективного фильма звонит по телефону и настаивает, чтобы её собеседник подождал; русский генерал из «По ком звонит колокол»<sup>9</sup>, глядя на пролетающие над его блиндажом самолёты, отвечает по телефону, что, к сожалению, уже слишком поздно, что наступление уже началось, что оно потерпит поражение, как и все предыдущие). Такому безмерному цитированию в итоге помешали обстоятельства, поскольку многие дистрибьюторы отказались продавать права на использование фрагментов, что затронуло как минимум половину из выбран-

ных эпизодов; этот отказ разрушил предполагавшийся монтаж. С другой стороны, в большем количестве были использованы рекламные ролики мыла Monsavon, актрису из которых ждёт большое будущее<sup>10</sup>.

Андре Мругальски — автор фотографии, снятой крупным планом в фрагменте с *détournement* «арт-документалистики».

Этот короткометражный фильм может рассматриваться как замечания об истоках ситуационистского движения; замечания, которые тем самым, очевидно, содержат размышление об их собственном языке.

**Критика разделения:** съёмка — сентябрь-октябрь 1960 г., монтаж — январь-февраль 1961 г. Производство “Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni”. Короткометражный фильм, 20 мин., формат плёнки 35 мм., ч/б. Лаборатория GTC; звукозапись — студия Marignan.

Оператор: Андре Мругальски. Монтажёр: Шанталь Делеттр. Помощник оператора: Бернар Девидсон. Постановщик: Клод Брабан. Рабочий сцены: Бернар Ларжемен.

Голос Каролин Риттнер звучит в заставке фильма, которая предваряет заглавные титры «Критики разделения». На фоне мешанины из малоубедительных изображений, прерываемых кадрами с текстом «Скоро на экране — Один из величайших антифильмов всех времён! — Реальные персонажи! Подлинная история! — На тему, о которой кино никогда не осмеливалось говорить», она цитирует «Основы общей лингвистики» Андре Мартине: «Когда размышляют над тем, насколько есте-

ственно и полезно для человека отождествление своего языка с действительностью, поражаются изворотливости человеческого ума, сумевшего отделить одно от другого, превратив каждую из сторон в предмет отдельного изучения...»<sup>11</sup> Далее комментарий к фильму произносит Ги Дебор. Каролин Риттнер также появляется в фильме в роли девушки. Музыка к фильму — Франсуа Куперен и Боден де Буамортье.

Изображения в «Критике разделения» зачастую были взяты из комиксов, с официальных фотографий и из газет, а также из других фильмов. Зачастую они сопровождаются субтитрами, за которыми может быть сложно следить одновременно с закадровым текстом. Практически все непосредственно снятые персонажи являются кем-то из съёмочной группы.

Связь между изображениями, закадровым текстом и субтитрами является ни взаимодополняющей, ни бессвязной. Она стремится по своей сущности быть критичной.

## Три замечания о фильме «Общество спектакля»

*Общество спектакля* / Фильм

Общие положения (18 июня 1973 г.)

Нельзя сказать, что «О прохождении...» и «Критика...» совсем не шокировали (за исключением трёх или четырёх очень кратких шуточек на политические темы), поскольку эти фильмы должны были шокировать необычайностью кинематографической формы, а также бессмысленностью «сюжета». Наоборот, «Общество спектакля» должно шокировать очень часто, и шокировать даже принятием фильма левацкой критикой.

*Общество спектакля* / Фильм

Если вместо картин загрязнения, войны, уродливого урбанизма и пробок на дороге в фильме будут изображения *красоты мира*: юные девушки, современные интерьеры, реклама виски или горные хребты, то *теоретический* комментарий будет там как нельзя к месту.

Имеется всё, что есть красивого в «зрелищных» фильмах, например, телевизионных (передачи о моде, о знаменитостях;



танцевальные шоу; движения камерой сзади и спереди как на новогоднем шоу 31 декабря 1971 г. во время выступления Мари Лафоре<sup>1</sup>).

\*\*\*

В короткометражных фильмах (особенно в первом) мне нужно было много говорить о *частных* событиях. Оттуда же и слабость «документальной» формы; в основном за счёт ухудшения, привнесённого её банальностью.

В фильме «Общество спектакля» всегда говорится о более *общем*. Таким образом, частное можно включить в фильм достаточно легко (не доводя до произвольности изображений).

## О фильме [«Общество спектакля»]

*Известно, что Эйзенштейн хотел экранизировать «Капитал». С учётом категоричных концепций и политической покорности режиссёра возникает вопрос, насколько бы его фильм соответствовал тексту Маркса. Но, с нашей стороны, мы не сомневаемся, что сделаем лучше. Например, как можно скорее Ги Дебор самостоятельно создаст кино-адаптацию «Общества спектакля», которая, несомненно, будет не хуже его книги.*

Ситуационистский интернационал, № 12, сентябрь 1969

По общепринятому мнению, даже в наши дни кинематограф — довольно несовершенное средство для представления революционной теории. Это мнение ошибочно. Отсутствие сколько-нибудь серьёзных попыток в этом направлении обусловлено сугубо историческим отсутствием *современной* революционной теории в течение практически всего периода, на протяжении которого развивался кинематограф, и одновременно тем фактом, что возможности языка кинематографа, вопреки столь многим декларациям о намерениях со стороны авторов и поддельному удовольствию со стороны несчастной публики, были достаточно сильно скованы.

Книга «Общество спектакля» была опубликована в 1967 г.; её теоретический вклад наложил сильный отпечаток на новое течение социальной критики, которое теперь подрывает, всё более и более явно, установленный мировой порядок. Представляемая киноадаптация этой книги не предлагает какую-нибудь частную политическую критику, но тотальную критику существующего мира, то есть всех аспектов современного капитализма и его всеобщей системы иллюзий.

Кинематограф сделался сам по себе частью этого мира как один из инструментов разделённого *представления*, которое противостоит реальности пролетаризированного общества и господствует над ней. Таким образом, революционная критика, перенесённая на территорию кинематографического спектакля, должна полностью *разрушить* его язык и взять себе революционную по сути форму.

Текст и изображения этого фильма составляют связное единство, но изображения никогда не бывают простой непосредственной *иллюстрацией* к тексту — и даже в самой меньшей мере служат для демонстрации («демонстрация», которая, впрочем, в кинематографе никогда не бывает приемлемой из-за безграничных возможностей для манипуляции, которые позволяет односторонний монтаж документов). Использование изображений также определено принципом *détournement*, который ситуационисты определили как коммуникацию, содержащую «свою собственную критику»<sup>1</sup>. Это верно и для использования некоторых кадров из уже существующих фильмов или новостных репортажей, или даже для использованных

в фильме фотографий, которые также уже были опубликованы ранее. Это те самые изображения, которыми зрелищное общество показывает себя себе самому, которые были захвачены и развёрнуты против врага — к средствам спектакля следует относиться с дерзостью. Так что определённым образом в этом фильме кинематограф, к концу своей псевдоавтономной истории, собирает свои воспоминания. Поэтому мы можем увидеть это и как исторический фильм, и как вестерн, и как фильм о любви, и как военное кино и т. д. И в той же мере это фильм, который, как и общество, о котором он повествует, представляет собой ряд саркастических замечаний. Когда говорят о зрелищном порядке и о суверенитете товаров, который он обслуживает, речь идёт также и о том, что скрывает этот порядок: о борьбе классов и тенденциях в реальной исторической жизни, о революции и её прошлых неудачах, и об ответственных за эти неудачи. Ничто в этом фильме не сделано с целью понравиться Великим Дряблоголовым<sup>2</sup> левого кинематографа — одинаково презренны и то, что они уважают, и тот стиль, в котором они выражают своё уважение. Тот, кто способен понять и осудить все экономико-социальные формации, осуждает их даже в фильме. То, что нам не говорят об экстремизме, нас радует — современная история сама по себе необычайно близка к тому, чтобы выйти за рамки.

Достаточно предпринять *критику без уступок*, чтобы тезисы, которые по сей день никогда не были выражены в кино, появились в доселе невиданной форме.

Чтобы кинематограф с социально-экономической точки зрения был полностью способен к подобной свободе, следует, безусловно, отказаться от любых попыток предварительно контролировать режиссёра в любом возможном виде, требуя от него составления сценария или стремясь получить любого иного рода напрасную видимость гарантии. Вот как было установлено в контракте между автором фильма и кинокомпанией “Simar Films”: «Соглашение устанавливает, что автору будет предоставлена полная творческая свобода в реализации его работы, без чьего-либо контроля и без каких-либо обязательств учесть какой бы то ни было комментарий относительно любого аспекта содержания или кинематографической формы, которую автор сочтёт подходящей для его фильма»<sup>3</sup>.

Этот фильм сам по себе выражает всё, что он хочет сказать, в достаточно связной манере, продюсер и автор полагают, что в дальнейшем будет напрасным предоставлять дополнительные разъяснения.

## Об “In girum”

Весь фильм (посредством изображений, а также текста «комментария») отсылает к теме воды. Потому в фильме приводятся цитаты поэтов о всеобщем *течении* (Ли Бо, Омар Хайям, Гераклит, Боссюэ, Шелли?<sup>1</sup>), все из которых говорили о воде: *она подобна времени*.

Во-вторых, в фильме присутствует тема *огня, мгновенной вспышки*: это революция, Сан-Жермен-де-Пре, молодость, любовь, *отрицание мрака*, Дьявол, битвы и «незавершённые операции», в которых люди идут на смерть, ослеплённые, подобно «проходящим путешественникам»; и *страсть посреди этой ночи мира* (“nocte consumimur igni”).

Но течение времени остаётся тем, что разжигает огонь и что гасит его. Так, сияющая молодёжь Сан-Жермен-де-Пре и огонь атаки яростной «лёгкой бригады» утонули в бегущих водах столетия, как только продвинулись вперёд «под пушечным огнём времени»...

22 декабря 1977 г.

## [Заметка] для звукорежиссёра

Необходимо выровнять повсюду по единой высоте фразы комментария; и столь же насколько возможно сделать то же самое с внутренними частями каждой фразы. Не следует искать какого-либо значения в поднятии интонации на определённых словах. Речь идёт о достижении эффекта монотонного и холодного рассказа, несколько безучастного (но, естественно, остающегося приятным для слушания).

Некоторые фразы, произносящиеся на фоне белого экрана (цитаты из «Завываний...») должны быть по звуковой интенсивности заметно ниже, чем сам комментарий: более приглушенные, становящиеся ещё тише.

Для диалогов, заимствованных из других фильмов, сохраняйте их внутренние изменения звука, но приглушите *немного* периодически возникающие в них акценты, дабы они не оказались сильно отдалёнными от уровня комментария.

Музыка: обычная, достаточно громкая. Моментальное затихание в конце каждой вставки.

## **Заметка об использовании заимствованных фильмов**

Что касается заимствованных фильмов, то есть фрагментов других кинолент, добавленных в мои фильмы — преимущественно в «Общество спектакля» — (здесь я в первую очередь имею в виду те фрагменты, которые прерывают и подчёркивают собственными фразами текст закадрового комментария, представленный в книге), то следует заметить:

Как можно прочесть в статье «Методика *détournement*»<sup>1</sup>: «Необходимо представить такой пародийно-серьёзный уровень, где накопление реверсированных элементов... позволит выйти на более высокую стадию».

*Détournement* не был врагом искусства. Врагами искусства были скорее те, кто не хотел иметь в виду полезные уроки «дегенеративного искусства».

В фильме «Общество спектакля», таким образом, фрагменты (художественных) фильмов, реверсированные мной, используются не как критические иллюстрации искусства зрительского общества, в отличие, например, от документальных фильмов и новостных выпусков. Наоборот, эти заимствован-



ные художественные фильмы, будучи чужаками для моей ленты и одновременно будучи помещёнными в неё, используются вне зависимости от их предыдущих смыслов для демонстрации ниспровержения «художественного ниспровержения жизни».

За пеленой спектакля реальная жизнь была заточена в загробный мир экрана. Я намеревался «экспроприировать экспроприаторов». «Джонни Гитара» воскрешает в памяти истинные воспоминания о любви, «Жестокий Шанхай» — о других обстановках, полных приключений, «По ком звонит колокол» — о побеждённой революции. Кадры вестерна «Рио-Гранде» служат напоминанием об исторических действиях и идеях в целом. «Господин Аркадин» напоминает о Польше; о подлинной жизни. Русский фильм, вмонтированный в повествование, также некоторым образом напоминает о революции. Американский фильм о Гражданской войне (об офицере Кастере) служит напоминанием обо всей классовой борьбе XIX столетия и даже о её будущем.

Киолента “In girum...” обладает несколькими важными отличительными особенностями: я лично снял часть изображений, я написал текст непосредственно для этого фильма, в конце концов, фильм повествует не о спектакле, а о реальной жизни. Фильмы, прерывающие повествование, призваны поддерживать его в позитивном ключе, даже если в этом есть частичка иронии (Ласенер, Дьявол, фрагмент из Кокто или уничтожение отряда Кастера). «Атака лёгкой кавалерии»<sup>2</sup> служит крайне грубому и хвалебному отражению действий Ситуационистского интернационала на протяжении дюжины лет.

И разумеется, использование музыки (несмотря на то, что, подобно всем остальным элементам, оно также было инвертировано, хотя и будет восприниматься всеми зрителями в привычной роли) всегда имеет позитивный, «лирический» замысел и никогда не служит достижению эффекта отстранения<sup>3</sup>.

*31 мая 1989 г.*

## [Заметка о фильме “In girum imus nocte et consumimur igni”]

Необходимо, чтобы этот второй фильм<sup>1</sup> (особенно поскольку он в достаточной мере «субъективно-лиричен») также имел ярко выраженный элемент политической критики (крайне подрывной и шокирующей). Например, в кошмаре современного общества, его позорных страданиях (домах, пище, заблуждениях и неврозах), в их жизненной среде, их высказываниях, их мыслях (что-то вроде «О нищете среды обитания»<sup>2</sup>, в жанре заметок Алисы...).

Переход может быть следующим: как течение времени привело нас в изменившийся мир, «хорошие» и «плохие» аспекты этого:

- 1) хорошее: я передал своей эпохе страсть к разрушению;
- 2) плохое: насколько этот мир уродлив (что и является причиной критики).

Например, показать, что речь идёт уже не об эстетике.

Эксперты критикуют или успокаивают.

Но их иллюзии: как они думают, верят, любят...

Зрители (позорные пролетарии нового мира) не имеют даже прошлого.



## **ПРИМЕЧАНИЯ И КОММЕНТАРИИ**



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 Ньёвенгаус, 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 Армеля (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, поначалу 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 «Гилее» 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> *Летттризм* — 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 летттристский подход к искусству был заявлен в его «Манифесте летттристской 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 летттризма 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 Берн 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 Жили 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».



