

ДЕБОР (Debord) Ги (1931-1994) - французский социальный мыслитель, теоретик искусства, кинорежиссер и художник; автор концепции "общества спектакля" (1967) и основатель Ситуационистского интернационала (1957) - художественно-политической ассоциации художников, авангардистского проекта по созданию "сюр-революционного" искусства и осуществлению "антикультурной" деятельности (см. Авангардизм).

Движение ситуационистов базировалось на осмыслении и развитии художественных практик леттристов и дадаистов. Основным объектом критики Ситуационистского интернационала являлось позднекапиталистическое общество с присущими ему формами социального отчуждения, феноменами тотальной коммодификации и конформизма.

И леттристы, и ситуационисты стремились разнообразными способами противостоять системе (посредством перформансов и текстов), готовой поглотить и коммодифицировать даже самый радикальный протест. Ориентация на крайний радикализм и анархическую идеологию была призвана служить своеобразной защитой от "спектакляризации" и фальсификации, которой в капиталистическом обществе, по их мнению, в конечном счете подвергается все и вся.

В своих манифестах сторонники Ситуационистского интернационала выдвигали перед собой задачу "бороться против пропагандистских методов воздействия высокоразвитого капитализма", адекватными мерами реагировать на вызовы буржуазного общества, "разрушать буржуазный гештальт счастья" через утверждение лозунгов "целостного урбанизма, экспериментальных установок, гиперполитической пропаганды и конструирования настроений", обесценивая вещи и идеи, противопоставляя порочной организации "спектакляризованного мира" свободу индивидуального конструирования ситуаций. Сторонники Ситуационистского интернационала не разделяли политику и искусство, воспринимая ситуационистский проект как универсальную жизненную установку. Среди наиболее часто используемых членами Ситуационистского интернационала концептов и (художественных) принципов можно перечислить следующие: "пассионарно-церемониальная негативность" (ключевой принцип революционной выразительности), "сконструированная ситуация" (сконструированный посредством коллективной организации целостности окружения и игры событий момент жизни), "психогеография" (конкретное выверенное воздействие географической среды на аффективное поведение индивидов), "derivé" (экспериментальная поведенческая установка, направленная на выявление принципов урбанистского общества); "целостный урбанизм" (теория комплексного использования искусства и техник интегрального конструирования среды в динамическом соотношении с поведенческими экспериментами; "détournement" (принцип интеграции настоящей или прошлой эстетической продукции в конструировании среды).

Основное произведение Д., обеспечившее ему известность в интеллектуальных кругах, - "Общество спектакля" (1967). По мнению самого Д., эта книга стала выражением наиболее радикальной позиции в момент столкновений 1968: "даже последние простофили того времени смогли наконец-то понять то, что же означало "отрицание жизни, ставшее видимым", "утрата качества", связанная с формой-товаром, или же пролетаризация мира".

Книга выстроена как совокупность тезисов, по форме напоминающих "Тезисы о Фейербахе" Маркса, и воспринимается, прежде всего, как художественный манифест, предоставляющий концептуальный аппарат для анализа политических и экономических подтекстов современной визуальной культуры. В то же время ее можно считать переводом экономических идей Маркса на язык современной культурной теории: не случайно, для многих интерпретаторов она выступает как "Капитал" нового поколения. Д. анализирует не только экономическую, но и политическую (не)состоятельность марксизма в современных условиях. Он полагает, что невозможность преодоления товарного фетишизма ставит под вопрос возможность любого революционного движения, по крайней мере в терминах оппозиции рабочего класса и буржуазии, которые по сути представляют собой нерасторжимое целое, они тождественны: в непонимании этого заключалось историческое фиаско пролетарской революции и лично Маркса (глубоко буржуазного мыслителя, по мысли Д.) как ее пророка.

Поскольку Ситуационистский интернационал рассматривал художников в качестве основной движущей силы грядущей революции, постольку нет ничего удивительного в тех амбициях, которыми проникнут текст Д. Для него ситуационизм был не только способом преодоления искусства; в каком-то смысле он предполагал и преодоление кризиса марксизма, отказ от "мякотелости" неомарксистских теорий, углубившихся в анализ надстроечных явлений и порвавших с политической практикой. В этом плане "Общество спектакля" - это недвусмысленный призыв возврата к практике, даже если этой практикой является показной бунт, поскольку в обществе спектакля, согласно Д., "сама неудовлетворенность давно стала неким товаром" (тезис 59).

Одним из источников вдохновения для Д. выступала "Диалектика Просвещения" (см.) М. Хоркхаймера (см.) и Т. Адорно (см.), постулировавших тотальность культур-индустрии в современном обществе, а также показавших, что "развлечение становится пролонгацией труда в условиях позднего капитализма", а "искусство есть лишь разновидность товара, выделанного, поставляемого, приравненного к индустриальной продукции, продающегося и заменимого", или же *Das Passagen-Werk* В.

Беньямина, задавшего современный ракурс интерпретации феномена *modernity* - реальность (и наиболее характерная особенность) последнего состоит в потреблении

зрелища (иллюзий) взамен или наряду с материальными благами. Не менее важна в этом контексте и концепция Д. Лукача (см.): именно из разработанной им оппозиции становления и ставшего, овеществляющего отчуждения и праксиса, вытекает предложенная Д. интерпретация "спектакля". С помощью понятия "спектакль" Д. объясняет целый ряд современных культурных, социологических и идеологических феноменов: и специфику современных индустриальных обществ (в развитых странах), и проблему глобализации (см.) (в самом широком смысле), и порочность репрезентации (см.), и доминанту визуальности в современной культуре, и многое другое. За основу определения "спектакля" можно взять тезис 34: "Спектакль есть капитал на той стадии накопления, когда он становится образом", причем "капитал" перестает быть "невидимым центром, управляющим способом производства"; все протяжение общества - это его портрет.

