

А. Р. Усманова

## ОБЩЕСТВО СПЕКТАКЛЯ В ЭПОХУ КОММОДИФИЦИРОВАННОГО МАРКСИЗМА

В России левый дискурс не проходит.

*Александр Иванов*

Время этой книги еще не пришло. Наверное, и не придет в обозримом будущем. Возможно, оно уже прошло. Она не может не быть маргинальной. Именно поэтому выход ее остался незамеченным (об этой незаметности я сужу по тому месту, которое она заняла на полках книжных магазинов, и о том минимуме внимания, которое ей оказывается в университетских кругах. Во всяком случае, в Минске). Чтобы понять это, нам необходимо, как посоветовал бы Фредрик Джеймисон, исследовать историческую ситуацию - как ту, в которой данный текст появился, так и другую - ситуацию, в которой оказались мы, его комментаторы. В конце концов, молчание вокруг этой книги по-своему значимо: "отсутствие какой бы то ни было необходимости в интерпретации само по себе заслуживает быть интерпретированным"<sup>1</sup>.

Итак, "Общество спектакля"<sup>2</sup> Ги Дебора наконец-то переведено на русский язык - вместе с двумя предисловиями (к четвертому итальянскому и третьему французскому изданиям), что немаловажно, комментариями Дебора и скромным послесловием переводчика. ОС было впервые опубликовано в 1967 году, с тех пор многократно переиздавалось в разных странах, несмотря на явную деактуализацию в политическом смысле и деконтекстуализацию книги в плане интеллектуальном. Дебор указывал в одном из предисловий, что его теория являлась выражением наиболее радикальной позиции в момент столкновений 1968 года: "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"<sup>3</sup>.

Замечательная, эпохальная книга ("одно из наиболее значительных исследований современного капитала, культурного империализма, роли масс медиа в общественных отношениях"<sup>4</sup>), лишний раз подтверждающая, что левый дискурс - это стержневой опыт западной интеллектуальной мысли. Именно по этой простой причине, как мне кажется, ей нет и пока не может быть места в русскоязычном (или же постсоветском) интеллектуальном пространстве. Идиосинкразия на левизну марксистского толка все еще не прошла - слишком травматическим был наш, казалось бы, совсем недавний опыт. В том числе незабвенный опыт усиленного штудирования классиков марксизма-ленинизма на философских факультетах. Стремление (преподавателей 90-х) вытеснить из памяти и сознания все, что могло иметь хоть какое-нибудь отношение к Марксу, Энгельсу в их советской интерпретации, привело к тому, что нынешнее поколение студентов не знает ни

этих имен, ни их работ, ни тем более всей той обширной и интереснейшей интеллектуальной традиции, которая сформировалась вокруг марксизма на Западе. Этой традиции не знало предшествующее поколение отечественных гуманитариев - не знает ее, по большому счету, и нынешнее<sup>5</sup>. Если современным студентам радикально-политический пафос Дебора принципиально безразличен и чужд (собственно, пафос здесь не ощущаем как таковой), то для тех представителей старшего поколения, которые случайно откроют Ги Дебора (и прочитают нечто вроде: “Развитие производительных сил было *реальной бессознательной историей*, которая создала и видоизменила условия существования человеческих сообществ как условия выживания...” (тезис 40)<sup>6</sup>), прочитанное покажется напоминанием о дурном сне. Не удивительно, что рецепция Бенъямина, Альтюссера, Джеймисона и других мыслителей в постсоветской ситуации все больше напоминает ту модель чтения, которую в течение многих десятилетий практиковали американские профессора. Главный смысл такого чтения заключается в последовательном выхолащивании левизны из промарксистских авторов (в духе того, что все идеи хороши и полезны, за исключением марксистских) за счет эксплуатации других концептуальных ресурсов используемых текстов.

