

Тем не менее Чухров пытается найти и на территории современного искусства те отклонения, в которых проговариваются потерянные искусством антропологические опыты скорби, трагедии, общности, пребывания вместе с другим и другими. Так, например, спектакли Саши Вальц построены на том, что сюжет оказывается вторичен по отношению к «ситуации». Единая линия действия отсутствует, а любой жест актера выступает как разоблачение театральной условности. Прежнее наивное подражание, мимесис, оказывается заменено вполне революционным вчитыванием себя в политическую судьбу другого, которое только и делает реальными отношения между «я» и «другим», избавляя их от прежних многочисленных грубых и тонких путей эксплуатации. В видеоработах Ольги Чернышевой и Артура Жмиевского, фотосериалах Бориса Михайлова, фильмах Ханеке и театральных перформансах Рабии Мруэ происходит выход художника в открытую реальность, проблематизация «артистического» изнутри «просто» жизни.

В данных примерах нельзя не усмотреть власть искусства как снятия привычных эмоциональных и рациональных обоснований «пользы» или «значимости» произведений. Чухров подбирает различные ключи к такому позитивному са-

моразоблачению. Искусство может раздать все то, что досталось трудным опытом, дабы показать возможность жизни без суверенных привилегий, без политики исключения и уничтожения.

Каким же предстает искусство, которое отвергает суверенные притязания власти и насилия? Ответом служит книга вместе с проводимой в ней критикой «материального фетишизма». Единственный способ избежать поклонения уже не суверенной власти, но вещи и предмету — это вновь проблематизировать неотчужденность отношений в человеческом сообществе. Опыт множества мастеров описывается именно как повторение события в режиме исполнения и свершения, превращающем тело и речь в медиум между «я» и «другим», а любую попытку «разыграть» боль — в ее преодоление. Это та самая «эстетическая игра» (Ницше) вопреки «невыносимым условиям», которая раскрывается вовне как поиск политической и экзистенциальной эмансипации. Под вопросом, однако, остается то, насколько практики, описанные в книге и противопоставленные поэтике современного искусства, могли бы оказаться доминантой в культурной политике и художественном производстве сегодня.

*Александр Марков*

### **Быть зрителем<sup>1</sup>**

О незнающем говорят, что он «слеп», даже если он видит. Ведь то, что откры-

вается его взору, препятствует достоверному знанию, скрывает реальность в тени видимости. Если следовать данной топологии, только невидимое объясняет видимое, поскольку позиция простого наблюдателя отмечена недугом. Видеть — это «пока еще не», кото-

1. Перевод с французского *Маргриты Трошкиной* по изданию: © Fœssel M. Jacques Rancière: Le Spectateur Émancipé // Esprit. Décembre 2008. P. 205–208.



Jacques Rancière. *Le spectateur émancipé*. P.: La Fabrique, 2008. — 148 p.

рое требует собственного отрицания в процессе познания. Чтобы освободиться, нужно устремить взор за пределы пещеры или спектакля. Но перемена направления взгляда оказывается также преобразованием органов зрения. Глаз тела заменяет «око» души. Достоверность науки достигается ценой отчуждения чувственности.

В своей книге Жак Рансьер развенчивает подобную логику отчуждения в политической философии и в практике искусства. Театр — образцовый в этом отношении пример, поскольку еще со времен Платона его критика неотделима от демократии. Автор напоминает нам об изгнании трагиков из идеального государства: по Платону, созерцание прямо противоположно познанию и действию. Объединяя зрителей, театр завоевывает над ними власть, взамен предлагая изображение человеческих эмоций.

В основе этой критики лежит разоблачение мимесиса, который можно определить как простую имитацию реальности, тогда как суть последней остается недостижимой.

Рансьер показывает, что вопреки всем ожиданиям отрицание мимесиса лежит в основе большинства экспериментов современного театра: например, когда ссылаются на слияние сцены и зала у Арто и дистанцирование у Брехта; когда мечтают о «театре без зрителя», где можно не только смотреть, но также участвовать и познавать. Претензия на «изменение театра, начиная с обнаружения ошибок и заканчивая его уничтожением» (11) парадоксальна. Развитие общественного театра неявным образом отправляется от критики спектакля как дистанции и критики безучастной позиции зрителя. Вот откуда характерная для него тенденция отождествлять отношения в театре с педагогическими: следует научить зрителя видеть собственную беспомощность.

