

ГИ ДЕВОР
ЗА И ПРОТИВ
КИНЕМАТОГРАФА

МОСКВА • ГИЛЕЯ

2015

Real Hylaea

Ги Дебор

**За и против кинематографа.
Теория, критика, сценарии**

«Гилея»

Дебор Г.

За и против кинематографа. Теория, критика, сценарии /
Г. Дебор — «Гилея», — (Real Nylaea)

ISBN 978-5-87987-098-5

Книга впервые представляет основной корпус работ французского авангардного художника, философа и политического активиста, посвященных кинематографу. В нее входят статьи и заметки Дебора о кино, а также сценарии всех его фильмов, в большинстве представляющие собой самостоятельные философско-политические трактаты. Издание содержит обширные научные комментарии. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

ISBN 978-5-87987-098-5

© Дебор Г.
© Гилея

Содержание

Ги Дебор и проблема проклятия	8
Воззвания, заявления, рецензии, статьи	13
Покончить с французским кинематографом	13
Ночь кинематографа	14
Хватит плоскостопия!	15
Позиция Леттристского интернационала	16
Смерть коммивояжёра	17
Тотем и табу	18
Раздавленный пёс	19
Главная дорога, ведущая в Рим	20
Библия – единственный сценарист, который не разочаровывает	21
Сесила Б. Демилля	
За и против кинематографа	22
К революционной оценке искусства	23
Конец ознакомительного фрагмента.	26

Ги Дебор
За и против кинематографа:
Теория, критика, сценарии

R E A L
H Y L A E A



Составление, примечания и комментарии Степана Михайленко



Ги Дебор в Канне. Декабрь 1951 года

Перевод с французского С. Михайленко и Э. Саттарова

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

www.debord.ru

© Asger Jorn, наследники, 2015

© Guy Debord, наследники, 2015

Русский перевод разрешён к свободному воспроизведению

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 анархии¹

«Для человечества было бы лучше, если бы этого человека никогда не было». Так в своё время написал “Gentlemen’s Magazine” по случаю смерти Годвина², 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 «плёнэра» 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 модернизму, распространившаяся во второй половине века, особенно в послевоенный период, провозгласившая, что «проклятых художников больше нет», ещё радикальнее, чем прежде, отталкивает от себя творческие силы. Реальность общественного проклятия набрасывает на себя успокаивающий и антисептический покров пустоты: проблемы больше нет; проблемы никогда не было. В то же время журналистский ярлык «проклятия», напротив, только растёт в цене. Чтобы тебя прокляли, достаточно роста твоих продаж. Это настолько просто, что неважно, за какие именно агрессивные действия жертва подвергается проклятию. Сам принцип проклятия изменился; возвращается простая романтическая концепция непризнанного гения. Чей-либо ум с готовностью рассматривают как «опережающий своё время», после чего стараются не признавать его как можно дольше.

Думаю, ни один другой творец в мире не опровергает беспочвенность подобных ложных представлений лучше, чем Гн 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 взялись 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 ситуационисты³.

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 spectacularного конфликта? Джон Кеннет Гэлбрэйт⁴, 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»⁵ быть снят и прославиться через семь лет, без полного разрыва с кинематографическим искусством, предпринятого во время поисков в эпоху леттризма⁶, очевидной вершиной которых стал фильм «Завывания в честь де Сада»? Кто знает? И прежде всего, кто скажет? Те, кто знает, молчат, поэтому общественное мнение на мировом уровне, включая интеллектуалов, не перестаёт поражаться этой работе, считающейся совершенно оригинальной. Точно так же запрещено говорить об ухудшении качества картин, снятых Рене после неё: подобный спад типичен для адаптаций, рассчитанных на углубление изначально радикального творения в дозволенных рамках. Именно в этом проявляется невероятное лицемерие, столь необходимое для официального «модернизма». Датский литературный журнал «Perspektiv» пользуется примером именно этого фильма, «Хиросима, любовь моя», как наглядным доказательством своего тезиса о том, что бунтари не производят ничего нового. Новое исходит только из официального производства. И точно так же как общество игнорирует все творческие усилия, предшествующие появлению подобных работ, все всегда готовы ополчиться против плохих парней, представляющих собой истинную оригинальность, с тем, чтобы навсегда изгнать их из творческой деятельности. В случае с Дебором это невозможно. Никто не думает о том, что его кинематографическая деятельность – лишь использование попавшегося под руку инструмента для демонстрации более широких способностей. Меньше всего здесь стоит обращать внимание на 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 проклинают, 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 проклинает 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 проклинать, не имея перед глазами чего-то лучшего, с чем можно сравнивать то, что отвергают, и в этом секрет Ги Дебора, единственного из леттристов, уже тогда обладавшего новым видением, чем объясняются все его выходки. Если не принимать во внимание это видение, если формировать свои суждения только на основании существующих порядков, всё, что он создал, предстанет лишь в виде набора эксцентричных странностей и чудачеств, подобных многим другим. Великий урок Ги Дебора, начиная с информационного бюллетеня «Потлач»⁷, заключается в той ясности, с которой мы можем проклинать 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, претендующих на необозримое будущее. Однако это лишь внешний результат гораздо более глубокого анализа.

