

*А.А. Перцева*

## ПРОБЛЕМА ВИДИМОСТИ У ФУКО И РАНСЬЕРА

*Перцева Алина Андреевна* – аспирант школы по философским наукам. Национальный Исследовательский Университет Высшая Школа Экономики. 105066, Российская Федерация, г. Москва, ул. Старая Басманная 21/4. Аспирант аспирантской школы «Практики и теории смысла». Университет Париж VIII Венсенн-Сен-Дени; e-mail: alina.pertseva@gmail.com

Отправляясь от противоречия, существующего между описанием паноптизма у Мишеля Фуко и требованием стать видимым в публичном пространстве как императивом эмансипации у Жака Рансьера, автор, сравнив между собой метод двух философов, выявляет расхождения, которые существуют при тематизации каждого из трех элементов, связанных с упомянутым противоречием: политики, субъективации и видимости. Используя в качестве точки отсчета археологический метод Фуко и его концепцию власти, Рансьер ставит своей задачей сделать мыслимыми практики сопротивления власти в их позитивности. Этого он достигает главным образом за счет введения понятия «субъективации» как производительной формы сопротивления. В качестве ключевой характеристики субъекта, наряду с такими особенностями, как конечность, бытие-для-другого и др., Рансьер выдвигает способность повлиять на существующее «разделение чувственного». Большая открытость мысли Рансьера теме эмансипации объясняется, в том числе, той ролью, которую играет в его философской системе эстетика как в смысле чувственного познания, так и в значении дискурса об искусствах. Высказывается предположение, что из трех акторов эстетики – философа, автора и зрителя, – именно зритель является первоочередным субъектом эмансипации у Рансьера. В той мере, в какой зритель проявляет активность, которая от него не ожидается в рамках режима чувственности, предполагающего иерархии между активностью и пассивностью, он ставит под вопрос этот режим чувственности. Между темой субъекта и темой зрителя обнаруживается корреляция: именно поскольку субъект Рансьера – это «неучтенные» в текущем порядке распределения чувственного, он может быть увиден только «эмансипированным зрителем», и поэтому избегает «ловушки» паноптизма.

**Ключевые слова:** Жак Рансьер, Мишель Фуко, видимость, субъективация, субъект, эстетический режим, паноптикум, полиция, эмансипация, зритель

Мишель Фуко, классик французской мысли, теоретик знания, власти и этики в форме «заботы о себе». Жак Рансьер – важный современный французский автор, работающий главным образом над темами эстетики, равенства и выявления несправедливости. Казалось бы, на уровне тем эти авторы достаточно далеки друг от друга. Однако теоретические и методические основания их размышлений крайне близки (отказ от онтологии, исследование архивов, анализ дискурсивных практик, критика властных институтов, исследование процедур исключения и т. д.). Подходя к близким проблемам с очень схожим инструментарием, они приходят к выводам, которые дополнительны друг другу. Судя по всему, разницу задает «угол атаки»: равенство у Рансьера и жизнь у Фуко. На примере трех тем, одинаково релевантных для обоих авторов – политики, субъективации и видимости, мы попытаемся проследить, как Рансьер, сложившийся как самостоятельный мыслитель уже после смерти Фуко, выстраивает с ним эти отношения близости-отдаления. Несовпадение их взглядов особенно ярко проявляется в тот момент, когда эти три темы оказываются связаны вместе.

### Видимость: ловушка или эмансипация?

Глава из «Надзирать и наказывать», посвященная паноптизму, является, пожалуй, одним из самых известных текстов, посвященных анализу механизмов власти у Фуко. В ней Фуко демонстрирует, как особый архитектурный диспозитив становится моделью нового типа властных отношений. Автоматизм самодисциплины предстает как результат воздействия визуальной машины, которая, индивидуализируя, делает подчиненного постоянно видимым из некоего центра, но никогда не позволяет видеть сам этот центр: «Тот, кто помещен в поле видимости и знает об этом, принимает на себя ответственность за принуждения власти; он допускает их спонтанную игру на самом себе; он впитывает отношение власти, в котором одновременно играет обе роли; он становится началом собственного подчинения»<sup>1</sup>.

С первого взгляда кажется, что следующие строки из «Десяти тезисов о политике» Жака Рансьера, теоретика эмансипации<sup>2</sup>, игнорируют результаты этого анализа и являются полной противоположностью позиции Фуко: «Чтобы отказать какой-либо категории, например, трудящимся или женщинам, в возможности быть политическими субъектами, традиционно требовалось констатировать, что они принадлежат к “домашнему” пространству, к пространству, отделенному от публичной жизни, откуда якобы могут доноситься лишь стоны или крики, выражающие страдание, голод или гнев, но где не услышишь речей, обнаруживающих общий *эстетис*. И политика тех, кто традиционно входил в такие категории, всегда состояла в том, чтобы переквалифицировать эти пространства, явить в них место сообщества, пусть даже сообщества простой тяжбы; дать себя увидеть и выслушать как говорящих существ, причастных некоему общему *эстетису*. Эта политика состояла в том, чтобы дать увидеть то, чего не видно; услышать как речь то, что было слышно только как шум; проявить как чувство общего блага и общего зла то, что предьявлялось только как выражение конкретного удовольствия или конкретных горестей»<sup>3</sup>. В этой

<sup>1</sup> Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М., 1999. С. 296–297.

<sup>2</sup> Понимаемой в самом широком смысле как сопротивление власти, основанное на предпосылке равенства кого угодно с кем угодно.

<sup>3</sup> Рансьер Ж. Десять тезисов о политике // Рансьер Ж. На краю политического. М., 2006. С. 212.

цитате формулируется императив эмансипации, который проходит красной нитью через все творчество Рансьера: чтобы освободиться от власти, неуценным группам необходимо дать себя услышать и увидеть.

Зачем давать себя увидеть там, где видимость – это «ловушка»? (у Фуко находим: «Яркий свет и взгляд надзирателя пленят лучше, чем тьма, которая в конечном счете защищает заключенного. Видимость – ловушка»<sup>4</sup>). Рансьер в своей теории эмансипации как будто соединяет две схемы власти Фуко: ритуалы исключения, вводимые против проказы, и дисциплинарные схемы сегментации в случае чумы. Выйти из дисциплинарной системы на какое-то время можно, согласно Рансьеру, если показать, что есть группы, которые она исключает. По сути, процесс эмансипации предполагает демонстрацию того, что две схемы не работают по отдельности и обе друг на друга накладываются. При всей претензии дисциплинарной сегментирующей схемы на всеохватность, всегда будут оставаться группы, в силу сложившегося порядка чувственности ею проигнорированные. Логично было бы предположить, что такая позиция, находящаяся в «слепой зоне», и есть самая выгодная позиция для сопротивления власти. Здравый смысл подсказывает, что эту позицию и надо удерживать, чтобы не поддаться силе дисциплинирующей власти. Тем не менее эмансипация, согласно Рансьеру – это выход из этой слепой зоны. Почему это не «ловушка»? Как можно помыслить такую парадоксальную эмансипацию, учитывая, что Рансьер во многом заимствует анализ власти у Фуко?

### От Фуко к Рансьеру: между вдохновением и недовольством

У Рансьера есть как минимум две точки соприкосновения с Фуко, о которых он открыто заявляет. Поскольку речь идет о ключевых моментах – понятии власти, центральном для теоретических построениях обоих авторов, и рассуждениях о методе, мы имеем достаточно оснований, чтобы сравнить их подходы в целом. В этой работе мы попытаемся проследить конкретный шаг, которые удаляют Рансьера от Фуко, и в результате приводят к кардинальному изменению тактики сопротивления. Как Рансьер приходит к тезису, согласно которому императив эмансипации – не только «быть услышанным», но и «быть увиденным»? Почему этот императив не противоречит анализу паноптикума Фуко, а только продолжает его?