*9. Дебор на съёмках «О прохождении нескольких человек через довольно криткий момент времени», 6 апреля 1959*

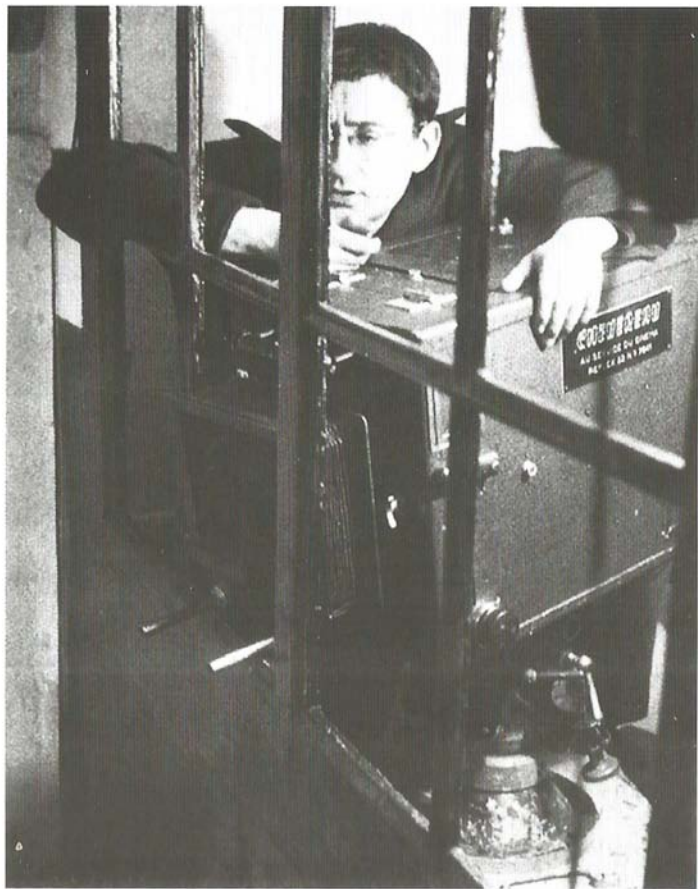


10. Дебор на съёмках «О прохождении нескольких человек через довольно краткий момент времени» (кинокамера направлена на фотоаппаратуру Мишель Бернштейн, Асгера Йорна. Колетт Гайяр и Ги Дебора, использованную в начальных кадрах фильма). 1959





11. Ги Дебор, Мишель Бернштейн, Асгер Йорн. Париж. 1961



12. Дебор на съёмках «Критики разделения». 1961

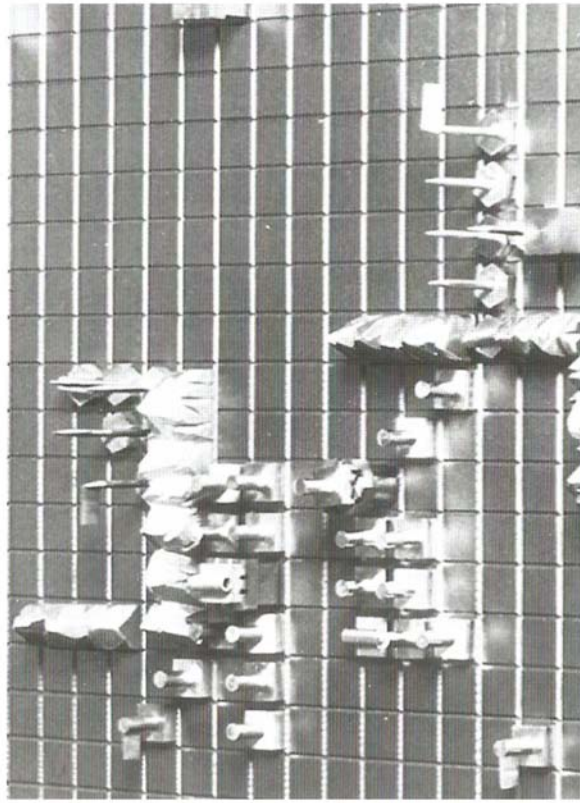
**GUY DEBORD**  
**CONTRE LE CINÉMA**



*13. Обложка книги Дебора «Против кинематографа» (Орхус, 1964) с фотографией Алисы Беккер-Хо*



14. «Зорро снимает маску». Фрагмент фильма о Зорро, использованный в «*In gîgim îtus poste et conspîmîtur îgîrî*» (1978), где он сопровождается авторским текстом: «Я собираюсь заменить пустопорожние приключения, о которых рассказывает кино, изучением серьёзной темы: себя самого»



15. Поле боя в игре «Кригштуль». Кадр из "In girum imus nocte et consumimur igni"

**LE NÉO-DADAÏSME  
EST  
LE DADAÏSME D'ÉTAT  
QUI NE TIRE UN PETIT  
EFFET DE CHOC  
QU'EN  
SE PRODUISANT  
DANS LES PALAIS  
NATIONAUX.**

*16. «Нео-дадаизм — это дадаизм государства, который вызывает небольшой шок лишь благодаря тому, что выставляется в государственных дворцах». Движущийся титр из фильма «Ги Дебор, его искусство и его время» (1994)*

<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.

### ВОЗЗВАНИЯ, ЗАЯВЛЕНИЯ, РЕЦЕНЗИИ, СТАТЬИ (*перевод С. Михайленко*)

В разделе собраны все известные на сегодняшний день теоретические и публицистические работы Дебора о кино, к которым добавлены лишь некоторые его рецензии на чужие киноленты. Все эти тексты были написаны и опубликованы в 1952—1969 гг. В последующие годы Дебор обращался к теме кинематографа исключительно в связи с собственными фильмами (см. раздел «Комментарии к фильмам»).

Покончить с французским кинематографом.

Коллективное воззвание группы леттристов, составленное в апреле 1952 г. Распространялось в виде листовки во время вторжений леттристов на показы и публичные мероприятия Пятого международного фестиваля в Канне, проходившего с 23 апреля по 10 мая. Одиннадцать леттристов были арестованы полицией за участие в этих акциях. На обратной стороне листовки дан анонс материалов леттристского журнала о кинематографе “*Ion*”, единственный выпуск которого вышел в том же месяце.

<sup>1</sup> *Франсуа Дюфрен* (1930–1982) — франц. поэт и художник. В 1946 г. присоединился к леттристам, став одним из наиболее активных участников движения. В 1953 г. покинул группу вместе с Иоландой дю Луар, Марком, О. и его женой Пусетт — участниками группы “*Soulèvement de la Jeunesse*” («Восстание молодёжи»), сформировавшейся вокруг одноимённого леттристского издания. Развивал направление «ультралеттризма», основывавшееся, с одной стороны, на слиянии поэзии и музыки, с другой, на сведении языка к чистой фонетике, с третьей — на идее о крике как выразительном средстве (в этом ультралеттризм был схож с опытами Габриэля Померана). Свои стихотворения Дюфрен называл «критмы». Наиболее известным из них была «Могила Пьера Ларусса» (1958, Пьер Ларусс — автор словаря франц. языка), построенная на *détournement* словарных слов. В 1960 г. был в числе основателей художественного течения «нового реализма» и авторов его манифеста. К этому течению принадлежали Ив Кляйн, Мартиал Райс, Жак Виллегле, Жерар Дешам и др., ставившие своей задачей достижение максимального соединения искусства с повседневной жизнью.

«*Барабаны первого суждения*» — фильм Дюфрена 1952 г., состоявший только из звуковой дорожки. Первоначальная версия сценария, опубликованная в журнале “*Юп*”, предполагала наличие видеоряда, однако из-за нехватки денег даже на киноплёнку Дюфрен был вынужден полностью от него отказаться. Премьера фильма состоялась в мае 1952 г. в каннском кинотеатре “*Alexandre III*”. Так как по финансовым причинам к этому моменту не была готова даже звуковая дорожка, то вся премьера была целиком импровизированной — Дюфрен, Вольман, Дебор и Марк, О. стояли в разных углах зала и читали реплики сценария и фонетические поэмы. В премьер-



ном показе никак не были задействованы экран и кинопроектор, единственным визуальным эффектом было постоянное включение и выключение света в зале.

<sup>2</sup> *Марк, О*, также *Марк'О* (наст. имя Марк-Жильбер Джилламен, род. 1927) — франц. писатель, драматург и кинорежиссёр. Участвовал в леттристском движении в 1950—1953 гг. Называл свой стиль «ядерным кино» (*cinéma nucléaire*), основы которого изложил в опубликованной в журнале “*Ion*” статье «Первое проявление ядерного кино». На Каннском кинофестивале 1954 г. при поддержке Жана Кокто и Луиса Бунюэля был представлен его фильм “*Closed vision*” («Закрытое зрение», авторское англ. название).

<sup>3</sup> Далее следует список авторов журнала “*Ion*”.

<sup>4</sup> *Серж Берна* — франц. поэт-леттрист, организатор и участник пасхальной акции в парижском соборе Нотр-Дам в 1950 г. (о ней см. примеч. 3 к «Техническим замечаниям [к первым трём фильмам]»). В 1952 г. вместе с Дебором, Вольманом и Бро участвовал в акции против Чаплина (о ней см. тексты «Хватит плоскостопия!», «Позиция Леттристского интернационала» и «Смерть коммивояжёра», а также примеч. к ним), затем — в создании ЛИ, из которого был исключён в 1954 г. за «отсутствие строгости ума». Берна принадлежит один из голосов, звучащих в «Завываниях в честь де Сада». Презентация этого фильма 13 октября 1952 г. в киноклубе Латинского квартала предварялась выступлением представленного «швейцарским профессором киноведения» Берна: «Дамы и господа, этим вечером мы представляем вам глубоко эротический фильм. С доселе невиданной дерзостью. Лента, которая станет датой в истории кинематографа: время вина и орехов. Это всё, что я вам сейчас сообщу, поскольку не хочу портить сюрприз». В 1955 г. вышел

первый и единственный номер издания “En marge. La revue des refus. Pour une nouvelle participation” («На полях. Обзорение неповиновения. К новому участию»), редактором которого был Берна. О дальнейшей судьбе поэта ничего не известно. В одном из авторитетных источников говорится, что уже после того, как Берна покинул ряды ЛИ, он оказался в тюрьме, предположительно — за кражу (см.: *Mension J.-M. La Tribu. Paris: Allia, 2001. P. 82*).

<sup>5</sup> *Моника Жоффрей* — участница группы леттристов, опубликовавшая в “Юп” свой текст «От Изу к Марку, О.».

<sup>6</sup> *Иоланда дю Луар* — участница группы леттристов и отколовшейся от неё в 1953 г. группы «Восстание молодёжи». Впоследствии — автор документального фильма «Портрет революционера» (1971), посвящённого Анджеле Дэвис.

<sup>7</sup> *Габриэль Померан* (1925—1972) — франц. поэт и художник, в 1945 г. вместе с Изу основавший группировку леттристов. Неизменный участник всех леттристских выступлений и изданий первых лет, оставшийся вместе с Изу после отделения ЛИ и «Восстания молодёжи». Выступал с фонетической поэзией, основания которой изложены в его книге «Крик и его архангел» (1948), провозглашавшей превосходство крика над словом. Опыты других поэтов-леттристов в области звуковой поэзии были вдохновлены именно первыми выступлениями Померана. В 1950 г. опубликовал книгу «Сен-Геттоде-Пре», посвящённую парижскому кварталу Сен-Жермен-де-Пре и являвшуюся выражением леттристской практики метаграфического письма, соединявшего в единое повествование изображение и текст, вплоть до замены слов изображениями. Померан пробовал себя в роли композитора и в 1946 г. написал симфонию «Симфония в К»; также он создал ряд картин в жанре гиперграфии, соединяв-

шей воедино все формы визуальной коммуникации: собственно художественные образы, надписи, знаки и т. д. Значимость Померана для леттристского движения была столь велика, что даже после разрыва отношений с Изу в середине 1950-х гг. он продолжал участвовать в выставках леттристов. Покончил с собой в 1972 г.

<sup>8</sup> *Жиль Вольман* (1929–1995) — франц. поэт и художник. В 1949 г. познакомился с Ж.-Л. Бро, а в 1950 г. вместе с ним присоединился к группе Изу. Писал заумные стихи «меганемы», которые в леттристском журнале “Ug” сравнил с «деконструкцией буквы». Вольману принадлежит один из голосов, звучащих в фильме Изу «Трактат о яде и вечности». Снял собственный фильм «Антиконцепт» (см. текст «Ночь кинематографа» и примеч. 3 к нему). В 1952 г. участвовал в акции против Чаплина и в создании ЛИ, став одной из основных фигур в новой организации. В 1956 г. на предшествовавшей созданию СИ конференции в г. Альба (Италия) был представителем ЛИ и выступал с обращением от лица организации к участникам конференции; вскоре после этого был исключён из неё Дебором. В 1964 г. Вольман, Бро и Дюфрен объявили о создании Второго Леттристского интернационала, однако на этом его деятельность прекратилась. Начиная с 1963 г. работал в собственном жанре «Арт скотч», создавая коллажные произведения при помощи ленты скотча. Дебор, как указывает один из исследователей, «незадолго до своего самоубийства просил о том, чтобы его последняя, изданная посмертно книга была отправлена Вольману», см.: *Ciret Y. Biographie // Wolman G.J. Art scotch 1963. Livorno: Galleria Pecollo, 2006. Р. 35* (о какой книге шла речь, не уточняется, но первым изданием Дебора, вышедшим вскоре после его смерти, был сборник его контрактов с киностудией).

## Ночь кинематографа.

Напечатанное в виде листовки коллективное воззвание, подготовленное участниками ЛПИ к показу фильма «Завывания в честь де Сада» 13 октября 1952 г. в киноклубе Латинского квартала в Зале учёных обществ. Этот показ можно назвать премьерным, поскольку первая попытка демонстрации киноленты (30 июня 1952 г.) была прервана возмущёнными зрителями (подробнее об этом см. в тексте «Технические замечания [к первым трём фильмам]»).

<sup>1</sup> Вероятно, имеется в виду фильм «Дочь обмана» (1951), ремейк одноимённого испанского фильма (1935), снятый знаменитым кинорежиссёром-сюрреалистом в Мексике.

<sup>2</sup> «Трактат о яде и вечности» — снятый в 1951 г. Исидором Изу фильм, или, как его охарактеризовал сам автор, «противоположность тому, что люди называют фильмом». Картина была одновременно и манифестом нового языка кино, и наглядным примером использования такого языка, наиболее характерной чертой которого был принципиальный отказ от изображений как главного выразительного средства. Видеоряд состоял из хаотичной нарезки съёмок повседневной жизни Парижа, причём качество изображения было местами крайне низким, поскольку киноплёнка была нарочно испорчена автором, чтобы усилить ощущение второстепенности изображений. Роль звуковой дорожки фильма выполнял текст, повествовавший о недостатках старого киноязыка и о принципах построения нового, прерывавшийся фонетической поэзией и посторонними фразами.

<sup>3</sup> «Антиконцепт» — фильм Вольмана, снятый в 1951 г. Представлял собой чередование белого и чёрного кадров, которые экс-

понировались на шар метеозонда, выступавший в роли экрана. Звуковая дорожка состояла из заумной поэзии, читавшейся Вольманом. По замыслу автора фильм должен был вызывать у зрителей физические ощущения. Сценарий уже снятого фильма был опубликован в журнале “Ion”. Премьера состоялась 11 февраля 1952 г. в киноклубе “Avant-Garde 52”. 4 апреля 1952 г. Вольман получил официальный документ от Комиссии по контролю за кинофильмами, который без указания причины запрещал его показ на территории Франции. Искусствовед Кайра М. Кабаньяс в своём недавнем исследовании приводит фотокопию документа о запрете фильма и утверждает, что таковой действует до сих пор, см.: *Cabañas K.M. Off-Screen Cinema: Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde. Chicago: University of Chicago Press, 2015. P. 92–93.* Несмотря на это Вольману удалось в мае 1952 г. устроить закрытый показ «Антиконцепта» для прессы в каннском кинотеатре “Alexandre III”. Однако ему не удалось раздобыть метеозонд, и потому фильм демонстрировался на обычном плоском экране.

<sup>4</sup> *Жан-Луи Бро* (1930–1985) — франц. писатель, художник и поэт, вместе с Вольманом вошедший в группу Изу. Занимался «вокальными оркестровками», выпустил ряд пластинок с записями собственной поэтической декламации. В 1952 г. участвовал в создании ЛИ и акции против Чаплина, но в следующем году был исключён из организации за «милитаристские отклонения». После этого уехал жить в Индокитай, где держал бордель для французских солдат и участвовал в торговле наркотиками. Вернувшись в Париж в конце 1950-х гг., возобновил общение с Вольманом и устроил с ним несколько совместных художественных выставок. Бро приобрёл определённую популярность как автор беллетристики, его наиболее

известными книгами стали психоделический роман «Плохие связи в Лондоне» (1969) и построенный на автобиографических мотивах роман «Прилежная обезьяна» (1972). Также является автором исследовательских проектов, в том числе книги «История наркотиков» (1968), посвящённой роли наркотических средств у различных народов мира, и очерка деятельности различных радикальных студенческих движений «Быстрее, товарищ, старый мир позади тебя!» (1968).

Фильм *«Баржа на волнах скоротечной жизни»* был создан в 1952 г. и состоял исключительно из звуковой дорожки (неизвестно, было ли это изначальной задумкой автора или он в силу каких-то причин не смог закончить фильм). В соответствии с решением режиссёра записанный материал никогда не демонстрировался и его содержание остаётся полностью неизвестным.

<sup>5</sup> Этот фильм снят не был.

**Хватит плоскостопия!**

Коллективное воззвание, распространявшееся участниками ЛИ в виде листовки на акции против Чарли Чаплина. В сентябре 1952 г. Чаплин отправился в европейское турне для презентации своего фильма «Огни рампы», посвящённого карьере артиста и носящего отчасти автобиографический характер. Когда он прибыл в Европу, его амер. въездная виза была аннулирована, и Чаплин как политически неблагонадёжный, подозреваемый в симпатиях к коммунистам, был лишён возможности вернуться в США. Показ фильма в США был также запрещён. 29 октября 1952 г. в парижском отеле “Ritz” режиссёр должен был провести пресс-конференцию, посвящённую

как выходу фильма, так и всем последовавшим событиям. В момент, когда Чаплин в окружении свиты журналистов должен был войти в отель, Дебор и Берна блокировали двери отеля, а Бро и Вольман разбросали листовки. Изу предпочёл публично дистанцироваться от этой акции, что привело к окончательному расколу леттристской группировки и превращению ЛИ в самостоятельную и конкурирующую организацию.

<sup>1</sup> *Мак Сеннет* (1880–1960) — знаменитый амер. кинорежиссёр и продюсер, автор множества комедийных короткометражек 1910-х гг. Именно он пригласил Чаплина сниматься в кино.