Спектакль, по мысли Д., - это идеология универсально значимая, и в качестве таковой, несмотря на впечатление тотальной абсолютной видимости, он оказывается дискурсом непрозрачным и эллиптическим: "помимо того, что является собственно секретным, очевидно, зрелищный дискурс замалчивает все, что ему не подходит".

Не удивительно, что любые спонтанные (то есть свободные, не "срежиссированные") действия и мнения спектаклю не подходят: "власть спектакля достаточно часто возмущается, когда замечает, как под ее покровительством формируется некий спектакль-политика, спектакль-юстиция, спектакль-медицина или множество подобных непредвиденных "издержек масс медиа". Термин спектакль содержит в себе совокупность разнообразных (и не всегда вычитываемых) коннотаций, например: а) пассивность (субъектов-зрителей); б) визуальный характер позднекапиталистической экономики; в) постановочность действий (власти); г) условность (социальных конвенций), которая носит в театральном спектакле гораздо более выраженный характер, нежели в кино - в театре она осознаваема и блокирует полную идентификацию, тем самым "разделение" сохраняет свою силу.

Д. наделяет "общество спектакля" следующими характеристиками: 1) Вся жизнь обществ, в которых господствуют современные условия производства, проявляется как необъятное нагромождение спектаклей. 2) Спектакль - это не совокупность образов, но общественное отношение между людьми, опосредованное образами. 3) Спектакль нельзя понимать ни как злоупотребление неким миром визуальности, ни как продукт массированного распространения образов. Это объективировавшееся видение мира. 4) Спектакль, взятый в своей тотальности, есть одновременно и результат, и проект существующего способа производства. Он не является неким дополнением к реальному миру, его надстроенной декорацией.

Он есть средоточие нереальности реального общества. Во всех своих частных формах, будь то информация или пропаганда, реклама или непосредственное потребление

развлечений, спектакль конституирует наличную модель преобладающего в обществе образа жизни. Форма и содержание спектакля служат тотальным оправданием условий и целей существующей системы. 5) Анализируя спектакль, мы в какой-то мере говорим самим языком спектакля, тем самым переходя на методологическую территорию того общества, которое выражает себя в спектакле. 6) Общество, базирующееся на современной индустрии, не является зрелищным случайно или поверхностно - в самой своей основе оно является зрительским. В спектакле, этом образе господствующей экономики, цель есть ничто, развитие - все.

Спектакль не стремится ни к чему иному, кроме себя самого. Таким образом, спектакль есть "основное производство современного общества". Он есть не что иное, как экономика, развивающаяся ради себя самой. Характерно, что Д. выстраивает свою концепцию спектакля как завуалированную критику "окуляцентризма" европейской философии, ибо спектакль, как тенденция предъявлять мир, который уже не схватывается непосредственно, через различные специализированные опосредования, полагает зрение привилегированным человеческим чувством, каковым в прежние эпохи было осязание.

Д. объявляет спектакль наследником всей слабости западного философского проекта, представлявшего собой понимание деятельности, в котором первенство принадлежало категориям видения. Та критика, которую Д. адресует буржуазному обществу, еще более сурова по отношению к обществу, построенному в духе квазиреволюционных идеалов и породившему примитивный спектакль тоталитарного бюрократического общества. По мнению Д., пролетариат всегда был лишь коллективным зрителем затевавшейся якобы ради его блага революции (хотя еще Лукач, например, искренне верил, что рабочие могут быть сознательными и активными агентами революции). Так, присвоение "голосов" рабочего класса небольшой группой "репрезентантов" их мнения создало, по мысли Д., величайшую историческую иллюзию, фиктивный мир "государства рабочих и крестьян". Схожим образом, западная революция 1968, в преддверии которой была написана эта книга, также завершилась "интегрированной театрализацией", о чем Д. пишет в многочисленных

"Комментариях" к различным переизданиям "Общества спектакля". Впрочем, согласно тезису 23, потенциальная угроза спектакуляризации существовала всегда - ибо власть нигде и никогда никого, кроме самой себя, не репрезентировала, хотя, казалось бы, требование репрезентативности лежит в основании всей политической системы общества. В действительности, цель любой политической системы состоит в фальсификации общественной жизни.

Поэтому демократия есть, прежде всего, видимость демократии. Спектакль (как

зрелище) и власть (не только в буржуазном государстве) - взаимополагающие категории, поскольку оба являются продуктами "древнейшей общественной специализации", заключающейся в том, чтобы говорить от имени других. Таким образом, допуская множественные интерпретации "видимого мира" позднекапиталистического общества, Д. не оставляет нам никаких иллюзий относительно его эстетизированной поверхности. Не то, чтобы Д. демонизировал видение как таковое, однако, критикуя тот способ, которым западное общество научилось манипулировать видением и злоупотреблять им, Д. оказывается очень близок к другому французскому мыслителю - Фуко (см.), считавшему, что мы живем не в обществе спектакля, но в обществе надзора и что находимся мы не в амфитеатре и не на сцене (местах органического существования спектакля), но в паноптической машине, где "глаз власти" управляет миром и нами. В то же время Д. лишает наблюдателя его привилегированного положения: и его (наблюдателя) терзает мания подглядывания, в "обществе спектакля" и он может в любую минуту оказаться под прицелом чужого взгляда, он сам подвергается опасности "объективирования" или "овеществления" - посредством превращения в образ.

А.Р. Усманова