Начнем с прояснения общих оснований сравнения. Встреча философов<sup>5</sup> (скорее заочная – Фуко специально объясняет, что вопросы были заданы в письменном виде) состоялась в 1977 г., когда Рансьер взял у Фуко интервью для журнала «*Révoltes Logiques*», лозунгом которого было «мы истребим логичные бунты» Рембо, а методологическим ориентиром – археология Фуко. Эта же «встреча» во многом определила позицию, которую Рансьер, тогда еще только работавший над своей диссертацией, посвященной архивам рабочего движения начала XIX в., занял по отношению к мысли Фуко, для которого этот год, последовавший за выходом первого тома «Истории сексуальности», стал поворотным с точки зрения мысли о сопротивлении власти. Какие выводы делает Рансьер из диалога с Фуко? В редакторском введении в номер читаем:

<sup>4</sup> Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. С. 293.

<sup>5</sup> Речь идет о «публичной» встрече. До этого Фуко и Рансьер оба работали над созданием департамента философии в Париж-VIII, и кажется маловероятным, чтобы им удалось избежать встречи друг с другом.

Именно с этой точки зрения мы задали Мишелю Фуко ряд вопросов, касающихся того, как его анализ функционирования власти позволяет помыслить практики сопротивления. Возможно, его ответы только порождают новые вопросы: не предполагает ли автономизация власти, учитывая сложность механизмов рациональности, в которых она осуществляется, совершенно недефиницированное понятие сопротивления? Вероятно, Фуко отказывается субстанционализировать плебс [plèbe], воплощать сопротивление в страдающем человечестве, которое бы взяло на себя естественным образом неповиновение власти. Нет, говорит он, плебса как субстанции, но есть плебс как реверсивная сила, или в лучшем случае, как сила сопротивления, которая, у кого угодно – буржуа или пролетариев – вступает в оппозицию власти, везде, где она осуществляется. Но утверждать так разве не означает определять сопротивление чисто негативно, как тень, отбрасываемую властью? Как же тогда говорить о стратегиях сопротивления? Разве критика теории «самого слабого звена» не уводит нас в сторону от вопроса: как изобрести формы сопротивления, которые были бы не просто ответами от случая к случаю, способными породить новые механизмы порабощения и которые при этом не реконституировали бы в самой форме отказа новый порядок принуждения?<sup>6</sup>

В этом отрывке уже видна демаркационная линия, отделяющая Рансьера от Фуко, и мы вполне можем считать дальнейшие политические построения Рансьера в каком-то смысле ответом на эти вопросы. С одной стороны, рассуждения Рансьера используют анализ механизмов власти в качестве отправной точки. С другой стороны, он ставит Фуко в упрек исключительно негативную проработку темы протеста, источник которого Рансьер, занимающийся практиками сопротивления рабочего класса, видит в «плебсе», в той мере, в какой тот указывает на народ в целом.

Примерно та же схема отношений повторяется и в рецепции Рансьером метода Фуко. Похоже, некоторая корректировка метода была необходима ему для того, чтобы сделать плебс темой, а сопротивление рассмотреть позитивно. В интервью со своим переводчиком на английский, спустя более 20 лет, Рансьер рассуждает:

Я бы сказал, что мой подход чем-то близок подходу Фуко. Он сохраняет принцип, идущий от трансцендентализма Канта, который заменяет догматизм истины поиском условий возможности. В то же время эти условия не являются условиями мысли вообще, но, скорее, представляют собой имманентные условия конкретной системы мысли, конкретной системы выражения. Я расхожусь с Фуко там, где археология, как мне кажется, следует схеме исторической необходимости, в соответствии с которой по ту сторону определенного разрыва что-то больше не является мыслимым и не может больше быть сформулировано. Зримость формы выражения как художественной формы зависит от исторически определенного режима восприятия и мыслимости. Это не означает, что она становится невидимой с появлением нового режима. Таким образом, я одновременно стараюсь историзировать трансцендентальное и де-историзировать эти системы условий возможности. <...> В заданный момент времени несколько режимов сосуществуют и смешиваются в самих работах<sup>7</sup>.

Основное сходство в подходах двух авторов состоит в отказе от «симптоматологии», т. е. поиска скрытого значения высказываний, стоящего как бы «за» ними, в пользу исследования их «горизонтальных распределений». Рансьер открыто применяет метод *a priori* Канта, «варварски» пересмотрен-

<sup>6</sup> Les Revoltes Logiques. 1977. №. 4. P. 6.

<sup>7</sup> Rancière J., Rockhill G. The Janus-Face of Politicized Art: Jacques Rancière in Interview with Gabriel Rockhill // Rancière J. The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible. N.Y., 2004. P. 50.

ный Фуко с точки зрения его историчности благодаря смещению внимания со знания на язык<sup>8</sup>, но к другого рода формациям: вместо науки Рансьер подвергает анализу искусство. В центре его внимания скорее не знание, а незнание – *ignorance*, которое не определяется как простое отрицание знания.

Кроме того, Фуко, заимствуя метод у Канта, оставляет его, наряду с Ницше (которого Рансьер как будто не замечает), в качестве «неархеологизируемой фигуры», которая оказывается как бы вне *эпистем*. Что касается Рансьера, то он, как ни странно это звучит, анализирует Канта, автора трансцендентального метода, трансцендентально. В центре внимания его поиска условий возможности современного эстетического дискурса оказываются такие классические авторы, как Баумгартен, Кант, Гегель, Шиллер, Шеллинг, Шлегели, Шлейермахеры и т. д., которые, правда, выступают скорее в роли художественных критиков, чем философов (достаточно обратить внимание на то, что в основном Рансьер цитирует из их текстов примеры анализа художественных произведений).

С другой стороны, во многом вдохновленный Фуко, Рансьер в работе над своей докторской диссертацией обращается к архивам. Но, как он признается в одном из интервью<sup>9</sup>, вместо объектов, которые он должен был обнаружить по инструкции Фуко, Рансьер находит там субъекты. Вместо свидетелей, говорящих об условиях жизни и труда, которые он должен был бы там найти по всем правилам научного исследования, Рансьер, по его словам, встречается поэтов, художников и философов, рассуждавших на те же темы, что и ученые, поддерживая зачастую не менее высокий уровень дискуссии. Судя по всему, мы можем говорить, что Рансьер использует метод Фуко скорее как эффективную стратегию аргументации, чем как строгий метод исследования.

Важной является и еще одна корректировка: когда Рансьер применяет тот же метод к политике, в отличие от эстетики, речь идет не об исторически изменяющихся условиях возможности, а об особой универсалии – равенстве. Хотя она и реализуется каждый раз сингуляризированной (и в этом оригинальность трактовки понятия «универсалия» Рансьером), но сама по себе она неисторична. Поэтому демократия не является всего лишь одним из политических режимов. Она – альтернативный способ разделения чувственного.

### Ограничить полицию

Цитата из «*Révoltes Logiques*» подсказывает, с какого из трех элементов следует начинать распутывать узел: Рансьер приходит к собственной теории, отталкиваясь от исследований механизмов власти у Фуко. В работе, в которой Рансьер систематизирует свою политическую теорию, в «Несогласии», он не скрывает свою точку отсчета («один воинствующий благожелатель»<sup>10</sup>, – говорит он прежде чем ввести имя Фуко): «Так что если важно показать, как то мастерски проделал Мишель Фуко, что полицейский порядок распространяется далеко за пределы специальных учреждений и техник, в равной степени важно сказать, что ничто само по себе, только потому, что в нем вершатся соотношения власти, не политично»<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Формулировка Фуко: «Я намереваюсь обозначить им [словосочетанием «историческое *a priori*»] то *a priori*, которое было бы не условием валидности суждений, а условием реальности высказываний». Фуко М. Археология знания. СПб., 2012. С. 240.

<sup>9</sup> Интервью, посвященное презентации книги Ж. Рансьера «Метод равенства», организованное книжным магазином «Mollat Bordeaux». URL: <http://www.youtube.com/watch?v=uSuQk6mX6Nk> (дата обращения: 17.04.2015).

<sup>10</sup> Рансьер Ж. Несогласие. Политика и философия. СПб., 2013. С. 58.

<sup>11</sup> Там же. С. 59.