<sup>2</sup> *Макс Линдер* (наст. имя Габриэль-Максимилиан Лёввель, 1883–1925) — знаменитый франц. комедийный актёр, считающийся предшественником Чаплина.

<sup>3</sup> *Александр Ставиский* (1886–1934) — известный франц. аферист. Разоблачение его финансовых махинаций, в которые оказались вовлечены несколько членов правительства, привело к политическому кризису и впоследствии стало одним из поводов для попытки правого путча 6 февраля 1934 г. Имя Ставиского во Франции стало нарицательным.

<sup>4</sup> *Делли* — творческий псевдоним брата и сестры Петижан де ля Розьер, авторов бульварных любовных романов, популярных во Франции в первой половине XX в.

<sup>5</sup> *Макс дю Вёзи* (1876–1952) — франц. писатель, автор популярных бульварных любовных романов. Сравнение с ним Чаплина не только строится на провозглашении тождественности их творческого уровня, но и сделано с намёком на смерть дю Вёзи за несколько месяцев до пресс-конференции Чаплина.

## Позиция Леттристского интернационала.

Коллективное заявление было опубликовано в № 1 бюллетеня «Леттристский интернационал» (декабрь 1952). Является ответом участников акции против Чаплина на заявление Изу, Леметра и Померана «Леттристы дезавуируют оскорбления в адрес Чаплина», опубл. в газете «Combat» 1 ноября 1952 г., в котором говорилось: «Леттристы, подписавшие листовку против Чаплина, являются единственными ответственными за возмутительное и запутанное содержание их манифеста... Мы, леттристы, которые с самого начала противостояли листовке наших товарищей, улыбаемся перед бестактным выражением, которое приняла горечь их молодости... Мы отмежёвываемся от листовки наших друзей и присоединяемся к похвалам Чаплину, высказываемым всем населением».

<sup>1</sup> Закон от 29 июля 1881 г. — франц. «Закон о свободе прессы», ст. 13 которого устанавливает порядок публикации опровержений.

## Смерть коммивояжёра.

Заявление опубликовано за подписью одного Дебора в № 1 бюллетеня «Леттристский интернационал».

Этим текстом прекращалось сотрудничество Дебора и Изу, как и всякие отношения между ними. В дальнейшем, если не считать конкурентных отношений между группами, существовавших первые два-три года после разрыва (см., в частности, текст «Раздавленный пёс» в наст. изд.), Дебор практически полностью игнорировал деятельность Изу и его последователей. Тот же, наоборот, написал бо-



лее десятка текстов, направленных против Дебора и ситуационистов и озаглавленных в духе «Два замечания против реакционеров-ситуационистов» (1964) или «Против неонацистского ситуационистского кино» (1979), которые впоследствии были объединены в объёмный том под общим названием «Против Ситуационистского интернационала» (2000).

Тотем и табу.

Текст, посвящённый запрету демонстрации фильма Вольмана «Антиконцепт», опубликованный в № 3 бюллетеня «Леттристский интернационал» (август 1953). В заголовке иронически обыгрывается название книги З. Фрейда (1913), посвящённой психологии первобытных народов.

В том же номере упоминается фильм Дебора «Прекрасная юность», о котором более ничего не известно. Можно предположить, что замысел этой работы был реализован в ленте «О прохождении нескольких человек через довольно краткий момент времени», посвящённой ЛИ и юности его участников.

<sup>1</sup> Дебор иронизирует над фильмом «Плата за страх» (1953) франц. кинорежиссёра Анри-Жоржа Клузо, по сюжету которого герои управляют грузовиком, полным взрывчатки.

Раздавленный пёс.

Коллективное заявление, опубликованное в № 18 бюллетеня «Потлач» (23 марта 1955). Речь идёт о показе ленты леттриста Мориса

Леметра «Фильм уже начался?» (1951). В заглавии текста обыгрывается название знаменитого фильма Л. Бунюэля «Андалузский пёс» (1929).

*Морис Леметр* (наст. имя Моисей Бисмут, род. 1926) — франц. писатель, поэт, художник, кинорежиссёр. До вхождения в группу Изу участвовал в анархистском движении, закончил Сорбонну и публиковался в издававшемся Ле Корбюзье журнале “L’homme et l’architecture” («Человек и архитектура»). Присоединившись к леттристам, издавал политический журнал “Front de la Jeunesse” («Фронт молодёжи») и художественно-литературный журнал “Ur”. В начале 1950-х гг. вместе с Изу и Помераном составлял основной костяк группировки леттристов. В 1951 г. снял фильм «Фильм уже начался?», составленный из фрагментов работ других режиссёров и выполненный в стиле, заложенном «Эстетикой кино» Изу; годом позже опубликовал его сценарий отдельным изданием. Активно работал в жанре фонетической поэзии и записал несколько пластинок с декламацией стихов, в 1957 г. основал журнал “Poésie Nouvelle” («Новая поэзия»). В 1959 г. положил начало леттристской танцевальной хореографии, создав постановку “Fuge mimique № 1”. Продолжает публиковаться и участвовать в выставках и в наши дни. На признание в 2009 г. Министерством культуры Франции архивов Ги Дебора «национальным достоянием» отозвался карикатурой в виде мемориальной доски с надписью «пропитанной алкоголем (неонацистской) губке от благодарной (неонацистской) родины».

<sup>1</sup> Называя Леметра «бывшим леттристом», авторы заявления подчёркивают, что не считают леттристами представителей группировки Изу. Те же, наоборот, отказывали в этом названии участникам ЛИ.

<sup>2</sup> *Анри Ланглуа* (1914–1977) — франц. коллекционер кино, один из основателей Французской синематеки, крупнейшего в мире архива фильмов.

<sup>3</sup> «*Хельзапоппин*» — амер. мюзикл, в 1941 г. на экраны вышла его киноадаптация.

<sup>4</sup> Авторы отсылают читателя к фильму *Жана Кокто* «Кровь поэта» (1932), выполненному в псевдоавангардной манере, отчасти напоминающей бунюэлевского «Андалузского пса».

<sup>5</sup> «*Чудо в Милане*» — фильм итал. кинорежиссёра Витторио Де Сика (1951).

<sup>6</sup> *Рене Клер* (1898–1981) — франц. кинорежиссёр, одной из наиболее известных работ которого является мюзикл о жизни в рабочем квартале «Под крышами Парижа» (1930).

<sup>7</sup> *Мохаммед Даху* (прозв. «Миду») — один из основателей Алжирской секции ЛИ, был редактором нескольких выпусков бюллетеня «Потлач»; позже присоединился к СИ и участвовал в нём до 1959 г., был членом редколлегии первых двух номеров ЖСИ. Англ. историк Эндрю Юсси в своей работе «Военная игра: жизнь и смерть Ги Дебора» (являющейся одним из полнейших и наиболее подробных тематических исследований) даёт ему следующую характеристику: «Миду не интересовался политикой или литературой, но поклонялся Дебору и сопровождал его некоторое время в качестве неофициального телохранителя. И Мишель Бернштейн, и Дебор считали отличной шуткой и полезным ходом назначить наиболее безответственного и наименее грамотного члена их группировки её видимым интеллектуальным лидером», см.: *Hussey A. The Game of war. The life and death of Guy Debord*. London: Jonathan Cape, 2001. P. 103.

Главная дорога, ведущая в Рим.

Рецензия на фильм Ф. Феллини «Дорога» (1954), опубликованная анонимно в № 21 бюллетеня «Потlach» (30 июня 1955).

<sup>1</sup> Речь идёт о литературном журнале “La Nouvelle Revue Française”, в 1953–1959 гг. выходившем под обновлённым названием.

<sup>2</sup> Дзампано, Жельсомина — персонажи фильма Феллини.

<sup>3</sup> «Мошенники» — следующий фильм Феллини (1955).

<sup>4</sup> Роберт Бенаюн (1926–1996) — франц. писатель, кинорежиссёр и кинокритик, сотрудничавший с группировкой сюрреалистов.

<sup>5</sup> «Знатоки Большого Трюка» — направленный против ЛИ памфлет, названный по строчке из стихотворения А. Рембо «Парижская военная песня» (1871), которой автор обличает политиков. В августе 1954 г. редактор сюрреалистического журнала “Médium” Жан Шустер связался с представителями ЛИ от лица парижской группировки сюрреалистов и предложил им выпустить совместное заявление, разоблачающее помпезные торжества по случаю столетия со дня рождения Рембо. Предложение было принято, и стороны составили и опубликовали в виде листовки текст «Это начинается хорошо!», издевательски разоблачавший развёрнутую по случаю юбилея медийную пиар-кампанию, использовавшую текст сонета, ошибочно приписываемого Рембо (настоящим автором был Поль Скаррон). Среди подписавших это заявление со стороны сюрреалистов были Андре Бретон, Бенжамен Пере, Вольфганг Паален, Нора Митрани, Юдит Рейгл и др. Помимо этого стороны договорились о проведении совместной акции во время открытия памятника Рембо в его род-

ном городе Шарлевиль-Мезьер. Акция должна была сопровождаться распространением текста, разъясняющего позиции протестующих, этот текст был составлен Ги Дебором и сюрреалистом Жераром Леграном. Однако ознакомившись с ним, сюрреалисты отказались его подписывать, поскольку увидели «марксистское созвучие» в словах «в обществе, построенном на классовой борьбе, не может быть “беспристрастной” истории литературы. Так или иначе, но *вся критика использует* непрерывное разрушение эстетических дисциплин для защиты идеологии правящего класса». В действительности этот фрагмент являлся переработкой цитаты из статьи Ленина «Три источника и три составных части марксизма» (1913). Члены группы Дебора, в свою очередь, категорически отказались что-либо править, и это привело к тому, что сотрудничество между группировками было прекращено, а открытие памятника прошло без каких-либо инцидентов. Впоследствии стороны обменялись направленными друг против друга памфлетами, описывавшими их видение этой ситуации, причём каждая группировка донесла свой текст типографским способом на обратной стороне совместной листовки «Это начинается хорошо!». Памфлет членов ЛИ, вышедший 7 октября, назывался «Это кончается плохо!» и завершался словами Вольмана: «Движение сюрреалистов состоит из имбецилов или фальсификаторов». Памфлет сюрреалистов «Знатоки Большого Трюка», появившийся следом (13 октября), был посвящён не только цитате из Ленина (которая, по мнению сюрреалистов, была вставлена в текст в расчёте на то, что они её не распознают), но и самокритике исключённого из ЛИ Андре-Франка Конора, опубликованной в одном из выпусков бюллетеня «Потлач», в которой сюрреалисты увидели признаки сталинизма и издевательски характеризовали леттристов

как «столь хорошо одарённых для выполнения ролей свидетелей на будущих процессах в стиле московских».

Библия — единственный сценарист, который не разочаровывает Сесила Б. Демилля.

Текст опубликован анонимно там же. *Сесил Блаунт Демилль* (1881–1959) — амер. кинорежиссёр, лауреат премии «Оскар», автор помпезных и пафосных работ. В названии обыгрывается снятый в то время и вышедший в 1956 г. на экраны его фильм «Десять заповедей», посвящённый библейским сюжетам.

<sup>1</sup> «*Чистое мерцание*» (1955) — заслужившая Золотую пальмовую ветвь за лучший короткометражный фильм анимационная лента канад. кинорежиссёра *Нормана Макларена* (1914–1987), который в 1950–1960-х гг. в рамках программы ЮНЕСКО по развитию мультипликации в Китае и Индии создал пять роликов «Анимированное движение», разъясняющих основы киноанимации.

За и против кинематографа.

Один из фрагментов сводки новостей и информации «Заметки редакции», опубликованной анонимно в № 1 ЖСИ (июнь 1958).

К революционной оценке искусства.

Ответ на опубликованную журналом “*Socialisme ou barbarie*” («Социализм или варварство») статью С. Шателя (псевд. Себастьяна де

Дисбаха), посвящённую фильму «На последнем дыхании» Ж.-Л. Годара. Текст являлся частью дискуссии между СИ и франц. марксистской организацией «Социализм или варварство» (1948–1967), стоявшей на позициях антисталинизма и коммунизма рабочих советов, с целью выработки единой революционной программы (подробнее об этом см. в примеч. 2 к сценарию фильма «Опровержение всех суждений “за” и “против”, вызванных фильмом “Общество спектакля”»). Был написан в феврале 1961 г. и распространялся в виде листовки между участниками двух организаций. В 1962 г. был опубликован в № 3 издававшегося в Бордо бюллетеня “Notes critiques” («Критические заметки»).

<sup>1</sup> *Фернандель* (наст. имя Фернан Жозеф Дезире Контанден, 1903–1971) — знаменитый франц. киноактёр-комик.

<sup>2</sup> Дебор отсылает читателей к фрагментам фильма «На последнем дыхании» (1959), где Годар цитирует фильмы других режиссёров. *Хамфри Богарт* (1899–1957) — амер. актёр, сделавший себе имя в кино благодаря ролям крутых парней. Главная героиня в одной из сцен фильма рассматривает портрет Богарта на сцене кинотеатра, а в конце фильма повторяет жест героев Богарта (обводит пальцем губы). В кинотеатре «Napoléon» герои фильма смотрят вестерн «На запад» (1959) амер. кинорежиссёра Бадда Беттикера.

<sup>3</sup> “*Cahiers du cinéma*” — франц. журнал о кино, основанный в 1951 г. Известен тем, что вокруг него сформировалось течение «новой волны», так как большинство режиссёров, его составляющих (Жан-Люк Годар, Франсуа Трюффо, Жак Риветт, Эрик Ромер и т. д.), в начале своего творческого пути сотрудничали с журналом в качестве авторов.

Один из фрагментов сводки новостей и информации «Об отчуждении (изучение многих непосредственных аспектов)», опубликованной анонимно в № 10 ЖСИ (март 1966).

<sup>1</sup> *Рекуперация* — термин ситуационистов, обозначающий процесс трансформации объекта (идеи, произведения, организации и т. д.), обладающего революционным содержанием, в сторону полной утраты такового; его присвоения теми, против кого он, по сути, направлен; превращения того, что представляет угрозу существующим порядкам, экономическим интересам или системам взглядов, в то, что используется во благо таковым, приносит им прибыль. Классический пример рекуперации — ситуация с образом Че Гевары, на котором зарабатывают торговцы разнообразной атрибутикой.

<sup>2</sup> “*Elle*” — франц. женский журнал о моде, издающийся с 1945 г., один из основоположников «глянцевого» формата с большим количеством изображений и минимумом текста.

<sup>3</sup> *Луи Арагон* (1897–1982) — франц. писатель и поэт, член парижской группы дадаистов, один из основателей движения сюрреалистов. Член Французской коммунистической партии с 1927 г., сторонник СССР и пропагандист советской политики, был удостоен Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» (1957). После посещения СССР написал поэму «Красный фронт» (1931), где, в частности, были такая строчка: «Да здравствует ГПУ, диалектическая фигура героизма!» В 1930-е гг. разделял позиции социалистического реализма. Воспринимался Дебором и его товарищами как проводник сталинизма во франц. культуре и упоми-



нался обычно именно в этом контексте. В тексте содержится намёк на слова самого Арагона о «слабоумной Москве» из коллективного сюрреалистского манифеста «Труп» (1924), см.: Антология французского сюрреализма. 20-е годы / Сост., пер. с франц., коммент. С.А. Исаева и Е.Д. Гальцовой. М.: ГИТИС, 1994. С. 83. Позднее точно так же Арагона охарактеризовал и тогдашний коллега Дебора и второй главный теоретик СИ Рауль Ванейгем (род. 1934), см.: *Ванейгем Р.* Бесцеремонная история сюрреализма / Пер. с франц. и примеч. М. Лепиловой. М.: Гилея, 2014. С. 64.

<sup>4</sup> Официальная политическая концепция, появившаяся в довоенном СССР и послужившая обоснованием масштабных политических репрессий. Впервые была озвучена в речи И.В. Сталина на пленуме ЦК ВКП(б) 9 июля 1928 г., где, в частности, говорилось: «По мере нашего продвижения вперёд сопротивление капиталистических элементов будет возрастать, классовая борьба будет обостряться, а Советская власть, силы которой будут возрастать всё больше и больше, будет проводить политику изоляции этих элементов, политику разложения врагов рабочего класса, наконец, политику подавления сопротивления эксплуататоров, создавая базу для дальнейшего продвижения вперёд рабочего класса и основных масс крестьянства», см.: *Сталин И.В.* Об индустриализации и хлебной проблеме // *Сталин И.В.* Сочинения. Т. 11. М.: Государственное издательство политической литературы, 1949. С. 171.

<sup>5</sup> “*Mad*” — выходящий с 1952 г. амер. юмористический журнал, известный своими карикатурами и сатирическими комиксами.

