

Сиди и смотри



Жак Рансьер. Эмансипированный зритель. Н. Новгород: Красная ласточка, 2018. — 124 с., илл.

НА РУССКОМ выходит «Эмансипированный зритель» — второй после «Судьбы образов» сборник статей Рансьера, в котором он проверяет свои тезисы о политике эстетики на материале, для удобства называемом визуальными искусствами¹. Перевод «Судьбы образов» удачно подоспел к выходу «Разделяя чувственное», запрыгнув в последний вагон поезда, который объединил фактически случайные тексты Рансьера об искусстве. «Эмансипированный зритель» вышел на французском буквально через год после публикации «Разделяя чувственное» в России, а когда его, наконец, взяли специально переводить на русский, процесс сбора средств на краудфандинговой платформе ожидаемо затянулся. Упорствуя в реализации проекта, независимое издательство «Красная ласточка» взялось за дело с основательностью перфекционистов, сопротивляющихся системе. Временной разрыв между двумя сборниками Рансьера об образах, составивший во Франции всего пять лет, в России, таким образом, вырос вдвое. Но подобные издательские перипетии только на руку «Эмансипированному зрителю». Различия публикационных траекторий лишь подчеркивают разницу между более ранними, оптимистичными текстами Рансьера об искусстве и более поздними, минорными.

Если тексты «Судьбы образов» объединены темой подрывного потенциала образов как операторов дестабилизации застывшего порядка чувственного, то в «Эмансипированном зрителе» им приписывается, скорее, функция подвешивания, приоста-

1. Тексты о кино *La Fable cinématographique, Les écarts du cinéma, Bela Tarr. Le temps d'après* и др. не вписываются в эту серию: кино — совершенно особый предмет для Рансьера, к которому он если и применяет какие-то тезисы, то с особой осторожностью.

новки. После чтения произведений немецких романтиков и Делёза об искусстве во второй половине 2000-х годов Рансьер все более уверенно формулирует свою позицию: политика искусства — не более чем метаполитика, а значит, на языке самого сборника, на сцену можно не подниматься, актером становиться не обязательно, можно оставаться в своем кресле в зрительном зале. Этот настрой разочарования в непосредственном политическом воздействии искусства и отражает в полной мере текст «Эмансипированного зрителя», меланхолически заключающий:

Только когда мы избавимся от фантазмов воплощенного слова и активного зрителя, когда мы отдадим себе отчет в том, что слова — это лишь слова, а зрелище — лишь зрелище, только тогда мы сможем лучше понять, как слова и образы, истории и представления могут что-то изменить в нашем мире (24).

И тем не менее именно «Эмансипированный зритель», заглавный текст сборника, оказался более важным и более влиятельным, чем тексты «Судьбы образов», способные заинтересовать узкую аудиторию специалистов в *visual studies*. Не будет преувеличением сказать, что при всей меланхоличности «Эмансипированный зритель» — один из самых сильных, мобилизующих текстов Рансьера.

Видеть — значит знать

Описанный парадокс легко объяснить особенностями рансьеровского подхода к образам, которые с особой ясностью выражены в следующей реплике из его беседы с известным американским теоретиком образов Уильямом Митчеллом:

Мы оба разделяем скептицизм по поводу «иконоборческой» тенденции в современной культуре. Это приводит меня к тому, чтобы реабилитировать зрителя в пику всем тем, кто видит в нем пассивного потребителя образов. <...> Речь [у Тома Митчелла] идет о том, чтобы заново утвердить живую реальность образа, отвергнуть редукцию образа к символу или всего лишь видимости. <...> Что касается меня, я скорее стремлюсь к тому, чтобы ослабить ту силу, которую им приписывают «иконоборцы»².

2. Mitchell W. J. T., Rancière J. Que veulent les images? Entretien avec Patrice Blouin, Maxine Boidy et Stéphane Roth // Les grands entretiens d'artpress. Jacques Rancière. P.: artpress, 2014. P. 46–47.

«Эмансипированный зритель» — яркий пример усиления Рансьером позиций образа и искусства вообще через их ослабление. В этом сборнике он ослабляет силу воздействия образа силой противодействия знания. Фактически ставший интеллектуальным продуктом производства зрительской практики, образ больше не подчиняет, он эмансипирует.