Рансьер высоко ценит критику Фуко юридической трактовки рестриктивной, гомогенной и репрессивной власти. Он прямо заимствует его подход, подчеркивающий продуктивный характер множественности отношений сил, в основе которых лежит не насилие, а рациональность. В качестве такого парадигматического анализа у Фуко он выбирает «*Omnes et Singulatim*», и за тем, что Фуко понимает под властью, закрепляет взятое из этого текста широкое понимание термина «полиция» как одновременно индивидуализирующей и тоталитарной формы управления. «Представления авторов XVII и XVIII вв. о “полиции” существенно отличаются от того, что мы понимаем под этим понятием сейчас. <...> Под “полицией” они имеют в виду не определённый институт или механизм, функционирующий в рамках государства, но присущий государству способ управления; сферы, практики и цели, требующие государственного вмешательства»<sup>12</sup>. Выбор термина не случаен: предпочитая называть все, что отражает стратегии и техники власти, сплавленной с социальными механизмами и действующими на уровне микрофизики, полицией, Рансьер тем самым подчеркивает, что сфера политического этим типом отношений не ограничивается.

Конечно, говорить, что Фуко сводит все социальные отношения к властным отношениям полицейского порядка – это большая натяжка, но такая формулировка подчеркивает сложность, которую замечали как сам Фуко, так и множество его исследователей. Когда Рансьер упрекает Фуко в том, что тот не описал концептуальные возможности для сопротивления власти, он как будто вторит Хабермасу, своему главному неприятелю по политической теории, центральному понятию которого, консенсусу, он настойчиво противопоставляет диссенсус. Но для Рансьера эмансипация и сопротивление власти являются слабым звеном политической теории Фуко в той мере, в какой любое сопротивление власти только усиливает эту власть. Более того, сам Фуко подчеркивает, что сами механизмы власти необходимо анализировать исключительно в связи с сопротивлением: «Не существует власти без потенциального отказа или сопротивления»<sup>13</sup>, что еще больше усложняет «позитивную» самодостаточную мысль о нем.

Полицию Рансьер определяет как форму распределения чувственного, характеристикой которой является воображаемое соответствие мест, функций и способов быть и действовать в пространстве, закрытую на себя, равную самой себе, не допускающую никакой пустоты или избытка<sup>14</sup>. Чтобы разграничить полицию и политику, Рансьер обращает особое внимание на неучтенных в этом порядке, главной чертой которого является герметичность, – рабов, женщин, рабочих, иммигрантов – тех, кто сначала был выведен под категорией «плебса», и кого позже стали описывать как *demos*. Так у Рансьера появляется привилегированная инстанция политики, поскольку в основе неучета неучтенных – несправедливость. Эти группы не то что бы исключены совсем из порядка, но им отказано в том статусе, на которые они могли бы претендовать. В основе демонстрации этой несправедливости – «скандальная» истина равенства кого угодно с кем угодно. И равенство становится не-исторической универсалией.

<sup>12</sup> Фуко М. «*Omnes et singulatim*»: к критике политического разума // Фуко М. Интеллектуалы и власть. Ч. 2. М., 2005. С. 308.

<sup>13</sup> Там же. С. 316.

<sup>14</sup> Здесь, похоже, проявляется важное различие, касающееся отношения двух авторов к тотализму: признавая эвристичность подхода к власти Фуко, он переносит акцент с дисциплинирования тел и их изоляции на их выставление, на правило их показа, то есть на их зримость.

Введение понятия «политика» как антитезы «полиции» не предполагает простого отрицания. Рансьеру удается ограничить действие полиции не за счет того, что он противопоставляет индивида социальному – это противопоставление для него малоэвристично. Также как и антитеза этика/политика. Все выглядит так, как будто Рансьер во многом использует Фуко против Фуко, когда Фуко в основу властных отношений кладет не символические структуры, а особенные пространственные конфигурации, оптические аппараты и т. д. Сам же Фуко, например, в «Рождении клиники» прослеживает археологию взгляда – т. е. историческую изменчивость условий чувственности. Этот не само собой разумеющийся, случайный характер чувственных оснований социального порядка Рансьер и использует, чтобы преодолеть ограничения, которые он видит в теории власти Фуко.

Из случайного характера чувственного порядка, поддерживающего полицию, следует для Рансьера, что сопротивлением будет не реакция на какие-либо действия власти, а производство таких инстанций высказывания, которые не вписываются в этот существующий порядок и самим фактом своего появления оспаривают структуру отношений, казавшуюся всеохватной, естественной и необходимой. Основная проблема в том, как заставить увидеть то, что не видно в этой структуре, услышать то, что воспринимается как шум. Власти, понимаемой Фуко в позитивном смысле как производительной, продуктивной, Рансьер противопоставляет такое же позитивное, производительное сопротивление, осмысленное в категориях «субъекта», «субъективации»: «Под *субъективацией* мы будем понимать производство посредством серий действий инстанции высказывания и способности к нему, не опознававшихся как таковые в данном опытном поле, и чья идентификация, стало быть, неразрывно связана с переустройством самого опытного поля»<sup>15</sup>.

### Дать обнаружить себя субъекту

Понятие «субъект» появляется у Рансьера не случайно. Во-первых, само по себе использование этого понятия, казалось бы уже окончательно дисквалифицированного французской мыслью в конце XX в., является вызовом. В случае Рансьера, это вызов Альюссеру, который не только описал субъекта как результат интерпелляции в своей классической работе «Идеология и идеологические аппараты государства»<sup>16</sup>, но и ввел понятие «бессубъектный процесс» как ключевое для описания историко-политических трансформаций. Со стороны Рансьера это не просто бунт: у него есть аргумент, который появляется уже в его первой серьезной работе «Урок Альюссера». Критика субъекта неактуальна (это «семейная тяжба»<sup>17</sup> или «цеховая проблема»<sup>18</sup> философов), утверждает он, пока есть группы, которым отказано в статусе субъекта – рабочие, женщины, иммигранты... Можно было бы подумать, что желание этих групп обнаружить себя в качестве субъекта – это «ловушка», результат воздействия идеологии и не более, чем иллюзия. Но здесь вступает в силу второй аргумент, который в развернутом виде описан в более поздних работах – в «Несогласии» и «На краю политического».

<sup>15</sup> Рансьер Ж. Несогласие. Политика и философия. С. 63.

<sup>16</sup> См. замечания, касающиеся сближения концепции субъекта как интерпелляции у Альюссера и понятия «субъективации» у раннего Фуко: *Le Blanc G. Etre assujetti: Althusser, Foucault, Butler // Actuel Marx. 2004. №. 36. P. 50.*

<sup>17</sup> *Rancière J. La leçon d'Althusser. P., 1974. P. 43.*

<sup>18</sup> *Rancière J. After What // Who Comes after the Subject? N.Y., 1991. P. 247.*

В отличие от теоретиков политики идентичности, Рансьер предпочитает термину «идентичность» понятие «субъективации». С одной стороны, «идентичность» – это часть того полицейского порядка, который приписывает каждому свое место и время в социальном пространстве, создавая роли, статусы и ожидания. С другой стороны, и это главный аргумент Рансьера, претензии социальных групп, которые борются за свои права, не частные, а универсальные. Неправота, которая является результатом проявления неучтенного субъекта, демонстрируется на основании зазора между несправедливостью социальной иерархии и равенством всех говорящих существ. В этом отношении «универсальность» приобретает оригинальное значение у Рансьера: «Политическая универсальность содержится не в человеке и не в гражданине. Она – в “что из этого получается?”», в дискурсивном и практическом задействовании этого вопроса<sup>19</sup>. Универсальность требований рабочих, желающих быть признанными в качестве субъекта, заключается в том, что демонстрируя неправоту, лежащую в основе их непризнания (или, скорее игнорирования), они тем самым оспаривают справедливость всего социального порядка, который их игнорирует. Субъект характеризуется тем, что в существующем порядке времени и пространства он способен возвести «сцену», которая будет несовместима с этим порядком и тем самым уже будет оспаривать его: «Политическая субъективация – это способность порождать такие полемические, парадоксальные сцены, которые позволяют увидеть противоречие между двумя логиками [полицейской и равенства], полагая существования, являющиеся в то же время несуществованиями»<sup>20</sup>. Понятие субъекта особенно важно в той мере, в какой политическая универсалия – равенство – проявляется только в сингуляризированной форме, которой, очевидно, не может быть идентичность – часть полицейского порядка.