Впрочем, публикацию ОС на русском языке именно сейчас вряд ли можно считать случайной, если иметь в виду недавнюю реабилитацию темы политической ангажированности интеллектуалов в философской периодике. Речь идет о попытке российских философов обозначить условия Иного взгляда на (до боли знакомую) традицию, выявить возможность остранения по отношению к классическому марксистскому наследию и определиться в своих отношениях с “политическим бессознательным”. Дискуссии о войне в Югославии, о западной славистике, о насилии в “Художественном журнале” и “Логосе” интересны во многих аспектах<sup>7</sup>, однако в данном контексте, мне кажется, наиболее примечательной по своей свежести идея “представить левую мысль максимально консьюмеристским образом”<sup>8</sup>, то есть представить ее *как товар*, который может иметь успех на рынке, коль скоро другие формы освоения современного марксизма обречены на неуспех.

Подобная формулировка проблемы сопряжения интеллектуального радикализма, политического дискурса и рыночных законов обнажает серьезное препятствие на пути адекватного восприятия ОС у нас в тот момент, когда коммодификация марксизма в западной культуре уже состоялась. Это ситуация, при которой любой радикальный жест-текст обречен на деполитизацию и последующее более или менее успешное потребление в виде интеллектуального товара. Эту ситуацию диагностировали в свое время Хоркхаймер и Адорно. Эта участь постигла Бенъямина, Джеймисона, британскую школу *Cultural Studies* и в том числе Ги Дебора — одного из наиболее часто цитируемых и весьма успешно продаваемых авторов, несмотря на весь тот анархизм и нонконформистские установки, которых Ги Дебор придерживался всю свою жизнь. Примечательно, что ОС было написано с полным осознанием этой исторической перспективы - “спектакляризации” в обществе потребления неминуемо подвергается абсолютно все<sup>9</sup>, - хотя можно предположить, что сам Дебор все же рассчитывал выпасть из обоймы “потребленных” интеллектуалов. Не случайно он предвещает одно из очередных

изданий мыслью о том, что “при чтении этой книги необходимо иметь в виду, что она была написана с сознательным намерением нанести ущерб обществу спектакля”<sup>10</sup>.

Нет, конечно, о политическом бунте речи уже не идет: революции - удел художников. Осознание этой “горькой истины” двигало и Ги Дебором, автором ОС - самопровозглашенным лидером Ситуационистского Интернационала (1957): художественной ассоциации, претендовавшей, видимо, на роль политического гегемона с тех пор, как эту функцию утратил рабочий класс (впрочем, как справедливо показывает Ги Дебор в своем анализе исторических судеб марксизма, пролетариат никогда в полной мере эту функцию и не выполнял, она приписывалась ему революционно настроенными буржуа).

Стремление российских издателей приспособить левую мысль к нуждам отечественного рынка обнаруживается в тот момент, когда вы берете русское издание в руки: пошло-коллагный дизайн последней страницы обложки и недвусмысленно красный цвет первой (никакому другому цвету не может быть доверено представлять “левую мысль”). Наглядный пример непонимания, деконтекстуализации Дебора. Возможно, деконтекстуализации намеренной - как еще (без “голой бабы” и Путина) молено заинтересовать (т. е. заставить купить) русского читателя столь далекой от нашей действительности книгой? Идеология оформления не вызывает каких-либо сложностей в интерпретации: Россия претендует на статус развитой капиталистической страны и, следовательно, имеет право называться “обществом спектакля” (особенно в связи с гиперзрелищностью политических спектаклей). Может сложиться ощущение, что теория Дебора призвана не столько дезавуировать, сколько каким-то образом оправдать, то есть легитимировать, а не подвергнуть суровой критике тот бардак, который стал повседневной реальностью среднестатистического россиянина. Шизофренический коллаж органично дополняется помещенной там же фразой из предисловия, написанного Дебором ко французскому изданию 1992 года, - это единственная фраза из всей книги, имеющая отношение к конкретике современной жизни русского человека<sup>11</sup>.