<sup>6</sup> «Ужасные пять часов полудни...» — две строчки из поэмы Ф. Г. Лорки «Плач по Игнасио Санчесу Мехиасу» (1935), использованные в фильме Годара 1965 г.

<sup>7</sup> “*Les Lettres Françaises*” — франц. издание по культуре, выходящее с 1941 г. В 1953–1972 гг. Арагон был его главным редактором, а само издание в то время финансировалось Французской коммунистической партией.

<sup>8</sup> *Анри Лефевр* (1901–1991) — франц. социолог, автор работ «Критика повседневной жизни» (1947), «Повседневная жизнь в современном мире» (1968), «Производство пространства» (1974). В 1957–1962 гг. активно общался с Дебором, одним из поводов для чего была крайняя схожесть ключевого для ситуационистов концепта «ситуации» и описанного в работах Лефевра концепта «момента». Однако в 1962 г. Лефевр опубликовал статью «Значение Коммуны», в которой деятельность Парижской Коммуны рассматривалась как особого рода фестиваль, что было сочтено Дебором плагиатом памфлета «О Коммуне», написанного им вместе с Раулем Ванейгемом и Аттилой Котаньи в марте 1962 г. Это привело к разрыву отношений с Лефевром и распространению ситуационистами направленного против него памфлета «В помойку истории!». Как можно полагать, словами «даже эту свободу они заимствовали из того, что они сумели постичь из передовых опытов эпохи» автор отсылает читателя именно к этой истории.

<sup>9</sup> *Эдгар Морен* (род. 1921) — франц. социолог, известный благодаря своей работе «Метод» (6 т., 1977–2004), в разные годы своей жизни сотрудничавший с издававшимся Лефевром журналом “*Arguments*” и группировкой «Социализм или варварство».

<sup>10</sup> «*Средиземноморский клуб*» (*Club Méditerranée*) — франц. туристический оператор, владеющий сетью отелей в разных странах мира. Позиционировался как оператор активного отдыха. Дебор уподобляет соотношение между свободой Годара и подлинной сво-

бодой соотношению между активным отдыхом в сети отелей и подлинно свободным временем.

<sup>11</sup> Автор ссылается на другой параграф названной сводки новостей, в состав которой входит «Роль Годара».

<sup>12</sup> Речь идёт о еврокоммунизме, политике ряда коммунистических партий стран Западной Европы в 1960–1980-х гг., характеризовавшейся критическим отношением к советской политике, общей нацеленностью на альтернативные модели социализма, а также «историческим компромиссом», заключавшемся в отказе от вооружённой борьбы и сотрудничестве с действующими органами власти. Коммунистические партии Италии и Франции были наиболее активными проводниками еврокоммунизма, а «Памятная записка» (1964) лидера итал. коммунистов Пальмиро Тольятти была одним из его идейных истоков.

<sup>13</sup> *Роже Гароди* (1913–2012) — франц. философ и политик, в 1956–1970 гг. — член политбюро Французской коммунистической партии (ФКП) и один из её основных теоретиков. От лица ФКП избирался депутатом Национального собрания и сенатором.

<sup>14</sup> Аллюзия на кн. Р. Гароди «О реализме без границ» (1965).

<sup>15</sup> Аллюзия на кн. Р. Гароди «От анафемы к диалогу. Обращение марксиста к церковному собору» (1965).

<sup>16</sup> *Тейярдизм* — учение франц. философа и священника-иезуита Пьера Тейяра де Шардена (1881–1955), стремящееся соединить религиозную мысль и современные научные достижения.

<sup>17</sup> Дебор отсылает читателя к словам Лотреамона из второй части его «Стихотворений»: «Идеи совершенствуются. В этом участвует смысл слов. Плагиат необходим. Его предполагает прогресс. Плагиат вплотную следует за фразой автора, пользуется его выраже-

ниями, стирает ложные мысли, заменяет их правильными», см.: *Lautréamont. Poesies II // Lautréamont. Œuvres complètes. Paris: José Corti, 1991. P. 381.* Эта же цитата воспроизводится в «Обществе спектакля» и в сценарии одноимённого фильма. Хотя здесь не говорится напрямую о *détournement*, очевидно, что эти понятия для Дебора были весьма близкими (и с юридической точки зрения большинство *détournement* представляют собой плагиат, так как предполагают прямое заимствование). Как приглашение читателя к осмыслению, улучшению и совершенствованию ситуационистских идей, все выпуски ЖСИ содержали пометку: «Все тексты, опубликованные в “Ситуационистском интернационале”, могут быть свободно воспроизведены, переведены или изменены даже без указания источника». Опубликованный в июне 1969 г. первый и единственный выпуск амер. версии журнала, подготовленный местной секцией СИ, свёл эту длинную фразу к короткой формулировке «антикопирайт». Со взглядами ситуационистов на копирайт был связан любопытный казус с итал. издателем Де Донато, перепечатавшим ряд текстов из их журнала в переводе крайне низкого качества и с множеством фактических ошибок во вводных статьях. Этому дельцу было персонально запрещено публиковать ситуационистские тексты, о чём он был уведомлён письмом, где говорилось: «Тексты, изданные в Ситуационистском интернационале, непосредственно представлены как свободные от любых авторских прав... Но тот факт, что мы позволяем свободное воспроизведение этих текстов, не означает, что пёс-барыга может пытаться скомпрометировать нас, издавая карикатуры на наши сочинения», см.: *Debord G. À l'éditeur De Donato (4 Juin 1969) // Debord G. Correspondance. Vol. 4. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2004. P. 86.*

Один из фрагментов сводки новостей и информации «Практика теории», опубликованной анонимно в № 12 (последнем) ЖСИ (сентябрь 1969). Публикация сопровождалась врезкой, озаглавленной «Коммуникация и её момент» и содержавшей две цитаты: «Фильм был французский и дерзкий. Он назывался “Завывания в честь де Сада”. Двести молодых лондонских интеллектуалов собрались в очередь, чтобы заплатить по сто пятьдесят франков за возможность его увидеть. Изнывающие от нетерпения в своих креслах, они ожидали смелых образов и провокационных комментариев. На протяжении девяноста минут — длительности футбольного матча — они смотрели, как перематывается девственно чистая киноплёнка. Изредка случались краткие яркие вспышки, а потом всё снова погружалось во тьму. Комментарий (в оригинальной версии) добавлял свою мощную интеллектуальность к дерзости целлулоидной пустыни. Paris-Presse (25 мая 1957)» и «Жан-Люк Годар, известный по фильму “Уикенд”, приступит 5 мая к съёмкам в Италии протестного вестерна, сценарий которого он написал совместно с Даниелем Кон-Бендитом. Об этом сообщил итальянский продюсер Джанни Барселони. “Ветер с Востока” будет разворачиваться как классический вестерн, но ковбои будут заменены на студентов, которые учат младших протесту. France-Soir (2 мая 1969)».

<sup>1</sup> *Office de Radiodiffusion-Télévision Française* — франц. национальное агентство теле- и радиовещания (в 1964–1974 гг.).

<sup>2</sup> «Любовь» — короткометражный фильм Годара, снятый как часть фильма «Любовь и ярость» (1969), состоящего из пяти фраг-

ментов, снятых разными кинорежиссёрами (также Карло Лидзани, Бернардо Бертолуччи, Пьер Паоло Пазолини и Марко Беллоккьо).

<sup>3</sup> *Прокитайский лжец* — в конце 1960-х — начале 1970-х гг. Годар был увлечён маоизмом, который виделся ему подлинно революционной альтернативой западному капитализму и советской бюрократии; это нашло отражение, например, в фильме «Китайка» (1967), повествующем о деятельности созданной франц. студентами маоистской ячейки.

<sup>4</sup> См. наст. изд., с. 52–55.

<sup>5</sup> *Гуалтьеро Якопетти* (1919–2011) — итал. кинорежиссёр-документалист, один из основателей жанра псевдодокументалистики (иногда также называющейся «мондо» в честь фильма Якопетти 1962 г. “Mondo cane” — «Собачий мир»), в котором реалистично снятые постановочные кадры представляются зрителю как документальная съёмка.

<sup>6</sup> *Рене Вьене* (род. 1944) — франц. китаевед и кинорежиссёр. В начале 1960-х гг. состоял в любовных отношениях с сестрой первой жены Дебора Мишель Бернштейн (о ней см. примеч. 1 к сценарию «О прохождении нескольких человек через довольно краткий момент времени»), познакомился с ситуационистами и принял решение присоединиться к их организации. Обнаружив в себе талант кулинара, он угощал товарищей «диалектической яичницей», процесс приготовления которой заключался в том, чтобы жарить желтки и белки отдельно друг от друга, а подавать на стол — вместе. Вскоре уехал в Китай, где проходил обучение до 1966 г., когда был выслан из страны за критику режима (неприятие маоизма и политики культурной революции в дальнейшем станут характерной чертой его деятельности). Наиболее известной его работой в ситуационистском

контексте стала книга «Бешеные и ситуационисты в оккупационном движении» (1968), где сам Вьене не написал ни строчки — она была сочинена совместно Дебором, Ванейгемом, Мустафой Хайяти и Рене Ризелем, а подписана Вьене просто в качестве шутки. Он был автором текста знаменитых телеграмм, отправленных Комитетом оккупации Сорбонны в ЦК КПСС и ЦК КПК, сопровождавшихся фразой «человечество не будет счастливо, пока последний бюрократ не будет повешен на кишках последнего капиталиста». Вьене покинул СИ в феврале 1971 г. «по личным причинам». Отношения Дебора с Вьене в дальнейшем исключительно ухудшались, и если в 1972 г. Дебор писал, что «Ванейгем, особо ненавидевший Вьене, должен был испытывать зависть к тому, кто был более активным и смелым, чем он», то в 1974 г. он уже признавался: «Неудивительно, что в атмосфере полного провала вы встречаете тень Вьене, который является эталоном провала», а в письме 1978 г. называл Вьене «клоуном, который уже много лет презирается всеми».

Спустя несколько лет после выхода из СИ Вьене снял ряд фильмов, используя творческий метод, сходный с деборовским. Первый из них, «Может ли диалектика разбивать кирпичи?» (1973), был переделкой гонконгского боевика про кунг-фу, в котором оригинальная звуковая дорожка была полностью заменена (видеоряд остался прежним) и герои фильма заговорили о неминуемой грядущей революции (разумеется, критикуя при этом маоизм). Следующий фильм «Девушки из Камаре» (1974) был сделан по схожему принципу. За основу была взята лента «Ужасная школа для девочек» (1972) япон. кинорежиссёра Норифуми Судзуки, драма с обилием сцен насилия и эротики. В этой ленте, однако, звуковая дорожка осталась нетронутой, а новый текст диалогов был дан лишь в виде субтитров

на франц. языке, а вот видеоряд был, наоборот, несколько доработан за счёт дополнительно снятых сцен. Два последних фильма, снятых в 1977 г., «Ещё одна попытка, китайцы, если вы хотите быть революционерами» и «Мао о себе» (он номинировался на Золотую пальмовую ветвь Каннского кинофестиваля в номинации короткометражных фильмов), были выполнены в виде нарезки из различных видеоматериалов, связанных с Китаем. Вьене также переводил на франц. и кит. языки тексты, разоблачающие маоизм; им же был выполнен кит. перевод ситуационистского памфлета «О нищете студенческой жизни» (1966). Впоследствии Вьене работал в Национальном центре научных исследований Франции и парижской Политехнической школе, был главным редактором журнала «Китайский мир» и основал «Издательство Рене Вьене».

<sup>7</sup> Автор отсылает читателя к статье Вьене «Ситуационисты и новые формы действия против искусства и политики», опубликованной в № 11 ЖСИ (октябрь 1967).

<sup>8</sup> С. Эйзенштейн действительно вынашивал такие планы с момента завершения работы над фильмом «Октябрь» (1927), но так их и не реализовал. В 2008 г. на Московском кинофестивале был представлен фильм нем. кинорежиссёра Александра Клюге «Известия из идеологической античности. Маркс — Эйзенштейн — Капитал», пытающийся реализовать этот замысел на основе сохранившихся набросков Эйзенштейна.

<sup>9</sup> Сценарий этого фильма, снятого в 1973 г., см. в наст. изд., с. 98–151.



СЦЕНАРИИ (первые два — перевод С. Михайленко, остальные — Э. Саттарова)

Завывания в честь де Сада (Hurlements en faveur de Sade).

Фильм снят в 1952 г. (режиссёр Ги Дебор, 75 мин.). Текст читают Жиль Вольман (голос 1), Ги Дебор (голос 2), Серж Берна (голос 3), Барбара Розенталь (голос 4), Исидор Изу (голос 5). Подробнее о фильме см. «Технические замечания [к первым трём фильмам]» в наст. изд., с. 244–246.

Первый вариант сценария, предполагавший наличие изобразительного ряда, был опубликован в журнале “*Ton*” в апреле 1952 г. с предисловием «Пролегомены ко всякой будущей кинематографии» (см. наст. изд., с. 239–240). Финальный вариант, использованный в процессе съёмок, был вместе с предисловием «Великий фестиваль ночи» (см. наст. изд., с. 242–243) опубликован в декабре 1955 г. в № 7 журнала “*Les Lèvres nues*”. Впоследствии он был воспроизведён в книге Дебора «Против кинематографа», затем в «Полном собрании кинематографических работ» (1978, переизд. 1994), а также в сборнике «Сочинения» (2006).

<sup>1</sup> Здесь и далее воспроизводятся фрагменты статей из Гражданского кодекса Франции, принятого в 1804 г. в правление Наполеона Бонапарта («Кодекса Наполеона») в редакции, действовавшей на момент написания сценария. Цитаты приводятся по изд.: Французский гражданский кодекс 1804 года. С позднейшими изменениями до 1939 года / Пер. И.С. Перетерского. М.: Юридическое издательство НКЮ СССР, 1941 (далее — ГК). Эта цитата — со с. 54.

<sup>2</sup> *«Путешествие на Луну»* — фильм Жоржа Мельеса, считающийся первым научно-фантастическим фильмом; *«Кабинет доктора Калигари»* — фильм Роберта Вине, считающийся началом экспрессионизма в кино; *«Антракт»* — экспериментальный фильм Рене Клера; *«Броненосец “Потёмкин”»* — фильм Сергея Эйзенштейна; *«Андалузский пёс»* — сюрреалистический фильм Луиса Бунюэля, сделанный им совместно с Сальвадором Дали; *«Огни большого города»* — фильм Чарли Чаплина.

<sup>3</sup> Цитата из статьи Изу «Эстетика кино», опубликованной в журнале “Юп”.

<sup>4</sup> ГК. С. 148.

<sup>5</sup> Взятое из местной газеты описание приезда леттристов во главе с Изу на Каннский кинофестиваль 1951 г. с целью демонстрации фильма «Трактат о яде и вечности». В источниках эти события освещены слабо и противоречиво. Неизвестно, входил ли показ фильма в конкурсную программу фестиваля или был инициирован самими леттристами, но он состоялся в день закрытия фестиваля 20 апреля и лента получила некий приз «За лучший авангардный фильм» (то ли специально учреждённый по этому случаю жюри фестиваля, то ли заблаговременно придуманный самими леттристами). На момент демонстрации лента не была снята до конца, часть фильма существовала только в виде звуковой дорожки, проигранной в полностью тёмном зале. Дебор, живший в то время в Канне и незадолго до этого закончивший бакалавриат в местном лицее “Carnot” (в наше время одной из его аудиторий присвоили имя Дебора), был на этом показе и именно в эти дни познакомился с Изу и другими леттристами.

<sup>6</sup> Фраза из выступления деятеля Великой французской революции Луи Антуана Сен-Жюста в Конвенте 3 марта 1794 г.

<sup>7</sup> Цитата из письма Изу Дебору.

<sup>8</sup> ГК. С. 143.

<sup>9</sup> Цитата из романа Джеймса Джойса «Улисс» (1922).

<sup>10</sup> *Жак Ваше* (1895–1919) — франц. писатель, участник Первой мировой войны. Его основное творческое наследие составляют письма товарищам с фронта («Письма с войны», 1915–1918). Друг будущего лидера сюрреалистов Андре Бретона Ваше оказал сильное влияние на его творчество и на сюрреалистов в целом (Бретон впоследствии включил некоторые письма Ваше в свою «Антологию чёрного юмора», 1940). Покончил жизнь самоубийством. Судьба Ваше («молниеносный проход») в каком-то смысле напоминает судьбы Артюра Кравана (см. далее) и Ивана Щеглова (о нём см. примеч. 34 к сценарию «Общества спектакля»).