В связи с идентичностью появляется еще один аргумент: субъективация в качестве предварительного этапа предполагает дезидентификацию – необходимость порвать с тем статусом, который приписывается обществом той или иной группе, а главное – с местом, которое ей отводится в текущем социальном пространстве. Уже *ὑποκειμενον* Аристотеля, калькой с которого является латинское *sub-jectum*, предназначено для фиксирования инстанции, которая остается после вычета переменчивых идентичностей. Но используя ресурсы понятия «субъект» классической философии, Рансьер далек от привнесения его базовых характеристик – идентичности, рефлексивности, прозрачности, самодостаточности. Поскольку сопротивление – это такая же производительная сила, как и власть, то субъект – это результат этого производственного процесса, который сопровождает эмансипацию, а не самодостаточная инстанция, предшествующая ему. Вместо рефлексивности определяющее значение приобретает отношение к другому, в той мере, в какой субъект, чтобы стать субъектом, должен быть услышан и увиден в качестве такового. Парадокс части и целого, актуализирующийся при проявлении в качестве субъекта тех, кто не был учтен в полицейском порядке, отменяет характеристику идентичности. То же относится и к кратковременному исключительному характеру этого события. Субъект не предшествует и не существует после события политики.

Такой субъект противопоставлен одновременно первому понятию субъекта у Фуко и его этическому субъекту 1980-х годов. Паноптизм Фуко производит субъектов в той мере, в какой объективирует их. Фуко как будто про-

<sup>19</sup> Рансьер Ж. Политическое, идентификация, субъективация // Рансьер Ж. На краю политического М., 2006. С. 103.

<sup>20</sup> Рансьер Ж. Несогласие. Политика и философия. С. 70.



должает логику анализа взгляда Сартра, но меняет точку зрения на субъект: вместо классического субъекта в значении *sub-jectum* он выдвигает вперед подчиненного субъекта в значении *sub-jectus*. Поэтому, в отличие от Сартра, субъект раннего Фуко формируется, а не уничтожается под взглядом Другого. Если для феноменолога объективация ставит субъект под вопрос, то для структуралиста объективация и есть способ субъективации *par excellence*: «Скорее, я пытался создать историю разных способов субъективации человека в нашей культуре: с этой целью я исследовал три способа объективации, которые превращают людей в субъект»<sup>21</sup>. Противопоставленная идентичности, субъективация Рансьера уже не является результатом объективации, и, скорее, близка к субъективации позднего Фуко, в той мере, в какой она – источник сопротивления, но не совпадает с ней, как не совпадает отношение себя-к-себе с отношением себя-к-другому, как не совпадает этика – с эстетической, универсальные требования – с заботой о себе.

### Дать субъекту возможность влиять на распределение чувственного

Кроме того, и это, кажется, особенно важный шаг, субъективация Рансьера предполагает, что имеется возможность поставить под вопрос, или даже изменить, существующее распределение мест и статусов, существующее «разделение чувственного», одновременно разделяемого всеми, то есть общего, и разделяющего всех, то есть разъединяющего. Так понимаемая субъективация предполагает, что неким агентом изменяется конфигурация пространства и времени, слышимого и неслышимого, видимого и невидимого, диктующая определенные формы восприятия. В результате у Рансьера появляется принципиальная возможность повлиять на текущее распределение чувственного («Политика есть, в первую очередь, вмешательство в видимое и в высказываемое»<sup>22</sup>), конститутивная для субъекта.

Чтобы понять, почему возможность субъекта повлиять на распределение чувственного – видимого/невидимого, слышимого/неслышимого – является ключевым моментом для анализа разрыва Рансьера с Фуко, воспроизведем вкратце схему, с помощью которой Делёз описывает интеллектуальную траекторию Фуко, представляя ее как стройную и логичную систему, где каждый элемент возникает не случайно, как об этом часто принято говорить («внезапно Фуко поворачивается к грекам...»), а фактически с необходимостью.

С самого начала Делёз подчеркивает особую важность тематизации отношений видимого/высказываемого у Фуко, лежащих в основе первого элемента системы – знания. В интерпретации Делёза, видимое<sup>23</sup> и высказываемое у Фуко разделены радикально, они несводимы друг к другу, но каждый раз мы встречаемся с различными формами их сцепления, которые Делёз называет, подхватывая термин, казалось бы скорее случайно оброненный самим Фуко, диаграммой. Несмотря на несводимость видимого и высказываемого друг к другу («отношение языка к живописи является бесконечным отношением»<sup>24</sup>), в связке высказывание/видимое приоритет отдается высказыванию,

<sup>21</sup> Foucault M. *Le Sujet et le pouvoir // Foucault M. Dits et Ecrits*. Т. IV. P., 2001. P. 222.

<sup>22</sup> Рансьер Ж. Десять тезисов о политике. С. 210.

<sup>23</sup> Видимость, о которой идет речь – это не только распределение того, что видимо, а что нет. Это еще и определение позиции видящего, то есть ответ на вопросы «Кто видит?» и «Откуда?». Субъект в этом смысле – лишь одна из возможных инстанций видения, а не его источник, как в феноменологии.

<sup>24</sup> Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994. С. 47.

о чем свидетельствуют методические размышления, представленные в «Археологии знания» (ту же самую тему несводимости, но приоритета находим и у Рансьера<sup>25</sup>).

Знание, определяемое конкретным способом артикуляции видимого и высказывания, тоже не подвешено в воздухе и завязано на власти, понимаемой как взаимоотношения сил. В результате складывается следующая цепочка: отношения видимое/высказывание, в котором постулируется примат высказывания, является отношением форм, конституирующих знание; оно, в свою очередь, является производным от власти, но не сводится к ней; власти же может быть противопоставлена только субъективность как отношение силы, конституирующей власть, к самой себе. Но может ли субъективность, определяемая у Фуко как «тень, отбрасываемая властью», оказывать влияние на распределение видимого и слышимого? В той мере, в которой субъективность является производной от власти, является ответом на власть, мы можем наблюдать только точечные столкновения, возникающие как реакции на эту власть, но не касающиеся остальных элементов.

Что нового привносит Рансьер в эту схему? По сути, он ее закольцовывает: «Политическая субъективация перекраивает поле опыта, выдававшее каждому его идентичность вкупе с причитающейся долей. Она отменяет и составляет заново отношения между способами *делать*, способами *быть* и способами *говорить*, определяющие чувственную организацию сообщества, соотношения между пространствами, и теми, где делается другое, способности, связанные с одним *деланием*, и те, что требуются для другого»<sup>26</sup>. Теперь отношения видимого/ высказывания определяются не только посредством власти, но и через субъективацию. Такая возможность появляется в связи с тем, что знание больше не обладает исключительным правом распределять видимое/ высказывания, и начинает разделять его с эстетикой.

Кроме эстетики, понимаемой как чувственное познание, как распределение пространства/ времени, которую мы находим в «Несогласии», аналога употребления этого термина Кантом в «Критике чистого разума», Рансьер использует и понятие эстетики во втором значении слова – значении «Критики способности суждения». Принято говорить об «эстетическом повороте» Жака Рансьера. Точки отсчета при этом разнятся: иногда его фиксируют выходом «Коротких путешествий в страну народа» (1990), первая глава которой посвящена Уильяму Вордсворту, иногда – критическими текстами о кино, которые Рансьер писал для «*Cahiers du cinéma*», начиная с конца 1980-х, или же отсчитывают от последней главы «Философа и его бедняков» (1983), где он критикует интерпретацию Бурдьё эстетики Канта. Действительно, в какой-то момент тема эстетического становится центральной для Рансьера. Достаточно посмотреть на его библиографию, чтобы заметить, как внезапно слова «эстетика», «литература», «зритель», «кино», «образ» насыщают его работы. Но так утверждать было бы не совсем справедливо: еще в его первых работах – в докторской диссертации («Ночь пролетариев»), в статьях для «*Révoltes logiques*» эта тема так или иначе поднимается: «Именно через искусство, предвосхищающее религию и труд будущего, парадигму новой социальной индивидуальности, могут быть преодолены противоречия эгоизма и ассоциации, труда и любви: труд станет религиозным, когда религия станет

<sup>25</sup> См., напр., Рансьер Ж. Фраза, образ, история // Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб., 2007. С. 182–200.