Сомневаюсь, что самого Дебора устроила бы подобная концепция представления его идеи. В предисловиях к итальянскому и французскому переводам он уделяет немало внимания способам перевода, прочтения и представления его книги в зарубежных изданиях (ибо “наемный интеллектуальный труд обычно стремится следовать закону промышленного производства периода упадка, по которому доход предпринимателя напрямую зависит от скорости производства и от низкого качества используемого материала”<sup>12</sup>). Озабоченность Дебора судьбой своей книги в обществе спектакля особенно остро ощущается в предисловии к итальянскому изданию: многие из книг в этом обществе далее не открывают (если о них ничего не сказали по телевидению и не написали в газетах), и уж совсем немногие цитируют на стенах. Поэтому если найдется несколько десятков человек, которых “эта книга” заинтересует, то это и будет желаемым результатом. Сам Ги Дебор, например, считал, что самыми благодарными читателями его книги являются рабочие итальянских заводов (сдается мне, что Дебор выдал желаемое за действительное, увидев одного конкретного пролетария, которому непостижи-

мым образом попала в руки его книга. Но нам опасаться нечего, с нашим рабочим классом такого случиться не может - несмотря на яркие краски русского издания).

Возможность компромисса с обществом спектакля для Дебора невозможна, да и не обязательна. Вряд ли его заботила дилемма - идти на ТВ или нет, стоит рекламировать свою книгу или не стоит (хотя коллаборационизм с обществом спектакля и масс-медиа в частности для многих интеллектуалов остается по сей день проблемой политического выбора). Это лишнее, если в любом случае книгу вряд ли поймут: как пишет автор, “среди цитировавших эту книгу, признавая ее важность, мне до сих пор не встречался никто, кто рискнул бы сказать, хотя бы в самой общей форме, о чем, собственно, идет речь: им нужно было лишь создать видимость”<sup>13</sup>.

И тут Ги Дебор абсолютно прав: ОС можно легко растаскать на глубокомысленные цитаты, причем цитаты здесь могут быть найдены на любую тему, ибо книга представляет собой своего рода энциклопедию современной жизни: критика масс-медиа - пожалуйста, феномен сталинизма - извольте, значение Маркса в истории идей - вот оно; специфика современного искусства или рыночной экономики, колумбийская мафия, сухой закон в Америке, война... *voilà!* Именно в цитатном виде Ги Дебор удивительно легко потребляется (именно этим, на мой взгляд, и объясняется его особая популярность и среди историков, и среди искусствоведов, и философов, и вообще он подойдет кому угодно - ведь в конечном счете важна лишь одна цитата из его книги: тезис #1 ((1) “*Вся жизнь обществ, в которых господствуют современные условия производства, проявляется как необъятное нагромождение спектаклей [...]*”). Все остальное можно не читать - что и делают, например, американские теоретики, которые от марксизма всегда шарахались). В том, что идеи Дебора хорошо продаются, можно не сомневаться. Сомневающимся советую посерфинговать в Интернете, особенно по академическим сайтам: конференции, выступления, сборники статей. Темы варьируют, но присутствие “спектакля” неизменно: Олимпийские игры (спорт) и спектакль, война как спектакль, спектакль и масс-медиа, постколониальные спектакли, субкультуры и спектакль, тело как спектакль, Интернет и web-спектакли и т. д.

Для западных издателей Дебора его “*нон-конформизм*” всегда представлял собой определенную проблему. В двух первых английских изданиях перевод книги был сопровожден множеством иллюстраций - в отличие от первого французского издания, что вряд ли можно считать удачной находкой. Американское издательство “*Zone Books*” (1995) предпочло строгий черно-белый дизайн обложки - видимо, в память о ранних экспериментальных фильмах Ги Дебора (*Hurlements en faveur de Sade*, показанных в Лондоне в 1952 году), где белый и черный цвета в их контрапунктном монтаже с голосом за кадром были призваны выразить “логику рассогласования” в духе политического кино (которое Ги Дебор, кстати, понимал отличным от Годара образом). Опасность “спектакляризации ситуационизма” осознавали и организаторы выставок ситуационистского искусства в институтах современного искусства в Америке и Англии<sup>14</sup>. Русское издание ОС вряд ли учитывало эту опасность - тем самым лишний раз подтверждая историческую правоту

автора книги, который считал, что с годами спектакль обнаруживает тенденцию к все более полному совпадению со своей теорией...