Легко представить себе реакцию широкой общественности на работы Гн 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 *detournement*⁸. Замечательным было сотрудничество Дебора в работе над «Концом Копенгагена»⁹, небольшой брошюрой, спонтанно созданной за сутки: она вызвала потрясающий по скорости распространения эффект, в течение считанных месяцев с ней ознакомились 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»¹⁰, и реализация этого проекта сопровождалась звоном битого стекла, воплотившись в книге о любви, одетой в переплёт из наждачной бумаги, который режет карманы и обложки соседей по полке. Это воспоминания о славном прошлом, которое отказывается уходить и лишать весь мир своего упорного присутствия. В то же время эти «Мемуары» были чем-то вроде прощания или, как говорится, временного отступления. Именно поэтому он спешил написать свои «Мемуары» до того, как начать снова появляться на людях. Он использовал их в качестве увертюры, поэтому они не были приняты с той теплотой и радостью, что окружают старых бойцов, когда они подобным образом дают миру знать, что уходят на покой, покидают настоящее время. После этого он занялся съёмками странных документальных фильмов на студии “Dansk-Fransk Eksperimentalfilmskompagni”, в которых было задокументировано новое видение мира. Они явно не нравятся публике. Должно быть, из-за их эффекта замедленной бомбы. Дебору известны все эффекты, и он их мастерски использует без всякого смущения.

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

Работы Дебора всегда некомфортны для восприятия. И что хуже, он это делает специально. Он никогда не ломал рояли; подобные эксцентричные выходки он всегда оставлял тем клоунам, что пытаются подражать ему – от «монохромного» художника Ива Кляйна¹¹ до недавно образованной «Группы исследований визуального искусства»¹², 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 ситуационистское 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 Дюфреном¹, систематизирующая предельное истощение способов кинопроизводства, существующая за пределами всех техник кино.

Фильм Ги Дебора

ЗАВЫВАНИЯ 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.², 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 торговцев или готовящихся стать ими. Само наше присутствие тут убивает нас.

И вот они, люди нового кинематографа³:

*Серж Берна*⁴

Г.-Э. Дебор

Франсуа Дюфрен

*Моника Жоффрей*⁵

Жан-Исидор Изу

*Иоланда дю Луар*⁶

Марк, О.

*Габриэль Померан*⁷

Пусетт

*Жиль Ж Вольман*⁸

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 Бунюэля¹, 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 ВЕЧНОСТИ²

Это конец времени поэтов.

Сегодня я сплю.

Жиль Ж Вольман

Февраль 1952:

АНТИКОНЦЕПТ³

(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 БРО⁴

О ЛЕГКОМЫСЛЕННОМ СМЕХЕ, ОКРУЖАЮЩЕМ СМЕРТЬ⁵

Серж Берна

МЫ ТВОРИМ РЕВОЛЮЦИЮ В НАШИ ПОТЕРЯННЫЕ МОМЕНТЫ.

Хватит плоскостопия!

Суррогат режиссёра Мака Сеннета¹, суррогат актёра Макса Линдера², Ставиский³ слёз брошенных матерей-одиночек и сирот из Отейского приюта, Чаплин, вы – мошенник чувств и шантажист страданий.

Кинематографу нужны свои Делли⁴. 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 Вёзи⁵, 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.¹

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 рабочему энтузиазму. Тот факт, что некоторые леттристы 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»¹, 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 леттристом¹ и являющегося реакционным, и, таким образом, более и легко приемлемым искажением идей, которые мы поддерживаем, мы отправили следующее письмо мсье Ланглуа², директору этого учреждения.

Мсье,

Уведомлённые о вашем намерении представить 22 марта в Музее кино фильм Висмута-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 кинематографического представления и т. д.) далеки от того, чтобы достичь уровня среднего бурлеска «Хельзапоппина»³.

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 стиль⁴, утверждённый за три года до него в «Андалузском псе», или ещё хуже – полагают, что автор «Чуда в Милане»⁵ является изобретателем эффектов Рене Клера⁶.

Мы надеемся, что вы получите это письмо вовремя.

20 марта 1955 г.

*От лица Леттристского интернационала
М. Даху~, 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 Fran^aaise”¹, 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 Дзампано².

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 рецензива под названием «Мошенники»³ 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 Бенаюн⁴ (который сподобился в октябре 1954 г. подписать памфлет «Знатоки Большого Трюка»⁵, 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»¹ 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 Progres» 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 “Сiгса-гаша”, 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, невзирая 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».

2

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.

3

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.

4

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).

5

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 бравитует этой слабостью, преподнося её в качестве эталона.

6

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 жизни, 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 Фернанделя¹

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.