<sup>26</sup> Рансьер Ж. Несогласие. Политика и философия. С. 69.

театром»<sup>27</sup>. Все выглядит так, как будто особое место, которое Рансьер уделяет эстетике в ее связи с политикой, делает его философию более открытой для эмансипации.

### Эстетическая революция Рансьера

Как и в случае с политикой, взгляды Рансьера на эстетику во многом вытекают из соответствующих положений Фуко, но не сводятся к ним, и, если можно так сказать, – идут дальше. Хотя литература и визуальные искусства явно представляли для Фуко большой интерес<sup>28</sup>, тем не менее эстетика является скорее маргинальным элементом по отношению к его «творчеству» в целом. По сути, функционирование видимости у Фуко выстраивается по аналогии с работой высказывания, а возможности эстетики в целом определены эпистемой. Фуко и сам это признает, когда в «Археологии знания» в одном абзаце коротко намечает проект возможной археологии живописи, где он отрешивается одновременно от феноменологического прочтения («чистое видение, которое следовало бы затем транскрибировать в материальность пространства»<sup>29</sup>) и интеллектуалистского («восстановить латентный дискурс художника»<sup>30</sup>): «Независимо от научных познаний и философских тем она [живопись] насквозь пронизана позитивностью знания»<sup>31</sup>. При всем его уважении к автономии видимого, задачу археолога живописи он обозначает как описание дискурсивных практик, воплощенных в технологии.

С точки зрения системы, если о ней все же можно говорить у Фуко, несмотря на его сопротивление систематизации, он достаточно последовательно избирался от элементов видимости: книга «Черное и цвет», которую Фуко должен был посвятить Мане, и контракт на которую он подписал с издательством Minuit еще в 1967-м, так и не вышла; подзаголовок «Археология взгляда медика», сопровождавший «Рождение клиники» и создающий ассоциации с представлением о наличии «унифицирующей функции некоего субъекта»<sup>32</sup>, был в итоге снят. По выражению Юбера Дамиша, обращавшегося к разбору «Менин» Фуко, «в контексте книги [«Слова и вещи»] этот анализ имеет исключительно эмблематическую функцию, вроде фронтисписа»<sup>33</sup>. Хотя Фуко и предлагает крайне оригинальное прочтение картины (согласно Дамишу, это расхождение между воображаемым и геометрическим центром картины), но этого никто (кроме Дамиша) не заметил, потому что в целом анализ картин у Фуко не является чем-то самостоятельным. Чрезмерное увлечение рациональным загадками пространства картины и отказ «видеть очевидное» отмечал еще Лакан в своем семинаре от 18 мая 1966 г., на который он пригласил Фуко после выхода «Слов и вещей», чтобы предложить ему свое видение «Менин».

Нет смысла искать у Рансьера ответы на упреки Лакана, адресованные Фуко. Не найдем мы у него ни темы скопического желания, ни высокой оценки чувственного измерения. Максимум, что мы увидим – это уравнивание в правах слов и образов, но никогда образы и чувственное познание не обретут

<sup>27</sup> Rancière J. La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier. P., 2012. P. 225.

<sup>28</sup> А Майкл Келли, например, утверждает, что именно в своих рассуждениях о живописи Фуко и тематизирует критического агента. Kelly M. Foucault on Critical Agency in Painting and the Aesthetics of Existence // A Companion to Foucault. Chichester, 2013. P. 243–263.

<sup>29</sup> Фуко М. Археология знания. С. 348.

<sup>30</sup> Там же. С. 347.

<sup>31</sup> Там же. С. 348.

<sup>32</sup> Там же. С. 119.

<sup>33</sup> Damisch H. L'origine de la perspective. P., 1987. P. 402.

силу, превосходящую силу слов. Тем не менее эта тема равенства, которую Рансьер активно развивает в своей эстетике, на этот раз «самостоятельной»<sup>34</sup>, а не эмблематической, и позволяет нам предполагать, что его эстетика оказывается тем, что заполняет пробел между теоретическим разумом, который у Фуко спаян с властью, и практическим – последней критикой Канта против первых двух у Фуко.

Нельзя, конечно, сказать, что эстетика как дискурс об искусствах у Рансьера – это территория исключительно эмансипации. Три режима идентификации искусств, которые он выделяет – этический режим образов, репрезентативный и эстетический<sup>35</sup> режимы искусств – во многом аналогичны *эпистемам* Фуко и имеют похожую по характеру силу принуждения. Как и в случае *эпистем*, режимы чувственности, в первую очередь, определяются дискурсивными практиками. При переходе от одного режима к другому важно не только и не столько появление новых течений в искусстве или отдельных революционных произведений, сколько критическая работа, которая делает возможными эти события: переоценка Гегелем голландской живописи, Винкельманном греческой скульптуры или братьями Гонкур Шардена. Показательна в этом смысле также и ключевая роль, которую Рансьер отводит литературе (Бальзак, Флобер и др.) в переходе к новому, эстетическому режиму искусств, который, согласно Рансьеру, продолжается до сих пор. В этом видится его близость к Фуко: приоритет слов над видимостью при их несводимости друг к другу.

В чем же тогда состоит «эстетическая революция» Рансьера? Во многом эмансипирующая роль, которую Рансьер видит в эстетике, – это наследство Канта, перенятое через прочтение Канта Шиллером, и проведенное мимо Сциллы критики незаинтересованности эстетически суждения Канта у Бурдьё и Харибды освоения эстетики возвышенного Лиотаром.

Во-первых, Рансьер заимствует понятие «эстетического состояния» Шиллера, уравнивающего одновременно чувственные и рациональные способности и соответствующие им низший и высший классы (Кант здесь присутствует через понятие «игры», уравнивающей чувственность и рассудок). Для того, чтобы сделать возможным появление «сцены», важного понятия его политической теории, Рансьеру надо отказаться от идеи «Невежественного наставника», согласно которой эмансипация подготовлена равенством интеллектов (которая, к тому же, была бы слишком близка другому противнику Рансьера – Хабермасу)<sup>36</sup>. Речь уже больше не идет об уравнивании разных ви-

<sup>34</sup> Попутно обратим внимание на то, что тема самостоятельности/несамостоятельности эстетики является ключевой в анализе Рансьером текстов классической немецкой эстетики.

<sup>35</sup> Только в третьем режиме искусств по сути впервые накладываются друг на друга два значения слова «эстетика»: чувственное познание и дискурс об искусствах.

<sup>36</sup> Если читать «Невежественного наставника», работу Рансьера, которую он посвящает педагогическому опыту Жозефа Жакото, то может сложиться впечатление, что основой эмансипации является признание всеобщего равенства умственных способностей. Этот опыт для Рансьера является полной антитезой педагогике Альтюссера. Тем не менее в выступлении «Политическое, идентификация, субъективация» 1991 г. находим: «Фактически возможно доказать, что всякая полиция отрицает равенство, и что два процесса несовместимы между собой. Таков тезис великого мыслителя интеллектуальной эмансипации, Жозефа Жакото, который я развил в книге «Невежественный наставник». Согласно этому тезису, возможна лишь интеллектуальная эмансипация индивидов. Это означает, что политической сцены не существует. Существует лишь закон полиции и закон равенства. Чтобы такая сцена существовала, нам необходимо изменить формулу. Вместо того чтобы сказать, что всякая полиция отрицает равенство, мы скажем, что всякая полиция *несправедлива* к равенству. Этим самым мы скажем, что политическое есть сцена, на которой верификация равенства должна принять форму разбора несправедливости» (Рансьер Ж. Политическое, идентификация, субъективация. С. 99–100).