Что же формирует “горизонт ожиданий” русскоязычных читателей? Тех, которые принадлежат к поколению, выросшему “под владычеством спектакля” и “подвластному его законам”, и тех, которые, несмотря на все усилия симулировать полную амнезию, все еще в состоянии воспроизвести по памяти ввевшиеся намертво цитаты из классиков марксизма-ленинизма? Хочется верить, что и те, и другие забудут на время о постмодернизме... Для первых данная книга - прежде всего художественный манифест (как еще можно обозначить жанр текста, который чурается ссылок и цитат?), предоставляющий концептуальный аппарат для анализа политических и экономических подтекстов современной визуальной культуры. Для вторых эту книгу можно было бы сопроводить подзаголовком: “*Капитал* в эпоху позднего капитализма”<sup>15</sup>. Действительно, создается впечатление, что именно Дебору удалось реализовать мечту неомарксистских теоретиков (эпохи ленинизма) - приспособить теорию Маркса к изменяющимся условиям капиталистической экономики<sup>16</sup>. Правда, эта работа вряд ли ляжет на стол экономистов, оставаясь достоянием культурологов, философов и художников. В то же время оригинальный “Капитал” (Маркса) вряд ли кем-либо когда-либо рассматривался как художественный манифест (исключая, пожалуй, Эйзенштейна, намеревавшегося его экранизировать).

К каким базисным текстам апеллирует эта книга и как это обращение детерминирует логику ее построения? По мнению редакторов русского издания, “источники для ситуационистских меланж-теорий столь же бросаются в глаза, сколь и являются проблемой: Гегель, Маркс и Лукач в отношении понятий отчуждения и отрицания; критика марксизма со стороны анархизма; критика сталинистской бюрократии Троцким и сюрреалистическая интерпретация троцкизма; критика повседневности и теория момента А. Лефевра; дадаистские практики остранения и happening’a; психогеографические опыты Беньямина...; освобождение желания в метапсихоанализе В. Райха”<sup>17</sup>.

Книга открывается цитатой из Фейербаха (из работы “Сущность христианства”<sup>18</sup>), а по форме она выглядит современной версией “Тезисов о Фейербахе” Маркса, что, на мой взгляд, отнюдь не случайно.

С одной стороны, в первом тезисе своего текста Маркс упрекает весь предшествующий материализм (фейербаховский в том числе) в *созерцательности*, он критикует его за то, что “практика берется и фиксруется только в грязно-торгашеской форме ее проявления”<sup>19</sup>. Пикантность ситуации состоит в том, что в свою очередь *спектакль* подразумевает “созерцательность” в качестве единственно возможного вида деятельности современного человека; и вряд ли Дебор разделяет точку зрения Маркса, когда тот утверждает в своем 8-м тезисе, что “общественная жизнь является по существу *практической*”<sup>20</sup>. Скорее наоборот: именно по вопросу о практике “марксист” Маркс и марксист Дебор кардинально расходятся во мнениях. По мнению Дебора, “совокупная мощь независимых артефактов повсеместно влечет за собой *фальсификацию общественной жизни*” (тезис 68)<sup>21</sup>. При этом можно предположить, что именно “спектакль” олицетворяет “грязно-торгашескую форму” проявления практики в современном обществе.