<sup>11</sup> *Артур Краван* (наст. имя Фабиан Авенариус Ллойд, 1887–1918) — франц. поэт и писатель, издатель литературного минижурнала “*Maintenant*” («Сейчас», 1912–1915), считающийся одним из предшественников дада и сюрреализма. Стал знаковой фигурой для авангарда благодаря не только своему яркому творчеству, но и образу жизни. Неутомимый скандалист и авантюрист, бежавший от мобилизации в Европе и в США, участвовавший в боксёрском поединке против чемпиона мира в тяжёлом весе Джека Джонсона, он, по наиболее распространённой версии, погиб в водах Мексиканского залива, пересекая его на утлом судёнышке в попытке добраться к любимой жене. В автобиографической книге «Панегирик» (1989) Дебор называет его вместе с Лотреамоном людьми, которых он больше всего уважал в юности. Подробнее о нём см.: *Краван А.* «Я мечтал быть таким большим, чтобы из меня одного можно было образовать республику...»: Стихи и проза, письма / Пер. с франц.

и англ., сост., предисл., коммент. и примеч. М. Лепиловой. М.: Гилея, 2013.

<sup>12</sup> ГК. С. 379—380. В отличие от остальных цитат, связанных с ключевыми для фильма темами, эта кажется не соответствующей его содержанию; вероятнее всего, она была включена в сценарий лишь из-за номера статьи кодекса, совпадающего с годом начала деятельности якобинского революционного правительства во Франции.

<sup>13</sup> «*Какой вызов любви*» (“*Quel amour défi*”) — фраза, обыгрывающая название книги «Какая детская любовь!» (“*Quel amour d’enfant!*”, 1867) франц. писательницы графини *де Сегюр* (Софьи Фёдоровны Ростопчиной).

<sup>14</sup> *Ивич* — героиня трёхтомного романа «Дороги свободы» (1945—1949) Ж.-П. Сартра. Её имя использовалось участниками ЛИ для обозначения ценившихся ими очаровательных и непредсказуемых девушек. Впоследствии его взяла в качестве псевдонима Мишель Бернштейн, в первых выпусках бюллетеня «Потlach» подписывавшая материалы: «Мишель-Ивич Бернштейн».

<sup>15</sup> «*Без ума от оружия*» — фильм амер. режиссёра Дж. Льюиса 1950 г., повествующий о приключениях занимающейся ограблениями молодой парочки.

<sup>16</sup> «*О ней будут вспоминать, об этой планете*» — как считается, последние слова франц. писателя-символиста Огюста Вилье де Лиль-Адана (1838—1889).

<sup>17</sup> Имеется в виду Изу.

<sup>18</sup> ГК. С. 143.

<sup>19</sup> Цитата из книги Изу «Уточнения о моей поэзии и обо мне» (1950).

<sup>20</sup> Цитата из вестерна «Рио-Гранде» (1950) амер. кинорежиссёра Джона Форда.

<sup>21</sup> «*Потерянные дети*» (enfants perdus) — франц. выражение, обозначающее солдат, выполняющих военную операцию, заведомо сопряжённую с большим количеством потерь, и имеющих наименьшие шансы на выживание. Близким по смыслу является слово «камикадзе», но франц. понятие не предполагает заведомо суицидального характера операции. В своём творчестве Дебор периодически возвращался к образу «потерянных детей», например, в одном из коллажей в книге «Мемуары», в фильме «Критика разделения» (см., напр., с. 91) или в песне, звучащей в “In girum imus nocte et consumimur igni”.

О прохождении нескольких человек через довольно краткий момент времени (Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps).

Фильм снят в 1959 г. (режиссёр Ги Дебор, главный оператор Андре Мругальски, 20 мин.). Текст читают Жан Гарнуа (голос 1), Ги Дебор (голос 2) и Клаудия Брабан (голос 3). Подробнее о фильме см. «Технические замечания [к первым трём фильмам]» в наст. изд., с. 246–248.

Сценарий публиковался в «Против кинематографа», «Полном собрании кинематографических работ» и «Сочинениях».

<sup>1</sup> Слева направо: Мишель Бернштейн, Асгер Йорн, Колетт Гайяр и Ги Дебор.

Мишель Бернштейн (род. 1932) — франц. писательница. В 1952 г., будучи студенткой Сорбонны, она познакомилась с летристами, присутствовала на первых показах фильма «Завывания в честь де Сада», присоединилась к ЛИ и участвовала в издании

бюллетеня «Потлач». В 1954 г. вышла замуж за Дебора; в конце 1950-х гг. она пополняла семейный бюджет, сочиняя гороскопы лошадей для изданий о скачках. В 1957 г. Бернштейн участвовала в создании СИ; в первые годы его существования была одним из основных глашатаев организации, её перу принадлежат тексты «Без излишнего снисхождения» (1958), разъяснявший причины первых исключений участников из организации, и «Апология Пино-Галлицио» (1958), служивший введением к выставке индустриальной живописи художника в Турине (о нём см. примеч. 21 к сценарию “*In girum imus nocte et consumimur igni*”), а также англоязычная презентация СИ для журнала “*Times Literary Supplement*” (1964). Свою жизнь с Дебором Бернштейн, изменив имена героев, отразила в двух романах: «Вся королевская конница» (1960) и «Ночь» (1961). В декабре 1967 г. покинула СИ; в 1972 г. развелась с Дебором и вскоре вышла замуж за англ. художника, одного из основателей СИ Ральфа Рамни. В 1974 г. Бернштейн и Рамни пришли в гости к Дебору и его второй жене, но встреча закончилась совсем не по-дружески и оказалась последней встречей Дебора и Бернштейн. Впоследствии она уехала на жительство в Англию, где работала литературным критиком в разных изданиях.

О Колетт Гайяр никакой информации не сохранилось, кроме нескольких фотографий в компании Дебора.

<sup>2</sup> На фотографиях поочерёдно: Мишель Бернштейн, Исидор Изу, Элиана Бро, Асгер Йорн, Колетт Гайяр.

Элиана Бро (урожд. Элиана Папай) — франц. писательница и журналистка, участница ЛИ. В начале 1950-х гг. — подруга Дебора, которая, по характеристике Эндрю Юсси, «была чужеродной и необузданной, два качества, которым Дебор не мог противосто-

ять», см.: *Hussey A. The Game of war*. P. 97. Была замужем за Жаном-Мишелем Менсьоном (о нём см. примеч. 10 к сценарию «Критики разделения») и Жаном-Луи Бро. В 1968 г. опубликовала книгу «Ситуационизм, или Новый интернационал», являвшуюся подробным очерком идей и истории СИ и первым посвящённым исключительно ситуационистам изданием, автор которого не участвовал непосредственно в ситуационистском движении.

<sup>3</sup> Цитата из статьи Маркса «К критике политической экономии», см.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. Изд. 2-е. Т. 13. М.: Государственное издательство политической литературы, 1959. С. 7.

<sup>4</sup> Строки из песни швейцарских гвардейцев (1793), строки которой приводятся в качестве эпитафии к роману Луи-Фердинана Селина «Путешествие на край ночи» (1932), см.: *Селин Л.-Ф.* Путешествие на край ночи / Пер. с фр. Ю.Б. Корнеева; предисл. А. Годара. М.: Прогресс, 1994. С. 5.

<sup>5</sup> Цитата из работы Ленина «Детская болезнь “левизны” в коммунизме», см.: *Ленин В.И.* Полное собрание сочинений в 55 т. Изд. 5-е. М.: Издательство политической литературы, 1967. Т. 41. С. 27.

<sup>6</sup> На фотографии изображена Элиана Бро.

Критика разделения (*Critique de la separation*).

Фильм снят в 1961 г. (режиссёр Ги Дебор, оператор Андре Мруталски, 20 мин.). Текст читает Ги Дебор.

Подробнее о фильме см. «Технические замечания [к первым трём фильмам]» в наст. изд., с. 248–249.

Сценарий публиковался в «Против кинематографа», «Полном собрании кинематографических работ» и «Сочинениях».

<sup>1</sup> *Очень юная брюнетка* — Каролина Риттнер, начинающая актриса, не имевшая видимых связей с ситуационистами до и после съёмок фильма (см. о ней также в «Технических замечаниях [к первым трём фильмам]»).

<sup>2</sup> Цитируются первые строки «Божественной комедии» Данте, см.: Данте А. Божественная комедия / Пер. М.Л. Лозинского. М.: Наука, 1967. С. 211. С. 9.

<sup>3</sup> *Пинбол* — настольная игра, ведущаяся на аппарате, представляющем собой закрытый стеклом наклонённый ящик, сверху которого запускается игровой шарик, скатывающийся вниз по наклонной поверхности. Игрок при помощи игровых рычагов (флипперов) должен набирать очки и не позволять шарiku опуститься на самый низ.

<sup>4</sup> Кадр из амер. приключенческого фильма «Принц Вэлиант» (1954), снятого режиссёром Генри Хэтэуэем.

<sup>5</sup> Фотография Мориса Викера, затем Асгера Йорна.

Морис Викиер (1923–1996) — бельг. художник, работавший в жанре лирической абстракции и известный во многом благодаря своим работам в области пейзажа. Был участником возглавлявшегося Йорном Международного движения за имажинистский Баухаус, в 1958–1961 гг. состоял в СИ и в редколлегии ЖСИ. В 1960 г. принимал участие в посвящённой идеям ситуационистов конференции, организованной лондонским Институтом современного искусства. Выглядело это так: «Вступительное слово было предоставлено Морису Викиеру, который был в достаточном подпитии, и, пояснив в начале, что ситуационизма не существует, произнёс речь, полную континентального гегельянского жаргона, который был совершенно непонятен аудитории. Он закончил агрессивно, с угрозой: “Ситуационисты, чьими судьями вы, возможно, себя считаете, будут в один



день судить вас. Мы ждём вас за углом”... Повисла тишина, и слушатели поняли, что речь завершилась. Наконец прозвучал вопрос. “Вы можете объяснить, что вообще такое ситуационизм?” — спросил кто-то вежливым голосом. Викир строго поглядел на него; Дебор нахмурился и потом заговорил. “Мы здесь не для того, чтобы отвечать на вопросы дураков”, — сказал он спокойно. После этого делегация ситуационистов покинула зал», см.: *Hussey A. The Game of war*. P. 159.

<sup>6</sup> Фотография Асгера Йорна.

<sup>7</sup> *Унитарный урбанизм* — комплекс идей ситуационистов в области преобразования городского пространства, представлявший собой перенос идей психогеографии в практическую плоскость. В «Амстердамской декларации», опубликованной в № 2 ЖСИ (декабрь 1958), характеризовался Дебором и Констаном Ньюенхаусом как «сложная непрерывная деятельность, целью которой является обновление окружающего индивида пространства в соответствии с наиболее передовыми концепциями в каждой сфере общественной жизни, реализуемая посредством синтеза науки и искусства» (полностью текст будет опубликован в готовящемся в «Гилее» издании социально-политических работ Дебора).

<sup>8</sup> Фотография Александра Трокки и неустановленного лица.

Александр Трокки (1925—1984) — шотл. писатель, наиболее известными книгами которого являются «Молодой Адам» (1957; рус. изд.: *Трокки А. Молодой Адам* / Пер. Е.И. Абаджаевой. М.: АСТ, 2006) и «Книга Каина» (1960). Жил в Великобритании, Франции, США. В начале 1950-х гг. издавал в Париже англоязычный литературный журнал “Merlin”, в котором публиковались тексты Генри Миллера, Беккета, Сартра и др. Активно экспериментировал с нар-

котическими средствами и в 1960 г. находился под стражей в США за использование и транспортировку наркотиков; в его поддержку был распространён ситуационистский манифест «Руки прочь от Александра Трокки», составленный Дебором, Йорном и голл. художницей Жаклин де Йонг. В начале 1960-х гг. участвовал в работе СИ, был автором текста «Техника государственного переворота» в № 8 ЖСИ (январь 1963), в 1964 г. покинул организацию. Планировал ряд проектов с Тимоти Лири, Алленом Гинзбергом и др., которые были бы своеобразным синтезом идей ситуационистов и американской контркультуры того времени, но ни один из них не был реализован.

<sup>9</sup> Цитата из статьи франц. математика и философа Блеза Паскаля «Против равнодушия атеистов», см.: *Паскаль Б. Мысли* / Пер. О. Хомы. М: Refl-book, 1994. С. 125.

<sup>10</sup> На фотографии стоят Жан-Мишель Менсьон (лицом) и Жан-Клод Жильбер Де Дос (повёрнут спиной).

Жан-Мишель Менсьон (псевд. Алексис Виолет, 1934–2006) — франц. писатель и журналист. Был одним из первых присоединившихся к ЛИ, во втором номере бюллетеня «Леттристский интернационал» опубликовал текст «Всеобщая забастовка» (рус. пер. см. на: [http://hylaee.ru/mension\\_publ.html](http://hylaee.ru/mension_publ.html)), в 1954 г. был исключён из ЛИ с формулировкой «просто декорация». Недолгое время в начале 1950-х гг. был женат на Элиане Папай. В 1998 г. парижское издательство “Allia” выпустило книгу «Племя», составленную из интервью Менсьона, посвящённых истории ЛИ; в 2001 г. было опубликовано её переиздание, а также перевод на англ. язык.

О Жан-Клоде Жильбере Де Дос, кроме этой фотографии, мы никакой информацией не располагаем.

<sup>11</sup> В кадре — страницы книги Дебора «Мемуары».

<sup>12</sup> Поочерёдно фотографии Мишель Бернштейн и Мориса Викера.

<sup>13</sup> Ещё раз фотографии Мишель Бернштейн и Мориса Викера. Вопреки написанному в сценарии, в фильме фотография Бернштейн не та, что использована в прошлом фрагменте.

Общество спектакля (La Société du Spectacle).

Фильм снят в 1973 г. (режиссёр Ги Дебор, оператор Антонис Георгакис, продюсер Жерар Лебовичи, 90 мин. ). Текст читает Ги Дебор. В ленте использованы фрагменты фильмов: «Чапаев», «Джонни Гитара», «Броненосец Потёмкин», «Они умерли на своих постах» и др. В титрах наряду с цитатами из К. Маркса, С.М. Соловьёва и др. часто приводятся и другие заковыченные фрагменты, являющиеся, скорее всего, оригинальными фразами самого Дебора.

Сценарий, где основной текст целиком составлен из цитат из одноимённой книги 1967 г., публиковался в «Полном собрании кинематографических работ» и «Сочинениях». В 1974 г. студия “Simar Films” выпустила брошюру, содержащую тексты «Три замечания» (см. наст. изд., с. 250—251), «О фильме» (см. наст. изд., с. 252—255), а также обзор рецензий на книгу «Общество спектакля» и автобиографическую заметку. Воспроизводим полностью содержание последней: «Ги Дебор. Называет себя режиссёром. Член Ситуационистского интернационала, был одним из его создателей в 1957 г. Долгое время ответственен за публикации Ситуационистского интернационала во Франции. Эпизодически связан с разными действиями этой организации в разных странах, где распростра-

нялась ситуационистская агитация; особенно в Германии, Англии и Италии (иногда выступал под псевдонимом Гонди или Декайё). Опубликовал в 1967 г. “Общество спектакля”. В следующем году фигурировал среди главарей самых экстремистских движений во время беспорядков мая 1968 г. Вслед за этими событиями его тезисы приобрели большое влияние на европейских и американских ультралевых. Француз. Родился в 1931 г. в Париже.

Это первый из трёх фильмов, снятых Дебором в сотрудничестве с франц. кинопродюсером и издателем Жераром Лебовичи (1932—1984). Лебовичи владел одним из крупнейших на тот момент во Франции продюсерских агентств “Artmédia”. В 1969 г. под влиянием революционных событий мая 1968 г. основал книгоиздательство “Champ Libre” («Чистое поле»), ориентированное на выпуск книг по анархизму, революционной мысли, русскому авангарду, дадаизму, а также трудов ситуационистов, избранной мировой классики и проч. (в настоящее время существует под названием “Ivrea”). В 1971 г. встретился с Дебором по поводу переиздания книги «Общество спектакля», но их сотрудничество этим не ограничилось, и в дальнейшем их связывали прочные деловые, а также дружеские отношения. Дебор стал фактически определять редакционную и издательскую политику “Champ Libre”. В этом и следующих фильмах он использовал цитаты преимущественно из книг тех авторов, которые в эти годы выпускались издательством (Клаузевиц, Маркс, Рицци, Хайям, Цешковский, Шекспир и др.). Лебовичи создал кинокомпанию “Simar Films”, занявшуюся производством трёх фильмов Дебора («Общество спектакля», «Опровержение всех суждений...» и “In girum...”), а также приобрёл небольшой кинотеатр “Studio Cujas” для регулярной демонстрации его кинолент.

5 марта 1984 г. Жерар Лебовичи был застрелен (убийцы так и не были найдены), и в этой связи Дебор был подвергнут полицейским допросам. В СМИ активно курсировали версии о его возможной причастности к убийству. Дебор подал на четыре газеты судебные иски за клевету и все процессы выиграл. В 1985 г. он опубликовал книгу «Размышления об убийстве Жерара Лебовичи», посвящённую событию и его освещению в прессе. Также в связи с произошедшим Дебор запретил показ всех своих фильмов на территории Франции, запрет действовал до конца его жизни.