дов интеллектов – интеллектов рабочих и интеллектов профессоров. Точнее, в основу этого равенства кладется более фундаментальное уравнивание – уравнивание чувственных и интеллектуальных способностей. В репрезентативном режиме искусства, предшествовавшем эстетическому, иерархия между интеллектом и чувственностью, выраженная в представлении об активности и пассивности, поддерживалась (и поддерживала) соответствующей социальной иерархией между активным классом интеллигенции (владевшим *логосом*) и пассивным классом низов (характеризуемым через *пафос*). Чтобы отказать этой иерархии в ее претензии на необходимость, педагогику Жакото Рансьер дополняет «эстетическим воспитанием» Шиллера.

Во-вторых, и в этом случае это интерпретация с точки зрения исторического *a priori*, Шиллер в пятнадцатом из своих «Писем об эстетическом воспитании человека» формулирует модель разделения форм опыта. Она, согласно Рансьеру, была применена в практике искусства. Речь идет о парадоксе автономии/гетерономии искусства: с одной стороны, под эстетикой понимается совершенно особая (автономная) форма опыта, а с другой стороны, эта автономия возможна только потому, что эта же логика приводит к изъятию искусства (например, в «тезисе о конце искусства» Гегеля). Определяя автономию искусства, эстетика, используя в качестве ключа понятие «чувственности», тем же самым и отказывает искусству в специфике. «В каком-то смысле, вся проблема заключается в одном только предлоге. Шиллер говорит, что эстетический опыт будет основой системы искусства *и* искусства жить»<sup>37</sup>.

Сочленение искусства прекрасного и искусства жить, а также снятие иерархий между способностями происходит у Шиллера за счет обращения к искусству греков. Праздность лица Юноны Людовизи Шиллер объяснял через особенность эстетического опыта, который предполагает одновременное подвешивание и законов природы, и законов морали, и ассоциируется с искусством «свободного народа». Отсюда – высокая оценка понятия «эстетической видимости» как идеала равенства и понятия «игры» как его оператора у Шиллера: «Эстетическое творческое побуждение незаметно строит посреди страшного царства сил и посреди священного царства законов третье, радостное царство игры и видимости, в котором оно снимает с человека оковы всяких отношений и освобождает его от всего, что зовется принуждением как в физическом, так и в моральном смысле»<sup>38</sup>.

В опыте наслаждения эстетической видимостью, таким образом, проявляет себя совершенно особого рода автономия зрителя – автономия выпадения из властных отношений, которую Рансьер и противопоставляет критике Бурдьё: «Богиня и зритель, свободная игра и свободная видимость пойманы вместе в особом сенсориуме, отменяющем оппозицию активности и пассивности, воли и сопротивления»<sup>39</sup>. В результате такого понимания эстетики начинает включать в себя измерение политики (в смысле верификации равенства) – симметричный ответ на тезис об эстетике, лежащей в основе политики из «Несогласия»: «...искусству свойственно производить перерасчленение материального и символического пространства. Именно в этом искусство соприкасается с политикой»<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> *Rancière J.* The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy // *New Left Review*. 2002. №14. P. 134.

<sup>38</sup> *Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании человека // *Шиллер Ф.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. М., 1957. С. 355.

<sup>39</sup> *Rancière J.* The Aesthetic Revolution and Its Outcomes. P. 136.

<sup>40</sup> *Рансьер Ж.* Неудовлетворенность эстетикой // *Рансьер Ж.* Разделяя чувственное. СПб., 2007. С. 65.

### Субъект эстетической революции

Эмансипирующая роль искусства связана с последним режимом, эстетическим, снимающим иерархии сюжетов, форм, субъектов и объектов. Означает ли это, что эмансипация уже произошла, что она оказалась «позади» нас в тот момент, когда этот режим вступил в силу? Судя по тому, что Рансьер, в отличие от Фуко, считает, что «в определенный момент времени несколько режимов сосуществуют и смешиваются»<sup>41</sup>, эстетическая революция – не единичный момент в прошлом, а то, что постоянно возвращается. Есть ли в эстетике, в той мере, в какой она приобретает измерение политики, свой субъект? Или это «бессубъектный процесс» наподобие истории Альтюссера, от которого Рансьер отрешивается? Для ответа на этот вопрос разберем по очереди претендентов на статус субъекта эстетической революции. Судя по всему, мы можем говорить о трех «очагах» эмансипации в эстетике: философы и критики, которые делают мыслимым новый режим; художники, писатели, артисты и др., которые делают этот режим воплощенным; публика, которая делает его воспринятым.

Обратимся сначала к философам, внимательное чтение которых и позволило Рансьеру говорить об эмансипирующих возможностях искусства. В «Неудовлетворенности эстетикой» Рансьер заявляет, что программа эстетической революции Шиллера – это метаполитика («Эту “политику”, таким образом, следует называть скорее метаполитикой»<sup>42</sup>). Метаполитика – это термин, который Рансьер выдвигает в «Несогласии», определяя его как «дискурс о ложности политики»<sup>43</sup>, собирательный для большинства нереализуемых революционных проектов преобразования общества, которые требуют отказа от политики как источника всех зол, избавиться от которого мы можем, только его полностью искоренив (парадигматическим примером является марксизм). Как получается, что текст, на основе которого Рансьер выдвигает свой знаменитый тезис о связи эстетики и политики, он относит не к политике, а к метаполитике, которую критикует? Одно небольшое методологическое уточнение поможет разобраться с тем, каков статус этого тезиса.

Как Рансьер читает Шиллера? С одной стороны, трансцендентально, т. е. с точки зрения условий возможности для дискурса об эстетике, которые находятся в его текстах, а с другой стороны – «содержательно», заимствуя идею равенства, присущего эстетическому режиму. Эти два способа прочтения кажутся взаимоисключающими, на что указывают, например, замечания Фуко: «Безусловно, это единство [дискурса] не позволяет решить, кто был прав, кто приводил более строгие доводы, кто последовательнее придерживался своих же собственных постулатов – Линней или Бюффон, Кенэ или Тюрго, Бруссе или Биша»<sup>44</sup>.

Судя по всему, нельзя исключать в этом случае важность формы, в которую Рансьер облекает свое прочтение Шиллера. В «Именах истории», своеобразном аналоге «Археологии знания», т. е. методическом рассуждении о работе, которую Рансьер уже проделал, он развивает тезис о литературной форме исторического дискурса. Такая форма не является чем-то случайным, от чего следует отказываться, или чем-то вредоносным, разоблачающим науку истории. Она – необходимый элемент истории, который только подчеркивает омонимия истории-науки и истории-повествования. В докторской

<sup>41</sup> *Rancière J., Rockhill G.* The Janus-Face of Politicized Art. P. 50.

<sup>42</sup> *Рансьер Ж.* Неудовлетворенность эстетикой. С. 74.

<sup>43</sup> *Рансьер Ж.* Несогласие. Политика и философия. С. 122.

<sup>44</sup> *Фуко М.* Археология знания. С. 238.

диссертации, исследуя архивы рабочих, Рансьер ставил перед собой задачу выстроить такое повествование, которое бы сняло иерархии двух дискурсов – аналитического рассуждения ученого и речи рабочих. Для того чтобы обеспечить такое демократическое повествование, он советует использовать в качестве методологических ориентиров, например, «Улисс» Джойса и «На маяк» Вирджинии Вульф. Похоже, с текстами Шиллера Рансьер работает так же, как и с речами рабочих. Когда в «Именах истории» Рансьер делает отсылку к Вирджинии Вульф, он призывает у нее учиться тому, чтобы «повествование появлялось “между действиями” обещания фразы, вышедшей из той же тишины, что и субъекты эпохи демократии, и их ожиданиями на завтра»<sup>45</sup> и в пример приводит сцепку первых же фраз из «На маяк»: «– Да, непременно, если завтра погода будет хорошая, – сказала миссис Рэмзи. – Только уж встать придется пораньше, – прибавила она»<sup>46</sup>. Цитируя Шиллера, Рансьер систематически называет его тезис об эстетической революции «обещанием»: например, Шиллер «формулирует парадокс и делает обещание»<sup>47</sup>. Как мы помним, миссис Рэмзи так и не отвела детей на маяк, а обещание Шиллера об осуществлении идеала равенства не было исполнено. Точнее, дети попали на маяк, но уже после смерти миссис Рэмзи: отец, который изначально и препятствовал поездке на маяк, в итоге реализует обещание, когда маяк детей уже больше не привлекает. Так же и обещание Шиллера было исполнено совсем не так, как его задумал Шиллер.