Этот ход — усиление эмансипирующего потенциала искусства за счет ослабления образа его интеллектуализаций — Рансьер придумывает не сам. Ему «подсказывает» этот ход хореограф Мартен Спантберг, обратившийся к Рансьеру с просьбой применить к театральному искусству тезисы его «Невежественного наставника»³, посвященного эмансипирующим последствиям самобытной педагогической практики рационалиста Жозефа Жакото, основанной на идее всеобщего интеллектуального равенства. Эта случайная встреча двух, казалось бы, несовместимых друг с другом дискурсов и делает возможной парадоксальную эмансипацию образов у Рансьера. Визуальные искусства, таким образом, позволяют подступиться к более масштабной проблеме — связи знания и зрения, продиктованной одним ключевым вопросом «кто?»: кто видит? кто знает? кто действует?

Конечно, уравнение видеть = знать — вполне традиционное не только для классической философии, где, несмотря на повсеместную критику чувственного зрения, процесс познания в качестве своей модели избирает именно «интеллектуальное зрение», но и для современных критических исследований. В отличие от последних, Рансьер связывает зрение не с объективирующим познанием-контролем субъекта власти, а с эмансипирующим знанием-освобождением. В отличие же от философов, Рансьер ассоциирует знание не с видением вообще, а со зрительством, то есть созерцанием театральных образов. Поэтому вопреки утверждаемой традиционной связи между зрением и знанием, последняя в руках Рансьера оказывается сильным орудием борьбы со всевозможными клише распространенных дискурсов о театре — будь то ситуационистская критика зрелища в терминах отчуждения или требования активного вовлечения зрителей в спектакль или перформанс.

Быть зрителем для Рансьера означает быть не пассивным потребителем образов-иллюзий, отчуждающих от истинной реальности и «отупляющих» свою публику. Быть зрителем означает со-

3. *Rancière J. Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle. P.: Fayard, 1987.*

вершать «поэтическую» работу индивидуальных интеллектуальных авантюр. Эти авантюры состоят не в том, чтобы «правильно понять» и усвоить, «что хотел сказать автор». Иначе что в ней индивидуального? Они не в том, чтобы идентифицировать, как это сделал бы критик-эксперт, что же «на самом деле» происходит в произведении и о чем даже сам автор, может быть, не догадывается. Иначе что в ней остается от авантюры? Они — в том, чтобы чутко наблюдать, бережливо отбирать и приметливо сопоставлять. В общем, индивидуальная интеллектуальная авантюра состоит в том, чтобы сделать увиденный образ основанием, оператором группировок, разгруппировок и перегруппировок слов, видений, историй, между которыми нет разницы в уровне, никаких иерархий. В результате отменяются иерархии как между зрителями, так и между зрителем и актером.

Знать — значит видеть

Рансьер приводит и обратное доказательство. Он не только показывает, что видеть — значит знать. Он также утверждает, что по-настоящему знать, знать, не объективируя и не «отупляя», — значит видеть. Вторая часть сборника посвящена критическому искусству, задавшемуся целью реполитизировать искусство. Анализируя практики производства смысла, свойственные такому искусству, Рансьер приходит к выводу, что они до сих пор строятся по старой модели, обнаруживающей за видимостями некую более подлинную невидимую реальность:

Речь всегда идет о том, чтобы показать зрителю то, что он еще не умеет видеть, и вызвать у него стыд за то, что он не хочет это видеть, — вплоть до того, что критический диспозитив сам оказывался бы элитным товаром, принадлежащим логике, против которой он выступал (30–31).

Здесь рассуждения Рансьера об искусстве встречаются со всеми фантомными персонажами, критике которых он посвятил в свое время «Невежественного наставника»: с элитизмом Альтюссера-ученого, с логикой неравенства социологического анализа Бурдьё. В конце концов, и Маркс, за мнимостями политических деклараций видящий социальное неравенство, которое они маскируют, подпадает под эту критику критики. Присваивая такого рода дискурсы, искусство эстетического режима как бы возводит свое метаполитическое предназначение в квадрат: метаполитика для Ран-

сьера тем и характеризуется, что приписывает видимостям невидимую реальность, их объясняющую. Она подходит к образам как к симптомам чего-то иного, невидимого.

Не впадая в противоположную крайность — крайность позитивизма (по ту сторону видимого ничего нет), Рансьер считает необходимым отказаться и от всякого рода мистицизма в подходе к образам, от всякого рода теологий образа. Он предлагает точку зрения на образ, с которой тот предстает дублем реального, его двойником (что значит для него не копия, а ровня). Поэтому и искусство в качестве такого рода двойника политики мобилизует тогда, когда не стремится мобилизовать; оно может, наконец, стать политическим, когда перестанет стремиться быть таковым, когда взгляд зрителя не программируется произведением, а свободно блуждает. То же, судя по всему, справедливо и для самого «Эмансипированного зрителя».

Алина Перцева