Автор прекрасно показывает, что такая интеллектуализация искусства, последствия которой он изучает также на примере фотографии и перформанса, исходит из произвольного дуализма активного и пассивного начал, реальности и видимости, формы и материи. Прибегая здесь к своему анализу «разделения чув-

ственности»<sup>2</sup>, Рансьер утверждает, что эти иерархизирующие различия основаны на антиэгалитарной и недемократичной концепции. По сути, демократия является обществом зрителей — с тем отличием, что места в ней не распределены раз и навсегда. Следовательно, эмансипация зрителя больше не может рассматриваться как перенесение знаний учителя к незнающему и от артиста к публике. Речь также не идет о том, чтобы дать возможность отчужденному субъекту присвоить себе собственную сущность. Эмансипация начинается, «когда понимают, что „смотреть“ — это тоже действие, которое подтверждает или изменяет распределение позиций» (19). Свобода — это возможность связать акты восприятия ранее неизвестным образом и узреть то, что невозможно предвидеть. В этом смысле она представляет собой свойство взгляда, который направлен на произведение и в котором отсутствует всякая «педагогическая» интенция.

На обвинения в эстетизации политики Рансьер отвечает, что в политике есть эстетика лишь в той мере, в которой «новые формы распространения слова, экспозиции видимого и производства чувств определяют новые возможности в разрыве с прежней конфигурацией возможного» (71). Демократия — это театральная постановка и в то же время распространение образов и смысла (*sens*). «Отстраненная позиция», которая требуется от пророка-интеллектуала или артиста, сближает подход Рансьера с феноменологией политики (Мерло-Понти, Лефор), хотя сам он откры-

то себя с ней не отождествляет. В свою очередь, оценка статуса зрителя неизбежно заставляет вспомнить о философии Арендт — не периода кризиса культуры и авторитетов (антиэгалитаризм которой Рансьер критикует), но времени курсов о суждении, где она сравнивает политического субъекта с кантианским эстетическим субъектом. То здесь, то там он вполне допускает претензию на универсальность, избавленную от понятия, равно как от знания о том, чем она должна быть.

Этот диагноз, поставленный современному искусству, позволяет автору, верному аналогии, которую он избрал, вновь обратиться к статусу политической философии. В важном этюде, посвященном «заклочениям критической мысли» (30–55), он заявляет о нелегкой задаче разоблачения неприемлемого в настоящем, без того чтобы отдаться «ненависти к демократии». Рансьер указывает на сходство между «меланхоличными» левыми, которые, осуждая рынок, надеются на полноту власти, и «реакционными» правыми, которые не перестают бичевать пороки человека демократического. В обоих случаях исходной посылкой избирается всемогущество «общества спектакля», которое не оставляет критике иной формы, помимо оплакивания. И Ги Дебору принадлежит ключевое место в этой тупиковой ветви генеалогии критической мысли. Единственное различие состоит в том, что платонизм правых еще верит в «истину» по ту сторону видимостей, в то время как критика современности левыми является платонической, когда она их разоблачает, пускай она и ставит под сомнение существование мира идей. В итоге кри-

2. См.: *Rancière J. Le Partage du sensible*. P.: La Fabrique, 2000.

тика становится структурно невозможной, так как создает впечатление, что те, к кому она обращена, — это зрители, насытившиеся образами и неспособные к действию.

Объективация Рансьера убедительна: не можем ли мы на мгновение предположить, что «неспособные способны и что нет никакого особого секрета в механизме, который удерживает их в их положении?» (55). Критика, которая не строится на подозрении, также избавлена от выматывающей задачи выявления самозванцев. Она прежде всего отказывается устанавливать критерии, позволяющие различить то, что принадлежит искусству, от того, что к нему не относится, или то, что по праву является политическим, от того, что чуждо публичному пространству. Такое непрерывное переупорядочение критериев, меняющее ориентиры видимого, автор называет диссенсусом. Для Рансьера артист должен отказаться от мечты Малевича оставить холст, чтобы «непосредственно конструировать формы новой жизни» (79). Искусство меняет скорее координаты чувственного восприятия, нежели координаты существования. В этом заключена его возможность быть политическим, если допустить, что демократия служит эгалитарному разделению чувственности.