С другой стороны, в памятном 11-м тезисе Маркс писал о том, что до сих пор философы лишь объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы *изменить* его<sup>22</sup>. Здесь стоило бы вспомнить о том, что для Дебора ситуационизм был не только способом “преодоления искусства”, в каком-то смысле он предполагал и преодоление кризиса марксизма, отказ от мягкотелости неомарксистских теорий, углубившихся в анализ надстроечных явлений и порвавших с политической практикой. В этом плане ОС - это недвусмысленный призыв возврата к *практике*, даже если этой практикой является *показной бунт*, поскольку в обществе спектакля “сама неудовлетворенность давно стала неким товаром” (см. тезис 59).

Одним из источников вдохновения, наверное, можно считать *Диалектику Просвещения* Хоркхаймера и Адорно, постулировавших тотальность культуриндустрии в современном обществе, показавших, что “развлечение становится пролонгацией труда в условиях позднего капитализма”<sup>23</sup>, а “искусство есть лишь разновидность товара, выделанного, поставляемого, приравненного к индустриальной продукции, продающегося и заменимого”<sup>24</sup>, или же *Das Passagen-Werk* Бенямина, 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 и концепция Лукача: именно из разработанной им оппозиции становления и ставшего, овеществляющего отчуждения и праксиса вытекает предложенная Дебором интерпретация “спектакля”. Словом, даже и без явных отсылок, весь этот интертекстуальный фон следует учитывать при чтении Дебора, если мы стремимся понять, как стала возможна эта книга и кому она была изначально адресована.

Обратимся к ключевому для Дебора понятию - “спектакль” (одновременно, увы, начнем растаскивать его текст на подходящие для этой цели цитаты). С помощью этого термина Дебор объясняет и специфику современных индустриальных обществ (в развитых странах), и проблему глобализации (в самом широком смысле), и порочность репрезентации (в политическом смысле в том числе - как необходимости передать свой голос некоему политическому субъекту для выражения своего мнения), и доминанту визуальности в современной культуре, и многое другое. Термин *спектакль* содержит в себе совокупность разнообразных (и не всегда вычитываемых<sup>25</sup>) коннотаций, некоторые из них мне кажутся более или менее определенными:

- пассивность (субъектов-зрителей)<sup>26</sup>,
- визуальный характер позднекапиталистической экономики,
- постановочность действий (власти),
- 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.

В первых же тезисах Дебор дает определяющие характеристики “общества спектакля”<sup>27</sup>:

(1) Вся жизнь обществ, в которых господствуют современные условия производства, проявляется как необъятное нагромождение *спектаклей*. [...]

(4) Спектакль - это не совокупность образов, но общественное отношение между людьми, опосредованное образами.

(5) Спектакль нельзя понимать ни как злоупотребление неким миром визуальности, ни как продукт массированного распространения образов. ...Это объективировавшееся видение мира.

(6) 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.

(11) [...] *Анализируя* спектакль, мы в какой-то мере говорим самим языком спектакля, тем самым переходя на методологическую территорию того общества, которое выражает себя в спектакле.

(14) 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.

(15) *Спектакль есть основное производство современного общества.*

(16) Он есть не что иное, как экономика, развивающаяся ради себя самой.

(18) Спектакль как тенденция предьявлять мир, который уже не схватывается непосредственно, через различные специализированные опосредования полагает зрение привилегированным человеческим чувством, каковым в прежние эпохи было осязание... Он есть то, что ускользает от деятельности людей, он противоположен диалогу. Повсюду, где существует независимая *репрезентация*, воссоздается спектакль.

(19) Спектакль - наследник всей *слабости* западного философского проекта, представлявшего собой понимание деятельности, в котором первенство принадлежало категориям видения. [...]

(23) В корне спектакля - древнейшая общественная специализация, специализация власти ... заключающаяся в том, чтобы говорить от имени других.

(24) Это автопортрет власти в эпоху ее тоталитарного управления условиями существования. [...] Спектакль - это сохранение бессознательности при практическом изменении условий существования.

(И так далее...)