<sup>1</sup> *Алиса Беккер-Хо* (Алиса Дебор, род. 1941) — франц. писательница, исследователь, поэтесса и переводчица. В начале 1960-х гг. участвовала в деятельности группировки «Социализм или варварство», благодаря чему познакомилась с Дебором. Участвовала во всех действиях ситуационистов в мае 1968 г., но в СИ никогда не состояла. В 1972 г. вышла замуж за Дебора; в соавторстве с ним написала книгу «Военная игра» (1987), посвящённую основам настольной стратегической игры «Кригшпиль» (см. примеч. 2 к сценарию “*In girum imus nocte et consumimur igni*”). После самоубийства мужа стала наследницей его архива, который продала Национальной библиотеке Франции (2009). Ею были подготовлены и опубликованы «Сочинения» Дебора (2006) и собрание его корреспонденции (8 т., 1999–2010). Беккер-Хо старается строго следить за соблюдением авторских прав, она по суду добилась изъятия из продажи изданной без её разрешения в 1998 г. переписки Дебора и франц. писателя Жана-Франсуа Мартоса. В 1990 г. опубликовала книгу «Князя жаргона», посвящённую формированию аргоса в западноевропейских обществах, которая принесла ей определённую известность и вы-

держала ряд переизданий (см. также рецензию итал. философа Дж. Агамбена в кн.: *Агамбен Дж. Средства без цели* / Пер. с итал. Э. Саттарова. М.: Гилея, 2015. С. 67–74). Этой же теме были посвящены несколько её следующих книг («Сущность жаргона», 1994; «О жаргоне: внебрачный наследник», 2002 и др.). В её переводах на франц. язык были опубликованы стихотворные сборники Эдгара Алана По (1997) и Федерико Гарсия Лорки (2004, 2008).

<sup>2</sup> Цитата из «Фрагмента о любви» (1797) Г.В.Ф. Гегеля.

<sup>3</sup> Переработанное начало первой фразы «Капитала»: «Богатство обществ, в которых господствует капиталистический способ производства, выступает как “огромное скопление товаров”...», см.: *Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения*. Т. 23 (1960). С. 43.

<sup>4</sup> Переработанный фрагмент из «Капитала»: «Капитал не вещь, а общественное отношение между людьми, опосредствованное вещами», см.: *Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения*. Т. 23 (1960). С. 775.

<sup>5</sup> Переработанный фрагмент предисловия к гегелевской «Феноменологии духа»: «Ложное составляет момент истины уже не в качестве ложного», см.: *Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа* / Пер. с нем. Г.Г. Шпета. М.: Наука, 2000. С. 27.

<sup>6</sup> Переработанный фрагмент предисловия к гегелевской «Философии права»: «Что разумно, то действительно; и что действительно, то разумно», см.: *Гегель Г.В.Ф. Философия права* / Пер. Б.Г. Столпнера и М.И. Левиной. М.: Мысль, 1990. С. 53.

<sup>7</sup> Переработанный фрагмент послесловия к «Капиталу»: «В своём рациональном виде диалектика внушает буржуазии и её доктринёрам-идеологам лишь злобу и ужас, так как в позитивное понимание существующего она включает в то же время понимание его отрицания, его необходимой гибели», см.: *Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения*. Т. 23 (1960). С. 22.

<sup>8</sup> Дебор дословно цитирует франц. перевод «Феноменологии духа» Гегеля, выполненный Ж. Ипполитом, см.: *Hegel G.W.F. Phénoménologie de l'esprit / Trad. J. Hyppolite. Paris: Aubier, 1946. Р. 34.* В рус. переводе Г.Г. Шпета структура переведённого предложения отличается от этого варианта, и весь фрагмент звучит так: «Но оно есть истина не так, будто неравенство отброшено, как отбрасывается шлак от чистого металла, и даже не так, как инструмент отделяется от готового сосуда; нет, неравенство как негативное, как самость непосредственно ещё само находится в истинном как таковом», см. *Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. С. 26.*

<sup>9</sup> Цитата из «Стихотворений» Лотреамона (см. примеч. 17 к статье «Роль Годара»).

<sup>10</sup> Переработанный фрагмент предисловия к «Философии права»: «Когда философия начинает рисовать своей серой краской по серому, тогда некая форма жизни стала старой, но серым по серому её омолодить нельзя, можно только понять; сова Минервы начинает свой полет лишь с наступлением сумерек», см.: *Гегель Г.В.Ф. Философия права. С. 56.*

<sup>11</sup> Конец фразы — переработанный начальный фрагмент раздела «Капитала» «Товарный фетишизм и его тайна»: «На первый взгляд товар кажется очень простой и тривиальной вещью. Его анализ показывает, что это — вещь, полная причуд, метафизических тонкостей и теологических ухищрений», см.: *Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 23 (1960). С. 80.*

<sup>12</sup> Цитата из того же раздела «Капитала», см. там же. С. 82.

<sup>13</sup> Последняя фраза — переработанный фрагмент из «Мыслей о религии» (1670) Паскаля: «Ничто для нас не останавливается. Таково наше естественное положение, как оно ни противно нам».

<sup>14</sup> *Буэнавентура Дуррути* (1896—1936) — легендарный исп. анархист, в годы Гражданской войны в Испании — командир составленного из анархистов вооружённого формирования Колонна Дуррути (в её рядах, в частности, воевал друг А. Бретона сюрреалист Бенжамен Пере). В 1966 г. студентом Страсбургского университета Андре Бертраном был составлен комикс «Возвращение колонны Дурутти» (ошибки в написании фамилии авторские), являвшийся рекламой ситуационистского памфлета «О нищете студенческой жизни» (см. рус. изд.: *Ситуационистский интернационал, UNEF-Страсбург. О нищете студенческой жизни*, рассмотренной в экономическом, политическом, психологическом и, в первую очередь, интеллектуальном аспекте, а также о некоторых способах её преодоления / Сост., пер. с франц., примеч. и послесл. С. Михайленко. М.: Гилея, 2012. С. 37—61).

<sup>15</sup> Имеется в виду фильм Сергея Эйзенштейна «Октябрь» (1927).

<sup>16</sup> Переработанная фраза из «Манифеста коммунистической партии»: «Дешёвые цены её товаров — вот та тяжёлая артиллерия, с помощью которой она разрушает все китайские стены и принуждает к капитуляции самую упорную ненависть варваров к иностранцам», см.: *Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 4* (1955). С. 428.

<sup>17</sup> См.: *Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М.: Государственное издательство политической литературы, 1956. С. 600.*

<sup>18</sup> Переработанная фраза из «Манифеста коммунистической партии»: «Таким образом, в буржуазном обществе прошлое господствует над настоящим, в коммунистическом обществе — настоящее над прошлым», см.: *Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 4* (1955). С. 439.

<sup>19</sup> См.: *Соловьев С.М. Сочинения. Т. 2. М.: Мысль, 1988. С. 621.*



<sup>20</sup> Начальная фраза из «Истории» Геродота, см.: *Геродот. История в девяти книгах* / Пер. и примеч. Г.А. Стратановского; общ. ред. С.Л. Утченко. Л.: Наука, 1972. С. 11.

<sup>21</sup> Термин Эйзенштейна, введенный в его одноименной статье (1923), обозначающий творческий приём в виде демонстрации зрителю последовательности различных аттракционов (т. е. сцен, оказывающих сильное зрительное впечатление).

<sup>22</sup> Цитата из «Нищеты философии» Маркса, см.: *Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения*. Т. 4 (1955). С. 142.

<sup>23</sup> Переработанный фрагмент предисловия к «Философии права»: «Что же касается поучения, каким мир должен быть, то к сказанному выше можно добавить, что для этого философия всегда приходит слишком поздно», см.: *Гегель Г.В.Ф. Философия права*. С. 56.

<sup>24</sup> Переработанная фраза из «Гражданской войны во Франции» Маркса: «Великим социальным мероприятием Коммуны было её собственное существование, её работа», см.: *Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения*. Т. 17 (1960). С. 350.

<sup>25</sup> См.: *Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения*. Т. 1 (1955). С. 21.

<sup>26</sup> Цитата из «Феноменологии духа», см.: *Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа*. С. 247.

<sup>27</sup> *Комитет оккупации Сорбонны* — орган самоуправления, сформированный студентами, захватившими университет в ходе событий мая 1968 г. Был избран 14 мая 1968 г. на общем собрании, а с 15 по 17 мая фактически контролировался представителями «Комитета Бешеных — Ситуационистского интернационала», сформированного с целью объединить пропагандистские усилия СИ и студенческой радикальной группировки «бешеных», появившейся в январе 1968 г. на Факультете Нантера Сорбонны. Ресурсы и имя

Комитета оккупации Сорбонны стали использоваться для революционной пропаганды, примером которой является приводимый здесь Дебором текст листовки. Вскоре покинув его, ситуационисты и «бешеные» вместе со своими сторонниками из студентов и рабочих сформировали Комитет по поддержке оккупаций, подготовивший ряд текстов, агитационных афиш и комиксов, распространявшихся тиражами в сотни тысяч экземпляров.

<sup>28</sup> Переделанная цитата из пьесы Уильяма Шекспира «Генрих V», которая в оригинале звучит как: «И Криспианов день забыт не будет отныне до скончания веков; с ним сохранится память и о нас, о нас, о горсточке счастливых, братьев» (пер. Е. Бируковой), см.: *Шекспир У. Полное собрание сочинений* в 8 т. М.: Искусство, 1959. Т. 4. С. 453.

<sup>29</sup> *Кристиан Себастьяни и Патрик Шеваль* — студенческие активисты с Факультета Нантера, члены «Комитета Бешеных — Ситуационистского интернационала» и «Комитета по поддержке оккупаций», участники СИ в 1968—1970 гг.

Патрик Шеваль был одним из организаторов группировки «бешеных», изначально состоявшей из трёх увлечёвшихся идеями ситуационистов бывших активистов Синдикалистской Революционной Федералистской Тенденции. Был исключён из СИ в начале 1970 г. по не совсем обычной причине: переборщив с употреблением спиртного, попытался выкинуть в окно подвернувшегося ему под руку Себастьяни, который, к счастью, сумел за себя постоять. Тем не менее в тексте «Замечаний об истории Ситуационистского интернационала 1969—1971» Дебор называет его в числе «уважаемых товарищей», которые «несмотря на прискорбные инциденты, вынудившие нас разделить с ними... несомненно смогут внести заметный вклад

в будущие моменты революционного процесса», см.: *Debord G. Notes pour servir à l'histoire de l'I.S. de 1969 a 1971* // *Debord G. Œuvres*. Paris: Gallimard, 2006. P. 1138. Время продемонстрировало ошибочность этой оценки, ни о каком заметном вкладе Шеваля в революционный процесс не известно, зато известно о том, как в январе 1975 г. он в хорошем подпитии сел играть в покер с полицейскими информаторами и не только проиграл десять тысяч франков, но и подставил тем самым под задержания и обыски пришедших ему на помощь друзей. В письме Жану-Франсуа Мартосу от 18 мая 1982 г. Дебор с иронией писал: «Передавай Патрику наши сердечные приветы, я знаю, что он ещё жив и ещё пьёт».

Кристиан Себастьяни был в числе трёх студентов, участвовавших наравне с другими в создании «Комитета Бешеных — Ситуационистского интернационала», но не состоявших ни в одной из двух организаций. Вместе с Рене Вьене расписывал стены Сорбонны разнужданной пропагандой, за что удостоился от товарищей почётного прозвища «поэта стен». Вот некоторые из их граффити: «Оставайтесь жестокими», «Долой назаретскую жабу», «Как мыслить свободно в тени часовни?», «Годар — главный чмошник из прокитайских швейцарцев», «Потребляя больше, ты живёшь меньше». Себастьяни покинул ряды СИ в конце декабря 1970 г. Он успел активно поучаствовать в «Дебатах о направлении» — серии внутренних дискуссий, призванных выработать новую стратегию действий СИ в условиях, сложившихся после мая 1968 г. Однако эти дискуссии лишь усилили ранее существовавшие противоречия между участниками организации, обсуждение направлений дальнейших действий полностью подменило собой вообще какие-либо действия. Пытаясь остановить подобный поворот событий, Дебор, Ризель и Вьене 11 ноября 1970 г.

разослали всем участникам организации «Декларацию», в которой говорилось о том, что раз за столь долгое время консенсус не был найден, значит, он и невозможен, и что организация не осуществляет никакой активности ни в области теории, ни в области практики, что усугубляется пассивностью и безразличием отдельных товарищей; следовательно, настало время расходиться, они никого исключать не требуют, но никого и не держат. Через три дня Рауль Ванейгем разослал членам организации своё письмо, в котором, возмущаясь тем, что «тенденция 11 ноября» берётся говорить от лица всего СИ, написал, что «восхищение осознанием совместного проекта трансформировалось в неспособность быть вместе», и что призывает считать его «покинувшим ряды организации с принимаемыми мною последствиями» и что «мы больше не увидимся». Разрыв отношений между Ванейгемом и ситуационистами перечеркнул планы Дебора экранизировать книгу Ванейгема «Трактат об умении жить для молодых поколений» (рус. изд.: *Ванейгем Р. Революция повседневной жизни: Трактат об умении жить для молодых поколений* / Пер. с фр. Э. Саттарова. М.: Гилея, 2005). 19 ноября своё письмо разослал и Себастьяни, достаточно робко высказавший несогласие с позицией Дебора и мнение о том, что теперь СИ «не соответствует собственным определениям революционной организации». 29 декабря Дебор отправил Себастьяни письмо, в котором написал, что тот отныне считается покинувшим организацию. В 1984 г. вместе с Хайме Семпруном, Мигелем Аморосом и рядом других авторов Себастьяни основал журнал “*Encyclopédie des Nuisances*” («Энциклопедия вредных вещей»), выходивший до 1992 г. и находившийся в общем русле ситуационистской критики общества (ряд статей для журнала написал Дебор).

<sup>30</sup> Цитата из Шекспира, см. примеч. 28.

<sup>31</sup> Цитата из сочинённого Вьене текста телеграмм, направленных Комитетом оккупации Сорбонны в ЦК КПСС и ЦК КПК.

<sup>32</sup> Цитата из «Феноменологии духа», см.: *Гегель Г.В.Ф.* Феноменология духа. С. 208.

<sup>33</sup> Цитата из письма Маркса Людвигу Кугельману в Ганновер от 17 апреля 1871 г., см.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. Т. 33 (1964). С. 175.

<sup>34</sup> *Щеглов Иван Владимирович* (1933–1998) — франц. писатель и художник. Известен благодаря статье «Формуляр нового урбанизма» (1953), которая была отправной точкой для всех идей ЛИ и СИ в области планирования городского пространства. Присоединился к ЛИ декабре 1952 г. и был исключён из него в июне 1954 г. с формулировкой «мифомания, бред толкования, отсутствие революционной сознательности». Ещё во время членства в ЛИ совместно со своим другом Анри де Беарном планировал взорвать Эйфелеву башню при помощи украденного со стройки динамита, поскольку огни башни светили в окна квартиры, которую они снимали, и мешали им спать. Поскольку заговорщики даже не пытались держать свои планы в тайне и активно делились ими в своём кругу, они были арестованы полицией сразу после выхода из дома со взрывчатым веществом. В июне 1954 г., вскоре после его исключения из ЛИ, Щеглов в состоянии сильного алкогольного опьянения устроил дебош в одном из облюбованных членами ЛИ кафе, после чего был задержан полицейскими, вызванными его женой Стеллой. Щеглова доставили в психиатрическую клинику, где у него была диагностирована шизофрения и предписано лечение при помощи инсулина и электрошока. Он никогда больше не покидал стен клиники,

и на протяжении долгого времени читателям были известны только «Формуляр нового урбанизма», а также фрагменты его переписки с Дебором, опубликованные в августе 1964 г. в № 9 ЖСИ под названием «Письма издалека» (Дебор продолжал общение со Щегловым и несколько раз приезжал его навещать, пока состояние Щеглова не ухудшилось кардинально). В 2006 г. издательством “Allia” был выпущен его сборник «Обретённые рукописи», содержащий ряд ранее не публиковавшихся текстов и рисунков.

Опровержение всех суждений «за» и «против», вызванных фильмом «Общество спектакля» (*Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu’hostiles, qui ont été jusqu’ici portés sur le film “La Société du Spectacle”*).

Фильм снят в 1975 г. (режиссёр Ги Дебор, продюсер Жерар Лебовичи, 20 мин.). Текст читает Ги Дебор.

Сценарий публиковался в «Полном собрании кинематографических работ» и «Сочинениях».