Хотя философы и делают возможной «эстетическую революцию», задавая парадоксальный режим мысли, необходимый для ее свершения, но их сложно назвать субъектами этой революции. По крайней мере, эстетическая революция философов не способна преобразоваться в реальную политическую революцию. Судя по всему, эта революция так и осталась бы бесплодным обещанием, если бы была делом исключительно философов.

Далее стоит остановиться на художниках, танцорах, писателях, режиссерах и т. д. Хотя в «Разделении чувственного», интервью-комментарии к «Несогласию», Рансьер, кажется, пишет о политических последствиях их работы: «Художественные практики являются «способами делать», которые вмешиваются в общее распределение способов делать и в их взаимоотношения со способами быть и формами зримости»<sup>48</sup>. Но чем дальше, тем больше он обращает внимание на несовпадения между политикой эстетики и эстетикой политики, которые особенно сложно заметить ввиду того, что он употребляет для анализа искусства фактически те же термины, что и для анализа политики. Особенно в своих интервью с практиками искусства Рансьер не устает подчеркивать, что эмансипация в эстетике не обязательно связана с эмансипацией в политике. Например, так Рансьер комментирует демократическое письмо Флобера (чья «Мадам Бовари» является его излюбленным примером демократии в литературе), не имеющее при этом непосредственного эффекта политической эмансипации: «Он [Флобер] конструирует свое равенство в оппозиции некоторым другим видам равенства: коммерческому равенству, демократическому политическому равенству или равенству образов жизни, такому, какой его героиня пытается осуществить на практике»<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> *Rancière J.* Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir. P., 1992. P. 201.

<sup>46</sup> *Вульф В.* На маяк // *Вульф В.* Миссис Дэллоуэй. На маяк. Орlando. Флаш. М., 2014. С. 192.

<sup>47</sup> *Rancière J.* The Aesthetic Revolution and Its Outcomes. P. 133.

<sup>48</sup> *Рансьер Ж.* Разделение чувственного. Эстетика и политика // *Рансьер Ж.* Разделяя чувственное. СПб., 2007. С. 15.

<sup>49</sup> *Rancière J., Rockhill G.* The Janus-Face of Politicized Art. P. 56.

Эта осторожность в отношении представления авторов как субъектов эстетико-политической революции связана с критикой понятия «ангажированности» Рансьером. Опыт критики педагогической логики Жакото делает Рансьера скептически настроенным в отношении любых возможных «просчитываемых» стратегий эмансипации. Как только художник ставит своей целью эмансипацию, согласно Рансьеру, он оказывается в позиции педагога, рассуждающего в «отупляющей» логике «причина-следствие», или, если угодно, в бихевиористских терминах «стимул-реакция». Большинство практик искусства, заявляющих о себе как политических, выстраивают свои отношения со зрителем по старой педагогической модели эффективности, которая предполагает существование некоего континуума между производством образов, жестов, слов и их восприятием, а также действиями зрителя<sup>50</sup>.

Кажется, следующая цитата удачно подчеркивает парадоксальный характер отношений между политикой и эстетикой у Рансьера: «Искусство является эмансипированным и эмансипирующим, когда оно не признает авторитет навязываемого сообщения, целевой аудитории и однозначного способа объяснения мира, когда, другими словами, оно перестает желать эмансипировать нас»<sup>51</sup>. Скорее, политические субъекты апроприируют артистические практики, которые не приводят к эмансипации автоматически, но инвестируют в создание поля ее возможности: «Практики искусства – это не инструменты, которые создают формы сознания или мобилизуют энергии по заказу политики, как бы внешней по отношению к ним. <...> Они способствуют конструированию нового пейзажа зримого, говоримого и делаемого»<sup>52</sup>.

Снижая роль конкретных философов и художников в политической борьбе, Рансьер, тем не менее, далек от того, чтобы недооценивать третьего актора – зрителя. В тексте, озаглавленном «Задумчивый образ», в котором он пытается сделать видимым новый режим функционирования образов (задумчивость здесь выступает как характеристика одновременно активности и пассивности, мысли и немыслия), в тот момент, когда он обращается к «Искусству памяти» Вуди Васюлка, он делает одно ценное для понимания роли зрителя для эмансипации в искусстве замечание: «С одной стороны, форма этих отношений задана художником. Но, с другой стороны, зритель и только зритель может назначить меру этих отношений, только его взгляд может сделать реальным равновесие между метаморфозами цифровой «материи» и инсценировкой истории века»<sup>53</sup>. Примечательно уже название сборника Рансьера, в который входит этот текст – «Эмансипированный зритель». Похоже, именно зритель способен связать политическую и эстетическую эмансипацию: «Эмансипация – это возможность иного взгляда зрителя, чем тот, который был запрограммирован»<sup>54</sup>. И в работе критиков, столь важной для эстетики Рансьера, судя по всему, на первый план выходит именно роль зрителя, которую они воплощают, а не роль теоретика. А сам

<sup>50</sup> «Мы, конечно, больше не верим в исправление нравов театром. Но нам все еще нравится верить, что изображение того или иного рекламного идола из смолы настроит нас против медиа-империи спектакля или что серия фотографий, посвященная репрезентации колонизованных колонизатором поможет нам сегодня не попасться в ловушку доминирующей репрезентации идентичностей» (*Rancière J. Les paradoxes de l'art politique // Rancière J. Le spectateur émancipé. P. 2008. P. 59.*)

<sup>51</sup> *Carnevale F., Kelsey J., Rancière J. Art of the Possible: Fulvia Carnevale and John Kelsey in Conversation with Jacques Rancière // Artforum International. 2007. Vol. 45 (7). P. 258.*

<sup>52</sup> *Rancière J. Les paradoxes de l'art politique. P. 84.*

<sup>53</sup> *Rancière J. L'image pensive // Rancière J. Le spectateur émancipé. P., 2008. P. 137.*

<sup>54</sup> *Carnevale F., Kelsey J., Rancière J. Art of the Possible. P. 267.*



факт демонстрации привилегированной роли зрителя в эстетике политики и политике эстетики – это уже своеобразная теоретическая эмансипация со стороны самого Рансьера.

### Эмансипирован ли подвижный зритель?

Когда речь заходит об освобожденном зрителе, кажется, мы снова оказываемся в точке, где пересекаются взгляды Фуко и Рансьера. Знаменитому анализу места субъекта в репрезентативном мире «Менин» у Фуко противостоят замечания, относящиеся к перемене этого места в «Баре в Фоли-Бержер» Мане, которые мы находим в лекциях, прочитанных в Тунисе. Подобие картин обеспечивает нетривиальное использование зеркала, в обоих случаях идет речь об искажении его традиционной функции удвоения уже представленного пространства, об игре с присутствием/отсутствием. При переходе от Веласкеса к Мане меняется нормативный характер этой игры, и, если следовать замечаниям Тьерри де Дюва, зеркало приходит в движение<sup>55</sup>.

В самом конце лекции, после того как Фуко разобрал особенности пространства и света у Мане на материале 12 картин, демонстрируя, как художник подготавливает почву для не-репрезентативной живописи, он переходит, пожалуй, к ключевому моменту: месту зрителя на примере «Бара в Фоли-Бержер». Самая короткая часть анализа, местами даже кажется, «скомканная» (Фуко с самого начала лекции извиняется – он сегодня устал), но, очевидно, кульминационная. После того как он мысленно поставил себя в качестве зрителя, художника и отражающегося в зеркале персонажа на каждое из возможных мест, и выяснил, что любая позиция противоречива, он вынужден констатировать: «Таким образом, перед нами три системы несовместимости: художник должен находиться и здесь, и там; должен быть кто-то и не должно быть никого; взгляд сверху вниз и снизу вверх. Эта тройная невозможность знать, где надо поместиться, чтобы видеть то зрелище, которое мы видим, исключая какое-то бы то ни было устойчивое и определенное местоположение зрителя, по-видимому, составляет одно из основных свойств этой картины и объясняет те восхищение и дискомфорт, которые возникают при взгляде на нее»<sup>56</sup>.