За основу определения "спектакля" можно, пожалуй, взять тезис 34: "*Спектакль есть капитал на той стадии накопления, когда он становится образом*"<sup>28</sup>, причем "капитал" перестает быть "невидимым центром, управляющим способом производства": все протяжение общества - это его портрет. 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 тожде-

ственны: в непонимании этого заключалось историческое фиаско пролетарской революции и лично Маркса (глубоко буржуазного мыслителя) как ее пророка.

Спектакль - это идеология *avant tout*, 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”<sup>29</sup>. 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”<sup>30</sup>.

Нет, Дебор никак не мог быть опубликован во времена советской власти - та критика, которую он адресует обществу буржуазному, еще более сурова по отношению к обществу, построенному в духе квазиреволюционных идеалов и породившему примитивный спектакль тоталитарного бюрократического общества: по мнению автора ОС, 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). Вопрос, который в терминах другой парадигмы как-то сформулировала Гайятри Спивак относительно условий представительства одними субъектами других, - “Могут ли угнетенные говорить?”<sup>31</sup> при его рассмотрении в контексте Октябрьской революции приобретает особый смысл: присвоение “голосов” рабочего класса небольшой группой “репрезентантов” их мнения создало величайшую историческую иллюзию, фиктивный мир государства рабочих и крестьян. Схожим образом, западная революция 1968 года, в преддверии которой была написана эта книга, также завершилась “интегрированной театрализацией”...

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 политической системы общества. В действительности, цель любой политической системы состоит в *фальсификации общественной жизни*. Поэтому демократия есть, прежде всего, *видимость демократии*<sup>32</sup>: за эту видимость борются между собой не только российские политики, но также и белорусская власть вместе с белорусской же оппозицией.

Общество спектакля, таким образом, - это общество, в котором сосуществуют вполне безобидные персонажи, определяемые западной философией (той, которая в центр своего анализа выдвигает проблематику *видимого мира*) через свою основную функцию *видения/зрения*, - вроде беньяминовского “фланера” или фрейдовского “вуайера”, но власть в нем принадлежит “надзирателям”: допуская множественные интерпретации “видимого мира” позднекапиталистического общества, Дебор не оставляет нам никаких иллюзий относительно его эстетизированной поверхности. Не то, чтобы он демонизировал видение как таковое, однако, критикуя тот способ, которым западное общество научилось манипулировать *видением* и злоупотреблять им, Ги Дебор оказы-

вается очень близок к другому французскому мыслителю - Мишелю Фуко<sup>33</sup>, считавшему, что мы живем не в обществе спектакля, но в обществе надзора<sup>34</sup>, 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. Тем более, что Фуко так же исходит из экономической целесообразности надзора: по его мнению, надзор в современном капиталистическом обществе становится "решающим экономическим фактором - как внутренняя деталь производственного аппарата и как специфический механизм дисциплинарной власти"<sup>35</sup>. Поднадзорный знает о том, что за ним наблюдают, не зная в то же время, когда конкретно это происходит. "Он является объектом информации, но никогда - субъектом коммуникации"<sup>36</sup>. Тем самым исключается всякая возможность одиночества для индивида: индивид должен вести себя так, как если бы рядом постоянно находился кто-то другой. Наблюдатель сам остается невидим - и именно в этом залог положительного результата. Внушить потенциально виновному ощущение незримого присутствия другого - значит свести к минимуму опасность совершения им преступления. *Видимая* свобода демократии с ее глянцево-поверхностной основой основана на *невидимом* тотальном слежении и надзоре.