Рансьер приводит особенно показательные примеры эмансипации зрителя (24–26, 68–70). Он указывает на опыт освобождения французских рабочих в XIX веке — именно там, где обычно видят лишь отчуждение. Как в любом другом эстетическом опыте, свобода здесь опосредована: плотнику, который покрывает паркетом гостиную хозяина,

на мгновение кажется, что он «у себя дома». Второй пример — сен-симоновский рабочий, рассказывающий о своем «выезде на природу», когда на один день он почувствовал себя буржуа. Эти сцены, без сомнения, будут истолкованы элитистскими правыми как пример демократического консьюмеризма, а меланхолическими «левыми» — как идеологический самообман. На это Рансьер отвечает, что исключенные получают опыт включения, который относится к восприятию, и что он имеет под собой определенную почву — становление на позицию зрителя.

Что оживляет данную книгу, так это убеждение в том, что «политика начинается с разделения пространств и полномочий» (66). В одном из редких текстов Маркс, описывая будущий коммунистический строй, показывает нам общество, в котором утром занимаются охотой, днем — разведением животных, а вечером — философией. В таком «тотальном» обществе чрезвычайно велика роль надежды. В связи с этим Рансьер предполагает, что подобные эксперименты поливалентности обычны даже для капиталистического общества, построенного на принципе разделения труда. Не существует общества, в котором «господствующий класс» будет абсолютно отчужден от того, что он делает, или того, что он созерцает. Критика Рансьером устоявшегося порядка имеет своих сторонников. Некоторые из них разделяют убеждение, что сознание городских жителей превратилось в безучастное вместе с публичными дискуссиями. Единственный способ вырваться из круга — вспомнить, что спокойная автономность уже давно заменила пассивность, а со-

зерцание не обязательно должно исключать действия.

В то же время эмансипацию не следует рассматривать как исторический контекст того, как зритель научается воспринимать нечто радикально новое. Не приведет ли такая политизация взгляда к квиетизму? Нисколько. И именно здесь Рансьер указывает на связь политики с искусством. И если это обстоятельство не является ни главным аспектом реальности, ни способом ее изменить, то, по крайней мере, оно преобразует сам способ видения.

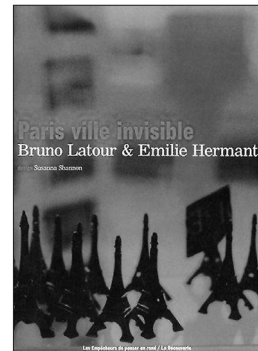
На нескольких страницах (87–91) Рансьер анализирует работу португальского кинематографиста Педро Коста, посвященную группе маргиналов из Лиссабона и капвердинским эмигрантам. Она никак не интерпретирует общественную ситуацию, не призывает зрителей к прямым действиям. Скорее, в фильме показывают тех, кто в несправ-

едливости скрывается от несправедливости. Пластиковые бутылки в пьесе, бигуди в квартире без электричества — эти объекты преобразуют пространство бедности в натюрморт. Что не означает, будто в бедности есть красота. Однако ее можно обнаружить, если вспомнить, что нищие — это не просто пассивные зрители, предоставленные самим себе. Кино способствует перемене нашего восприятия, которая может выступить основой для появления новых форм «политической субъективации». Давний ученик Альтюссера называет «эстетическим разрывом» (*coupure esthétique*) непреодолимое пространство между произведением искусства и изображенной на сцене общественной реальностью. Не нуждаясь в других пояснениях, этот разрыв объясняет, почему мы научаемся видеть (так же, как и действовать) в то время, когда мы смотрим.

Михаэль Фёссель

### Париж — незримый город: опыт аналитической рецензии

Итак, перед нами очередной иллюстрированный путеводитель по Парижу — «городу Света, столь открытого взору художников и туристов». Так и кажется: сейчас нам вновь продемонстрируют залитую электрическим сиянием тысяч лампочек Эйфелеву башню, поведут на Монмартр, поставят перед *Arc de Triomphe*. Но нет. Вместо этого читателя/зрителя ждет путешествие в совсем другой город, а именно в невидимый для туриста Париж вещей, чья зримость творится повседневной деятельностью техников, инженеров, социальных служб, сил полиции, водопроводчиков. Париж обыденности *versus* Париж глянцевого издания. Но подлинная цель текста Латура и фотографий Эрман — в ином. Это путешествие даст возможность по-новому посмотреть



Bruno Latour, Emilie Hermant. Paris ville invisible. P.: Le Plessis-Robinson, La Découverte, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998. — 159 p.