Фильм представляет собой ответ критикам предыдущей ленты. О его съёмках Дебор и Лебовичи договорились в апреле 1975 г., летом осуществлялся отбор фрагментов для видеоряда и запись звуковой дорожки, в сентябре был произведён монтаж, и к октябрю фильм был полностью готов. Один из его показов (предварявшийся демонстрацией фильма «Общество спектакля»), планировавшийся в марте 1976 г. в парижском кинотеатре “Olympic”, был сорван неизвестными, отобравшими у владельца кинотеатра бобину с обоими фильмами.

<sup>1</sup> Цитата из произведения франц. писателя и дипломата Франсуа Рене де Шатобриана «Замогильные записки» (1848).

<sup>2</sup> Жан-Франсуа Лиотар (1924–1998) — франц. философ, наиболее известный труд которого «Состояние постмодерна» (1979). Корнелиус Касториадис (1922–1997) — франц. философ греч. происхождения, его наиболее известный труд — «Воображаемое установление общества» (1979). Оба имели отношение к деятельности франц. марксистской организации «Социализм или варварство». На протяжении нескольких месяцев в 1960–1961 гг. Дебор принимал участие в её работе, рассчитывая вместе с её активистами создать революционную организацию нового типа. В этот период времени Дебор и участник «Социализма или варварства» Даниэль Бланшар (псевд. Пьер Канжуэр) составили и издали в виде брошюры проект программы новой организации «Предварительные замечания к созданию единой революционной программы» (1960). Однако идея поддержки у руководителей «Социализма или варварства» не нашла.

In girum imus nocte et consumimur igni.

В качестве названия использован палиндром, приписываемый древнеримскому поэту Вергилию («Мы кружимся в ночи, и нас пожирает пламя», лат.). Фильм снят в 1978 г. (режиссёр Ги Дебор, продюсер Жерар Лебовичи, оператор Андре Мругальски, 105 мин.). Текст читает Ги Дебор. В ленте использованы фрагменты фильмов: «Дети райка», «Джонни Гитара», «Жестокий Шанхай», «По ком звонит колокол», «Рио-Гранде», «Господин Аркадин», «Чапаев», «Броненосец Потёмкин», «Они умерли на своих постах», «Атака лёгкой кавалерии» и др.

Сценарий публиковался в «Полном собрании кинематографических работ» и «Сочинениях». В 1982 г. в “Champ Libre” вышла книга «Мусор и отходы, распакованные к выходу фильма “In girum imus nocte et consumimur igni”», содержащая подборку рецензий на фильм из СМИ. В 1990 г. было напечатано «критическое издание» сценария фильма, содержащее текст закадрового комментария с пояснениями автора. В 1999 г. «критическое издание» было переиздано — оно было дополнено авторскими заметками о фильме (см. наст. изд., с. 256–261), а также подборкой рецензий.

<sup>1</sup> Цитата из «Немецкой идеологии» Маркса: «Мы называем коммунизмом действительное движение, которое уничтожает теперешнее состояние», см.: Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 3 (1955). С. 34.

<sup>2</sup> «Кригшпиль» (военная игра, нем.) — стратегическая настольная игра, правила которой были разработаны Дебором. В 1978 г. был произведён первый её комплект, содержащий игровое поле, набор игровых фигур, а также текст правил на франц. и англ. языках. В 1987 г. была опубликована содержащая описание игрового процесса книга «Военная игра», написанная Дебором и Беккер-Хо. В последние годы наблюдался всплеск интереса к игре, был проведён ряд соревнований, а также возникло как минимум два разных варианта «Кригшпиля» для игры онлайн — впрочем, на момент подготовки наст. изд. оба из них в сети уже были недоступны (по крайней мере один из них, по сообщению амер. еженедельника “The New Yorker” от 5 мая 2008 г., был отключён по непосредственной инициативе Беккер-Хо).

<sup>3</sup> Отсылка к первым двум строкам «Неистового Роланда» итал. поэта и драматурга Лудовико Ариосто: «Пою дам и рыцарей, пою



брани и любовь, / И придворное вежество, и отважные подвиги», см.: *Ариосто Л.* Неистовый Роланд / Пер. М.Л. Гаспарова. М.: Наука, 1993. С. 21.

<sup>4</sup> Цитата из романа австр. писателя и драматурга Роберта Музиля «Человек без свойств», см.: *Музиль Р.* Человек без свойств / Пер. с нем. С. Апта. Книга первая. М.: Художественная литература, 1984. С. 285.

<sup>5</sup> *Принц Вэлиант* — главный герой одноимённого амер. комикса, публикующегося с 1937 г. Использованный в фильме комикс (вышедший в апреле 1939 г.) описывает поединок Принца Вэлианта и Отца Времени (владельца указанного подземелья), завершающийся поражением Принца и моралью «Всё борется со временем и всё оказывается побеждённым».

<sup>6</sup> *Пьер Ласенер* (1803–1836) — франц. поэт и преступник. В составе организованной группы совершил ряд разбоев, сопровождавшихся убийствами потерпевших, за что был приговорён к смертной казни. Находясь во время суда в парижской тюрьме Консьержери, написал «Мемуары», представляющие его преступления как ответ на социальную несправедливость (вошли в двухтомное издание «Мемуары, откровения и поэзия Ласенера», вышедшее вскоре после казни). В фильме несколько раз демонстрируются фрагменты ленты франц. режиссёра Марселя Карне «Дети райка» (1945), одним из действующих лиц которого является Ласенер.

<sup>7</sup> Начиная с этой цитаты и до фразы «Подобно потерянным детям мы проживаем свои незаконченные приключения» — реплики из разных мест кинофильма «Завывания в честь де Сада» (сценарий см. в наст. изд., с. 61–70).

<sup>8</sup> *Андреас Баадер* (1943–1977) и *Гудрун Энслин* (1940–1977) — нем. городские партизаны, лидеры RAF (Фракции Крас-

ной армии) — леворадикальной революционной организации, основанной в 1968 г. и действовавшей на территории ФРГ. После задержаний и судов находились в тюрьме Штаттхайм в Штутгарте, где, по официальной версии, оба покончили с собой 18 октября 1977 г.

<sup>9</sup> *«Пей, и дьявол тебя доведёт до конца»* — песня пиратов из «Острова сокровищ» Р.Л. Стивенсона, см.: *Стивенсон Р.Л. Остров сокровищ. Чёрная стрела. Потерпевшие кораблекрушение.* М.: Олма-Пресс, 2002. С. 16.

<sup>10</sup> Строки из рубаи Омара Хайяма, см.: *Хайям О., Хафиз, Саади.* Шедевры поэзии Востока / Пер. М. Ватагина. М.: Олма Медиа Групп, 2013. С. 75.

<sup>11</sup> Цитата из трагедии Шекспира «Юлий Цезарь», см.: *Шекспир У.* Полное собрание сочинений в 8 томах. Т. 5. С. 268 (пер. М. Зенкевича).

<sup>12</sup> Цитата из поучительного произведения англ. учёного и богослова VIII в. Алкуина — «Слова о послушном ребёнке», написанного на латыни наставления юному Пепину, сыну Карла Великого.

<sup>13</sup> *Робер Фонта* — личность, очевидно, из околелеттристских или околоситуационистских кругов, не упоминающаяся в других источниках.

<sup>14</sup> *Гислен де Марбе* — франц. писатель, автор романа «Мсье Гонтран» (1968), близкий к кругам леттристов — сначала к группировке Изу (один из участников акции в соборе Нотр-Дам, см. примеч. 3 к статье «Технические замечания [к первым трём фильмам]»), затем к ЛИ. Участвовал в качестве помощника режиссёра в съёмках фильма «О прохождении нескольких человек через довольно краткий момент времени». В книге воспоминаний «Племя» Менсьон описывает его так: «Это был один из старших и самых башковитых в квартале,

брутальный тип, обретавший необыкновенные силы, когда выпивал. Легенда гласила, что он однажды во время поединка по армрестлингу сломал парню руку... Гислен твёрдо стоял на земле и был реально опаснее под градусом, так что в такие моменты нужно было быть начеку», см.: *Mension J.-M. La Tribu*. P. 83. Был связан с криминальными кругами, некоторое время работал сутенёром. С середины 1950-х владел баром “L’Homme de Main” («Сорвиголова»), в котором любили собираться участники ЛИ, а позже — ситуационисты. Был другом Дебора и, по воспоминаниям Менсьона, выполнял функции его телохранителя в конфликтных ситуациях.

<sup>15</sup> Цитата из «Панегирика святому Бернару» франц. проповедника и богослова XVII в. Жана-Бениня Боссюэ.

<sup>16</sup> Цитаты из библейской книги Екклесиаста, см.: Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: Издание Московской Патриархии, 1988. С. 618–621.

<sup>17</sup> Вероятнее всего, имеется в виду автор «Революции повседневной жизни» Р. Ванейгем.

<sup>18</sup> Цитата из текста прусского военного писателя Карла фон Клаузевица «Замечания о чистой и прикладной стратегии господина фон-Бюлова, или критика содержащихся в ней взглядов» (1805).

<sup>19</sup> Цитата из книги исп. писателя и философа Бальтасара Грасиана «Придворный человек» (1647).

<sup>20</sup> Отсылка к эпитафии на могиле англ. поэта Джона Китса: «Здесь покоится тот, чьё имя было написано на воде» (см. также примеч. 1 к тексту «Об “In girum”»).

<sup>21</sup> *Джузеппе Пино-Галлицио* (1902–1964) — итал. художник. В 1955 г. познакомился с Йорном и присоединился к возглавляемому им Международному движению за имажинистский Баухаус.

В 1957 г. был среди основателей СИ, с которым сотрудничал до 1960 г. Работал в собственном стиле под названием «индустриальная живопись», был автором «Манифеста индустриальной живописи: за унитарно применимое искусство», опубликованного в № 3 ЖСИ (декабрь 1959). Индустриальная живопись представляла собой авангардистские полотна гигантского размера, продавалась по метрам и предполагалась к вполне утилитарному использованию покупателями в дальнейшем (например, в качестве обоев), что должно было устранить грань между искусством и повседневностью. Первая выставка индустриальной живописи состоялась в Турине в 1958 г., в поддержку выставки ситуационистами был распространён текст «Апология Пино-Галлицио», составленный Мишель Бернштейн.

<sup>22</sup> *Аттила Котаньи* (1924–2003) — венг. писатель и архитектор. В 1956 г. после восстания в Венгрии эмигрировал с семьёй в Брюссель. В 1960 г. присоединился к СИ, участвовал в работе редколлегии ЖСИ, а также в написании памфлета «О Коммуне» (вместе с Дебором и Ванейгемом) и «Основной программы Бюро исследований в области унитарного урбанизма» (с Ванейгемом). Однако в дальнейшем его идейные разногласия с остальными участниками организации достигли критического предела, и ситуационисты в сообщении об исключении его из организации в декабре 1963 г. описали это следующим образом: «В действительности вот уже шесть или восемь месяцев Аттила Котаньи являлся почти в каждой практической дискуссии слабоумной и неэффективной оппозицией. Его предложения были часто отвергаемы всеми сразу (например, его скандальная причуда подвергнуть цензуре переводные тексты в нашем немецком журнале “Der Deutsche Gedanke”, чтобы избежать полицейского преследования, которое он считал неизбежным

в Западной Германии)», см.: *Sur l'exclusion d'Attila Kotanyi*. Paris: Internationale Situationniste, 1963. P. 1. В 1970—1980-х гг. Котаньи преподавал искусство в Дюссельдорфской академии художеств, в 1990-х вернулся в Венгрию и работал преподавателем в Венгерском университете изобразительных искусств.

<sup>23</sup> *Дональд Николсон-Смит* — англ. переводчик и писатель, член СИ в 1965—1967 гг. Вместе с Дебором посещал в 1966 г. Страсбург, где местные студенты опубликовали на профсоюзные деньги ситуационистский памфлет «О нищете студенческой жизни». В декабре 1967 г. вследствие конфликта между англ. секцией СИ, с одной стороны, и франц. и амер. секциями организации — с другой, вся англ. секция, включая Николсона-Смита, перебравшегося к тому времени в Лондон, была исключена из организации. В отношении него, правда, это было сделано с оговоркой: «В течение двух лет сотрудничества с Дональдом Николсоном-Смитом мы все его высоко ценили», см.: *Последние исключения // Motherfuckers. Уличная банда с анализом / Сост. и пер. с англ. А. Умняшова. М.: Гилея, 2008. С. 224—227*. В дальнейшем он неоднократно участвовал в англ. публикациях ситуационистских текстов: в его переводе на англ. язык были опубликованы «Общество спектакля» и биография Дебора, составленная Ансельмом Яппе, а также «Революция повседневной жизни» и «Бесцеремонная история сюрреализма» Вайнгема и другие книги.

<sup>24</sup> См.: *Сунь-Цзы. Трактат о военном искусстве // Сунь-Цзы, У-Цзы. Трактаты о военном искусстве / Пер. Н.И. Конрада. М.: АСТ, 2002. С. 50*.

<sup>25</sup> Цитата из работы Клаузевица «Заметки о Пруссии в её великой катастрофе» (1823—1824).

<sup>26</sup> *Челесте* — подруга Дебора и Беккер-Хо, с которой они познакомились во Флоренции в начале 1970-х гг.

<sup>27</sup> Цитата из «Божественной комедии» Данте, см.: *Данте А. Божественная комедия*. С. 211.

<sup>28</sup> Цитата из пьесы «Лоренцаччо» франц. поэта и драматурга Альфреда де Мюссе, см.: *де Мюссе А. Избранные произведения* в 2 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. Т. 1. С. 502.

<sup>29</sup> Цитируется 184-е рубаи О. Хайяма, см.: *Хайям О. Рубайат*. М.: Олма-пресс, 2006. С. 109 (пер. Г. Плисецкого).

<sup>30</sup> См.: *Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения*. Т. 1 (1955). С. 377.

Ги Дебор, его искусство и его время (Guy Debord, son art et son temps).

Фильм снят в 1994 г. (режиссёр Брижитт Корнан, продюсер Ален де Гриф, 60 мин. ). Авторский текст дан в титрах.

Сценарий публиковался только в «Сочинениях».

Подготовка фильма велась Дебором с лета 1994 г., предварительный монтаж производился 3–14 октября. По словам его вдовы Алисы Беккер-Хо, в начале ноября 1994 г. Дебор принял решение уйти из жизни. 14 ноября он согласился на предложение руководителя частного телевизионного канала “Canal+” Алена де Грифа о проведении в январе 1995 г. «Вечера Ги Дебора». В конце ноября он обсуждал с издателем готовящийся проект по публикации текстов трёх контрактов, заключённых им с “Simar Films” на производство фильмов и строго гарантировавших абсолютную творческую свободу автора (книга «Контракты» была опубликована в 1995 г. ). 30 ноября

Дебор надиктовал Алисе Бсккер-Хо и подписал следующий текст для включения в фильм: «Болезнь под названием *алкогольный полиневрит* была выявлена в августе 90-го. Сначала практически незаметная, но потом всё усиливающаяся. Стала действительно невыносимой в начале ноября 94-го. Как со всякой неизлечимой болезнью, можно выиграть многое, если не пытаться и не соглашаться лечиться. Это — противоположность болезни, которую можно подцепить по досадной неосторожности. Наоборот, требуется уверенная настойчивость на протяжении всей жизни». Это была его предсмертная записка — в тот же день Дебор покончил с жизнью выстрелом в сердце. После кремации 5 декабря его прах был рассеян над Сеной в районе моста Вер-Галан его вдовой Алисой Беккер-Хо и её братом Евгеном Беккером. 15 декабря на студии “Canal+” состоялся закрытый показ фильма «Ги Дебор, его искусство и его время». Вечером 9 января 1995 г. на телеканале состоялась трансляция передачи «Ги Дебор, о прохождении нескольких человек через довольно краткий момент времени», состоявшей из трёх фильмов — «Общество спектакля», «Опровержение всех суждений...», «Ги Дебор, его искусство и его время», затем последовали титры с текстом предсмертной записки Дебора. Это был первый показ фильмов Дебора на телевидении.

<sup>1</sup> Двухминутный фрагмент дискуссии на франц. телеканале “M6” с участием писателя и журналиста *Франса-Оливье Жизбера* (род. 1949). Жизбер высказывает крайнее недовольство книгой Дебора, создающей, по его мнению, «патологическую обстановку». Другие участники обсуждения выражают своё несогласие, перебивают его и друг друга, активно жестикулируют. В течение шести лет, прошедших с того эфира до написания сценария, карьера Жизбера рез-

ко пошла вверх: он занял руководящий пост в популярной газете “Figaro”, а его роман «Негодяй» (1992) был удостоен Гран-при Французской академии.

<sup>2</sup> Текст песни «Ящерица» франц. поэта и шансонье XIX — нач. XX в. Аристида Брюана.

<sup>3</sup> Цитата из стихотворения «Лебедь» Шарля Бодлера, см.: *Бодлер Ш. Лебедь // Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Водолей, 2012. С. 139* (пер. Адриана Ламбле).