В то же время, как мне представляется, Дебор лишает наблюдателя его привилегированного положения: и его 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. Вездесущие видеокamеры - в супермаркетах и на вокзалах, в музеях и на дискотеках, в метро и в подъездах, не говоря уже о телевидении, - уравнивают нас в праве стать поднадзорными в этом стеклянном зверинце. Более того, поднадзорность в какой-то момент начинает доставлять скопофилически-нарциссическое удовольствие: в основе же феноменального успеха столь популярных ныне на ТВ "реалистик-шоу" лежит описанный Дебором иллюзорный характер "общества спектакля". В конечном счете *быть видимым* - значит *существовать*. *А существовать* - значит *быть видимым*, ибо "спектакль, рассматриваемый сообразно его собственной организации, есть утверждение видимости и утверждение всякой человеческой, то есть социальной, жизни как простой видимости" (тезис 10)<sup>37</sup>.

#### Примечания

- <sup>1</sup> См.: Jameson F. "Metacommentary", in *The Ideologies of Theory. Essays 1971—1986*. Vol. 1: Situations of Theory. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. P. 8.
- <sup>2</sup> В дальнейшем - ОС.
- <sup>3</sup> Дебор Г. Общество спектакля. М., 2000. С. 7.
- <sup>4</sup> Вместо послесловия//Там же. С. 175.
- <sup>5</sup> Лукач выглядит сегодня безнадежным ретроградом, заикленным на реалистической эстетике; Маркузе - радикалом; Хоркхаймер и Адорно - скучными "классиками"; Грамши и Альтоссер - фигуры совершенно маргинальные. Беньямин и Джеймсон пользуются, пожалуй, большей популярностью - особенно в связи с ореолом загадочности, ибо, как я подозреваю, даже в интеллек-

туальной среде их работы, ввиду недоступности на русском языке, как и раньше, в основном пересказываются знающими людьми незнающим. Другие - подобно Холлу, Уильямсу и др. - в принципе неизвестны.

- <sup>6</sup> Дебор Г. Общество спектакля. С. 33.
- <sup>7</sup> Присущий некоторым из них великодержавный пафос (которым грешат как российские интеллектуалы, так и масс-медиа) и эксплицитный москво-монологоцентризм могут быть, вероятно, предметом отдельного анализа; неприятие всех и вся, возможно, стимулирует мысль и наилучшим образом характеризует позицию интеллектуала-как-критика социальных устоев, но избыток желчи и временами почти нецензурной лексики отбивает всякую охоту к чтению (см., например, недавнюю дискуссию о славистике в "Логосе").
- <sup>8</sup> "Философия, консьюмеризм и левая идея. Беседа с директором издательства "Ad Marginem" Александром Ивановым"//Логос, № 3 (24), 2000. С. 13.
- <sup>9</sup> "Принцип рынка" быстро приспосабливается к любым условиям и коммодифицирует любые революционные дискурсы. "Методы сопротивления такой системе сегодня успешно заимствуются и используются самой этой системой для своего дальнейшего распространения" (Юрчак А. По следам женского образа//Альчук А. (ред.) *Женщина и визуальные знаки*. М., 2000. С. 68).
- <sup>10</sup> Дебор Г. Предисловие к 3-му французскому изданию//Там же. С. 9.
- <sup>11</sup> "...Воля к модернизации и унификации спектакля, связанная со всеми остальными аспектами упрощения общества, привела русскую бюрократию в 1989 году к тому, чтобы вдруг, как один человек, обратиться к современной *идеологии* демократии - т. е. к диктаторской свободе Рынка, смягченной признанием Прав человека-зрителя. Никто на Западе и дня не посвятил обсуждению значения и последствий столь экстраординарного информационного события. И этим только подтверждается прогресс зрелищной технологии... В 1991 году первые следствия модернизации проявились в полном распаде России. Там еще более откровенно, чем на Западе, выражается катастрофический результат общего развития экономики" (Дебор Г. Предисловие к 3-му французскому изданию// Там же. С. 8).
- <sup>12</sup> Там же. С. 10.
- <sup>13</sup> Там же. С. 12.
- <sup>14</sup> См.: Wollen P. "Bitter Victory: The Art and Politics of the Situationist International", in *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International, 1957-1972*, ed. by E. Sussman (Cambridge, Mass., 1989).
- <sup>15</sup> В свое время французский журнал *Le Nouvel Observateur* уже назвал ОС "Капиталом" нового поколения (См.: *Le Nouvel Observateur*, Nov. 8, 1971).
- <sup>16</sup> Фредрик Джеймисон пытался дополнить марксистскую теорию "сверху" - со стороны надстройки - в своем известном труде "Постмодернизм, или логика позднего капитализма", в то время как Дебора привлекла именно экономическая составляющая марксистской теории.
- <sup>17</sup> Вместо послесловия//Там же. С. 183.
- <sup>18</sup> Дебор очень высоко оценивает пророческие размышления Фейербаха, который еще в ту эпоху утверждал, что его время предпочитало "образ - вещи, копию - оригиналу, представление - реальности", что впоследствии полностью подтвердилось эпохой спектакля (Там же. С. 151).
- <sup>19</sup> Маркс К. Тезисы о Фейербахе//Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 3. М., 1955. С. 1.
- <sup>20</sup> Там же. С. 3.
- <sup>21</sup> Дебор Г. Там же. С. 45.
- <sup>22</sup> Маркс К. Там же. С. 4.
- <sup>23</sup> Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика просвещения. М.- СПб., 1997. С. 171.
- <sup>24</sup> Там же. С. 198.