<sup>4</sup> Речь идёт о фильме «Любовники с Нового моста» (1991), снятом франц. кинорежиссёром *Леосом Караксом* (род. 1960). Для проведения съёмок потребовалось создание копии *Пон-Нёф* (известного парижского моста через Сену), на котором проходит действие многих сцен фильма.

<sup>5</sup> «*Никогда не работайте!*» (“*Ne travaillez jamais!*”) — надпись, сделанная Дебором на стене одного из зданий на улице Сены в квартале Сен-Жермен-де-Пре в начале 1953 г. Независимо от него надпись была сфотографирована ушлым фотографом Бюффье, а полученная фотография — сопровождается комментарием «излишние советы» и растиражирована в качестве сувенирной открытки. Впоследствии изображение было воспроизведено в № 8 ЖСИ (январь 1963) с подписью «Предварительная программа ситуационистского движения» без указания автора снимка. По иронии судьбы юристы фотографа связались с Дебором как главным редактором журнала с претензией по поводу нарушения авторских прав.

<sup>6</sup> «*Директивы*» — пять состоящих из надписей картин Дебора, созданных в 1963 г. в Дании для выставки ситуационистов «Разрушение RSG-6» в Оденсе. Три не названных в тексте картины содержат надписи: «Все против спектакля», «Отмена отчуждённого труда»,



«Нет — любым специалистам во власти; рабочие советы — везде». В четырёх случаях надписи сделаны чёрным цветом на белом фоне, а «Отмена отчуждённого труда» нанесена белой краской поверх метра индустриальной живописи Джузеппе Пино-Галлицио.

<sup>7</sup> *Жак Эрбют* — личность, не упоминающаяся более ни в каких произведениях или исследованиях.

<sup>8</sup> *Тони Лопес-Пинтор* — активистка кампании за освобождение из исп. тюрьмы анархистов из автономных ячеек, арестованных в ходе полицейских операций на стыке 1978 и 1979 гг. Чтобы лучше продемонстрировать её значение для фильма, процитируем посвящённый ей отрывок из исследования Эндрю Юсси: «У Дебора был роман с прекрасной юной женщиной с юга Испании по имени Тони Лопес-Пинтор. Её цыганские черты лица очаровали его и, подобно Мишель Бернштейн, названной “Лошадкой”, и Алисе, названной “Азиаткой”, она была с нежностью добавлена в пантеон любовниц Дебора под именем “Андалуски”. “Я долго любил эту Андалуску”, — писал он ностальгически в 1989 г.», см.: *Hussey A. The Game of war. P. 326.*

<sup>9</sup> «*Обёрнутый Пон-Нёф*» — художественный проект амер. скульптора болг. происхождения Христо (Кристо) Явашева (род. 1935), создавшего ряд произведений путём оборачивания тканью (т. е. создания упаковки), использовавшего в качестве объектов оборачивания австралийское побережье, Рейхстаг и т. п. Речь идёт об одном из таких проектов, заключавшемся в упаковке моста Пон-Нёф в холст (1985).

<sup>10</sup> «*Это не барашек*» — цитата из «Маленького принца» (1943) Антуана де Сент-Экзюпери. Дебор обыгрывает надпись «Это не трубка» на известной картине бельг. художника-сюрреалиста Рене Магритта «Вероломство образов» (1929) с изображением трубки.

## КОММЕНТАРИИ К ФИЛЬМАМ (перевод С. Михайленко)

Прологомены ко всякой будущей кинематографии.

Авторское предисловие к публикации рабочей версии сценария «Завываний в честь де Сада» в журнале “Юп” (1952). Вместе со сценарием — первая публикация Дебора.

<sup>1</sup> *Усиление* (“*amplique*”) — термин, введённый Изу и обозначающий период экспансивного развития искусства, когда оно переживает всестороннее обогащение. Со времени братьев Люмьер кинематограф непрерывно совершенствовался как в техническом отношении, так и в плане жанрового разнообразия и проч., что и было его «усилением».

Инструкция для французской федерации киноклубов.

Заметка, написанная в ноябре 1952 г. и опубликованная в № 2 бюллетеня «Леттристский интернационал» (февраль 1953).

Завывания в честь де Сада. Великий фестиваль ночи.

Авторское предисловие к публикации итоговой версии сценария «Завываний в честь де Сада» (№ 7 журнала “*Les Lèvres nues*”, декабрь 1955). В разных выпусках журнала (1955—1956) были напечатаны ещё пять статей Дебора: «Введение в критику городской географии» (№ 6); «Методика *détournement*» (№ 8, в соавт. с Ж. Вольманом); «Теория дрейфа», «Два отчёта о дрейфах», «Позиция континента Контрэскарп» (все три — в № 9). Все они были первыми текстами Дебора, опубликованными за пределами Франции.

<sup>1</sup> “*Les Temps Modernes*” — франц. журнал, относимый к левому политическому флангу, основанный в 1945 г. Жаном-Полем Сартром. Имел представительную редколлегию (Сартр, Симона де Бовуар, Раймон Арон, Морис Мерло-Понти, Мишель Лейрис и др.), публиковал, в частности, таких авторов, как Жене, Виан, Беккет и проч. Далее перечисляются некоторые сотрудничавшие с журналом франц. интеллектуалы.

<sup>2</sup> Ни в каких других источниках присутствие кинорежиссёра и писателя Александра Астриюка (род. 1923) на мероприятиях летристов не упоминается.

Технические замечания [к первым трём фильмам].

Текст о первых трёх фильмах, опубликованный под названием «Технические замечания» в 1964 г. в книге «Против кинематографа».

<sup>1</sup> *Барбара Розенталь* — подружка Дебора во время съёмок этого фильма. Эндрю Юсси приводит такое описание их знакомства: «Одним бурным и штормовым вечером в начале октября шёл такой сильный дождь, что набережные Сены были затоплены водой. Дебор активно и беззаботно выпивал и, взбодрённый штормом и спиртным, решил растянуться в водостоке на рю Кужас, узенькой улочке недалеко от Сорбонны, чтобы быть затопленным дождём. Увидевшая этот странный спектакль студентка Сорбонны Барбара Розенталь решила помочь очевидно пьяному, но элегантно одетому молодому человеку, и присела на колени, встревоженно прошептав “Если Вы останетесь здесь так лежать, Вы просто утонете”. “Тогда почему бы Вам не прийти ко мне, и мы умрём вместе?” — ответил Ги. Барбара была очарована романтическим молодым балбесом и быстро стала

первой парижской подружкой Ги», см.: *Hussey A. The Game of war*. Р. 43. Хотя их отношения полностью прекратились к концу 1953 г., эта встреча окажет влияние на события тремя десятилетиями спустя. В конце 1983 г. Дебор и Лебовичи подбирали место для открытия кинотеатра. Когда Дебор узнал, что одно из выставленных на продажу помещений находится рядом с тем самым водостоком на рю Ку-жас, он убедил Лебовичи приобрести именно его. Кинотеатр “Studio Cujas” был открыт в октябре 1983 г. и проработал до марта 1984 г. (был закрыт сразу после убийства Лебовичи).

<sup>2</sup> *Альберт-Жюль Легро* — участник группы Изу, которому принадлежит один из голосов в фильме «Трактат о яде и вечности», автор текста «Ярмарка поэтов», опубликованного в № 1 журнала “Ug” (1950) и являющегося его единственным известным произведением.

<sup>3</sup> *Скандал в Нотр-Дам* — самая известная акция леттристов. 9 апреля 1950 г. во время пасхальной мессы в Соборе Парижской Богоматери (Нотр-Дам) леттрист Мишель Мур, одетый в костюм монаха-доминиканца, взойшёл на алтарь и зачитал короткую проповедь, провозглашавшую «смерть Господа Иисуса Христа во имя жизни Человека». Помимо Мура в акции участвовали Серж Берна (автор текста проповеди), а также Гислен де Марбе и Жан Рулье — в качестве «силовой поддержки». Их товарищи (по некоторым сведениям это были Габриэль Померан и Марк, О.), ждавшие в автомобиле на выходе из собора, трусливо бежали, оставив участников акции на произвол судьбы. Четверо леттристов были задержаны полицией, чем она фактически спасла их от расправы со стороны оскорблённых верующих. Берна, Рулье и де Марбе были выпущены на свободу в тот же день без предъявления обвинений, Мур же был задержан, поскольку архиепископ подал на него заявление о само-

званом монашестве. Его дважды направляли на психиатрические обследования: по итогам первого ему было рекомендовано лечение, а по итогам второго он был признан здоровым. Через одиннадцать дней он был полностью освобождён, так как первоначальное заявление было отозвано (церковь сочла излишним усиливать скандал, устраивая судебный процесс над Муром).

<sup>4</sup> Дебор имеет в виду издание своей книги «Против кинематографа».

<sup>5</sup> *Музей человека* — парижский музей, чьи коллекции посвящены исторической и культурной антропологии. Расположен на территории дворца Шайо, напротив Эйфелевой башни.

<sup>6</sup> «*Левыми леттристами*» Дебор называет своих товарищей, участников ЛИ, чтобы отделить их от леттристов из группы Изу.

<sup>7</sup> *Третья конференция СИ* проходила в гостинице “Herzogstand” в Мюнхене с 17 по 20 апреля 1959 г. В её работе приняло участие 14 делегатов (среди них были Дебор, Йорн, Пино-Галлицио, Констан Ньювенгауз и др.) из 6 стран (Бельгии, Германии, Голландии, Дании, Италии и Франции). Прологом мюнхенской конференции послужила «Амстердамская декларация», составленная Дебором и голл. художником-ситуационистом Константином Ньювенгаузом в Амстердаме 10 ноября 1958 г. Текст состоял из одиннадцати посвящённых идее унитарного урбанизма тезисов, которые предлагалось вынести на обсуждение конференции. Конференция состояла из трёх секций, проводившихся ежедневно с 18 по 20 апреля. Заседание 19 апреля начиналось с доклада нем. художника из мюнхенской группировки “Spur” («Шпора») Ханса-Петера Циммера, посвящённого условиям ситуационистской деятельности в ФРГ, а также деятельности этой группировки. Доклад знаменовал присо-

единение группировки в полном составе к нем. секции СИ. Собственно, отрывок из посвящённых этому докладу дебатов мы и слышим в этой части фильма.

<sup>8</sup> *Абель Ганс* (1889—1981) — франц. кинорежиссёр. Дебор имеет в виду фильм Ганса «Наполеон» (1927), в одной из сцен которого юный Наполеон Бонапарт играет в снежки. Часть этой сцены представлена в прямом смысле с точки зрения снежка — для такой съёмки Ганс заказал специальные камеры, которыми актёры кидали друг в друга как снежками.

<sup>9</sup> «*По ком звонит колокол*» — экранизация одноимённого романа Эрнеста Хэмингуэя (1940), действие которого происходит во время гражданской войны в Испании, сделанная в 1943 г. амер. кинорежиссёром Сэмом Вудом.

<sup>10</sup> *Актриса из рекламы мыла* — дат. и франц. актриса Анна Карина (род. 1940). После съёмок этого ролика её карьера действительно пошла вверх (над чем Дебор и иронизирует), её заметил Годар, снявший Анну в нескольких фильмах (за роль в его фильме «Женщина есть женщина» 1961 г. Карина была удостоена Серебряного медведя Берлинского кинофестиваля) и в 1961 г. женившийся на ней.

<sup>11</sup> См.: *Мартине А.* Основы общей лингвистики // Новое в лингвистике. Вып. 3. М.: Издательство иностранной литературы, 1963. С. 366.

Три замечания о фильме «Общество спектакля».

Набор заметок, опубликованный в брошюре “Simar Films” о фильме «Общество спектакля».

<sup>1</sup> *Мари Лафоре* (род. 1939) — франц. певица и актриса.

О фильме [«Общество спектакля»].

Текст, опубликованный в брошюре “Simar Films” о фильме «Общество спектакля».

<sup>1</sup> Цитируется анонимная статья «Приоритетная коммуникация» из ЖСИ, см.: *Communication prioritaire // Internationale Situationniste*. № 7 (avril 1962). Р. 24.

<sup>2</sup> *Великие Дряблоголовые* — словосочетание из первой части «Стихотворений» Лотреамона, которым автор обозначает литераторов, ответственных за деградацию поэзии со времён Расина (т. е. с конца XVII в.). В их число, по мнению Лотреамона, входили Шатобриан, Руссо, По, Жорж Санд, Гёте, Гюго, Лермонтов, Мицкевич, Байрон и др., см.: *Лотреамон. Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона* / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Костикова. М.: Ad Marginem, 1998. С. 340.

<sup>3</sup> Цитата из второго контракта, заключённого в 1977 г. между Дебором и кинокомпанией Жерара Лебовичи “Simar Films” на незаглавленный на тот момент «шестой фильм». Позднее этот документ был включён в брошюру «Контракты» (1995), куда вошёл также контракт 1982 г. на создание фильма «Об Испании»: «...исчерпывающее и окончательное изучение духа современной Испании, от 15 века до наших дней», см.: *Debord G. Troisième contrat // Debord G. Œuvres*. Р. 1864. Работа над этим фильмом закончилась после гибели Лебовичи в марте 1984 г.

Об “In girum”.

Заметка от 22 декабря 1977 г. была опубликована в «критическом издании» сценария “In girum imus nocte et consumimur igni”.

<sup>1</sup> Дебор с сомнением присваивает англ. поэту Перси Биши Шелли авторство использованной в фильме фразы «тонущие пишут свои имена лишь на воде» (см. с. 205), которая действительно является лишь пересказом слов другого англ. поэта, Джона Китса, записанных Шелли и помещённых после смерти Китса на его надгробие.

[Заметка] для звукорежиссёра.

Заметка 1977 г. была опубликована в «критическом издании» сценария “In girum imus nocte et consumimur igni”.

Заметка об использовании заимствованных фильмов.

Заметка от 31 мая 1989 г. была опубликована в «критическом издании» сценария “In girum imus nocte et consumimur igni”.

<sup>1</sup> «Методика *détournement*» — статья Дебора и Вольмана 1956 г. (о ней см. примеч. 8 к статье А. Йорна «Ги Дебор и проблема проклятия»).

<sup>2</sup> «Джонни Гитара» — вестерн амер. кинорежиссёра Николаса Рея (1954). «Жестокий Шанхай» — фильм амер. кинорежиссёра Джозефа фон Штернберга (1941), экранизация одноимённой бродвейской постановки. «Господин Аркадин» — триллер амер. кино-



режиссёра Орсона Уэллса (1955), часть действия которого происходит в Варшаве. Русских фильмов о революции сразу два: «Чапаев» братьев Васильевых (1934) и «Броненосец Потёмкин» Сергея Эйзенштейна (1925). «Они умерли на своих постах» — вестерн амер. кинорежиссёра Рауля Уолша (1941), посвящённый истории амер. офицера Джорджа Армстронга Кастера (культовой фигуры, являющейся национальным образцом храбрости и отваги) и гибели его отряда в сражении с индейцами в 1876 г. «Атака лёгкой кавалерии» — фильм амер. кинорежиссёра Майкла Кёртиса (1936), посвящённый Балаклавскому сражению Крымской войны.

<sup>3</sup> *Эффект отстранения* — элемент театральной системы Бертольда Брехта, заключающийся в демонстрации привычных событий в неожиданном ракурсе и вызывающий тем самым у зрителя критическое восприятие сценического действия.

[Заметка о фильме “In girum imus nocte et consumimur igni”].

Текст, сопровождаемый комментарием «Неизданная заметка о “In girum imus nocte et consumimur igni”», опубликован без заглавия и даты в сборнике материалов «Вокруг фильмов (документы)», приложенном к изданию фильмов Дебора на трёх DVD (“Gaumont Video”, 2005).

<sup>1</sup> *Второй фильм* — Дебор имеет в виду второй полнометражный фильм на студии “Simar Films”.

<sup>2</sup> «О нищете среды обитания» — парафраз названия памфлета «О нищете студенческой жизни».

ОТПЕЧАТАНО В КОЛИЧЕСТВЕ  
750 НУМЕРОВАННЫХ ЭКЗЕМПЛЯРОВ  
В ТИПОГРАФИИ «РАДУГА»  
МОСКВА, УЛ. АВТОЗАВОДСКАЯ, 25

Экземпляр № 0 7 19

ВЁРСТКА СТЕФАНА РОЗОВА  
КОРРЕКТОР НАТАЛЬЯ СОЛНЦЕВА  
© ASGER JORN, НАСЛЕДНИКИ, 2015  
© GUY DEBORD, НАСЛЕДНИКИ, 2015  
РУССКИЙ ПЕРЕВОД РАЗРЕШЁН  
К СВОБОДНОМУ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЮ

ISBN 978-5-87987-098-5

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО «ГИЛЕЯ»  
W W W . N Y L A E A . R U