- <sup>25</sup> Предпочтение Дебором термина “спектакль”, возможно, как-то связано с традицией дадаизма и сюрреализма. Известно, например, что Фернан Леже употреблял этот термин в своих текстах и выступлениях.
- <sup>26</sup> Симуляция активности порождает иллюзию ускользания от власти спектакля, однако сама эта симуляция инкорпорируется зрелищем в свою структуру: например, благодаря этому обеспечивается эффективность “активной рекламы” (“Just do it!”) (См. более подробно: Юрчак А. По следам женского образа//Там же. С. 65-77).
- <sup>27</sup> Дебор Г. Там же. С. 23-28.
- <sup>28</sup> Там же. С. 31.
- <sup>29</sup> Там же. С. 136.
- <sup>30</sup> Там же. С. 122.
- <sup>31</sup> См.: Spivak G. Ch. “Can the Subaltern Speak?”, in Nelson C., Grossberg L. eds. *Marxism and Interpretation of Culture*. Macmillan Press Ltd. and the University of Illinois Press, 1988. P. 271-313).
- <sup>32</sup> Перефразируя мысль М. Ямпольского о том, что “власть есть зрелище власти”.
- <sup>33</sup> См. об этом более подробно: Jay M. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in 20<sup>th</sup> century French thought*. University of California Press, 1994.
- <sup>34</sup> Так, Фуко полагал, что “эпоха спектакля” закончилась - зрелище уступило место иной модели общественной жизни. Прежде всего, исчезновение зрелища связано с изменением политических технологий власти, не нуждающейся более в публичных ритуалах казни, но направляющей свою силу на максимально рациональное использование подчиненных ей тел. “Делать доступным множеству людей наблюдение малого числа объектов”: такую проблему решала архитектура храмов, театров и цирков. Вместе со зрелищем, по мнению Фуко, главенствовали общественная жизнь, празднества, чувственная близость. Новое время выдвигает принципиально иную задачу: “Обеспечить для малого числа людей, и даже для одного человека, мгновенное обозрение большого множества” (См.: Фуко М. Надзирать и наказывать. М.: Ad Marginem, 1999. С. 317—318). Фактически оба мыслителя рассуждают об одном и том же значении (и функциях) современного “зрелища”, имея в виду многообразие “повседневных паноптизмов”, но пользуются при этом различными терминами в силу концептуальных расхождений.
- <sup>35</sup> Фуко М. Надзирать и наказывать. С. 256.
- <sup>36</sup> Там же. С. 293.
- <sup>37</sup> Дебор Г. Там же. С. 25.