Метод Фуко, по сути, метод мысленного эксперимента, при котором он вычисляет набор логически возможных позиций, сопоставляя их с реализованными в картине диспозициями, приводит его к необходимости признать за зрителем право свободного перемещения. Композиция оказывается противоречащей законам перспективы, оптики, света. В той мере, в которой ни одна из позиций не является единственно верной, зритель и имеет право на выбор среди равно невероятных возможностей. Зрителю навязывается такое положение, в котором у него уже нет подпорок в виде нормативности позиции, как это было в случае «Менин». Он не может знать, где находился художник – его позиция ускользает. Также зритель не можем понять, куда художник хочет, чтобы зритель себя поместил. В этом смысле зритель как бы обречен на свободу: ему навязано такое пространство, в котором он уже не может не выбирать. Но никакой выбор при этом не будет полностью удовлетворительным. «Восхищение и дискомфорт»: восхищение от свободы, кото-

<sup>55</sup> Дюв Т. «Ах, Мане!..» Как Мане сконструировал «Бар в Фоли-Бержер»? // Фуко М. Живопись Мане. СПб., 2011. С. 121–148.

<sup>56</sup> Фуко М. Живопись Мане. С. 52–53.

рая достается в подарок, и дискомфорт от того, что что-то с этой свободой не так<sup>57</sup>. Не сам ли Фуко в своих интервью так часто повторял, что свободу нельзя получить в подарок?

Делёз замечает в отношении картин у Фуко, понимаемых в самом широком смысле (включая и собственные картины Фуко – те развернутые описания, которые мы находим в его текстах), что они являются «для зримого тем же, чем высказывание является для выразимого или читабельного»<sup>58</sup>. Теоретическое описание высказывания, кроме прочего, состоит «в определении той позиции, которую может и должен занять любой индивид, чтобы стать субъектом этого формулирования»<sup>59</sup>. Так же и картина приписывает своему зрителю место. Если следовать критическому анализу Катрин Перье позиции, исходя из которой Фуко комментирует Мане, модернистский субъект характеризуется, возможно, еще большей пассивностью, чем классический субъект репрезентации<sup>60</sup>.

Кажется, следующая цитата Рансьера намекает на отсутствие фундаментальной проработки видимости и эстетического в целом у Фуко, отсылая к его работе с соответствующим названием: «Попутно следует заметить, что формулы вроде “это есть” или “это не есть” произведение искусства, “это есть” или “это не есть трубка” необходимо проследить к их источнику в этой первоначальной сцене, если мы хотим получить от них больше, чем избитый анекдот»<sup>61</sup>. Судя по всему, обращение к таким «первоначальным сценам» и отличает подход Рансьера к эстетике от подхода Фуко.

Такой «первоначальной сценой» в отношении несвободного зрителя для Рансьера является платоновская критика образов. В «Эмансипированном зрителе», выступлении, в котором Рансьер критикует критику зрелища<sup>62</sup> как следующую педагогической «отупляющей» логике, ему удается свести практически любую критику позиции зрителя – и включая Ги Дебора – к ее платоновским корням. Для этого Рансьер формулирует «парадокс зрителя» (по аналогии с «парадоксом актера»): без зрителя нет театра, но зритель – зло. Во-первых, зрение противоположно знанию, во-вторых – действию. Первоначальная сцена, из которой и выводится этот парадокс, предполагает ряд оппозиций, которые для Рансьера не являются само собой разумеющимися и которые он последовательно снимает: активность/пассивность, коллективное/индивидуальное, образ/живая реальность, самообладание/отчуждение. Также она включает и ряд идентификаций: театральной публики с сообществом, взгляда с пассивностью. Главным

<sup>57</sup> Могут возразить, что на самом деле свободу зрителя мы находим не в разделе «место зрителя», а в первой части, посвященной пространству полотна, где на примере «Официантки с кружками» и «Железной дороги» Фуко показывает нам зрителя, перемещающегося вокруг полотна, а не только перед ним, как в случае с «Баром в Фоли-Бержер». Но это не отменяет вывода о том, что свобода зрителя является функцией картины: эта свобода перемещения вокруг картины вторична по отношению к подчеркнутой материальности картины и игре взглядов персонажей, увлекающих зрителя посмотреть за полотно. И место этих рассуждений в структуре выступления только подчеркивает эту производность.

<sup>58</sup> Делёз Ж. Фуко. М., 1998. С. 108.

<sup>59</sup> Фуко М. Археология знания. С. 185.

<sup>60</sup> Перье К. Модернизм Фуко // Фуко М. Живопись Мане. С. 149–169.

<sup>61</sup> Rancière J. The Aesthetic Revolution and Its Outcomes. P.135.

<sup>62</sup> Может показаться сначала, что проблема нормативной позиции зрителя в классическом пространстве репрезентации и критика позиции зрителя с точки зрения «общества зрелища» – это две несопоставимые темы. На самом деле, в обоих случаях – и в анализе «Бара в Фоли-Бержер», и в «Эмансипированном зрителе» – речь идет о попытках помыслить условия возможности освобождения зрителя от приписываемой ему пассивной позиции.

в разоблачениях Рансьера, пожалуй, является демонстрация активности «пассивного» зрителя, в праве на которую, считает Рансьер, зрителю традиционно отказывают.

Зритель Рансьера эмансипирован в той мере, в какой, просто проявляя активность интерпретирующего восприятия, тем самым уже снимает традиционные оппозиции активности/пассивности<sup>63</sup>. В постановке под вопрос иерархий – прямая аналогия эмансипации зрителя и эмансипации рабочего класса. Тем более, что важным элементом эмансипации рабочих становится их претензия быть зрителями, которым чаще приписывается этическая эмансипация, противопоставляющая их изнурительный труд праздности буржуазии (аргумент социального распределения права на зрелище и на праздность в целом<sup>64</sup>). Зритель эмансипирован, когда своей свободой интерпретации снимает традиционное распределение чувственного, которое предполагает, что вся активность находится на стороне актера, а на стороне зрителя остается только пассивность. Важно здесь, видимо, и просто усилие зрителя: даже не столько сама интерпретация, сколько претензия на эту интерпретацию, которая предполагает понимание зрения как формы активности. Но нельзя недооценивать и собственно интерпретирующую активность: именно она является ключевым этапом перехода от одного режима искусств к другому. И для того, чтобы освободить зрителя, Рансьеру приходится освободить и произведение от статуса простого продукта расчета автора, – что было сделано еще немецкими романтиками в понятии произведения как единства сознательных и бессознательных процессов.

В случае Рансьера свобода зрителя сосредотачивается не в теле, способном передвигаться, не в мобильности, как у Фуко, а в способности на «интеллектуальную авантюру». Но зрение – активность не только потому, что за ним следует суждение вкуса, но и потому, что оно само по себе уже включает активность, которая также имеет определенные формы *a priori*, и требует определенной работы для их постановки под вопрос. Зритель является участником зрелища не благодаря тому, что непосредственно вовлекается в него, не потому что автоматизм его восприятия прерывается V-эффектами (Брехт), старательно расставленным драматургами, и не потому, что он вовлечен в ситуацию кризисного театра (Арто). Он непосредственно участвует и действует, оставаясь «всего лишь» зрителем. Каждая индивидуальная интеллектуальная авантюра зрителя-интерпретатора резонирует с интерпретирующей активностью других зрителей и таким образом формируется сообщество, которое не является ни противоположностью индивидов, ни их простой суммой. Автоматически свободному зрителю Фуко, который не знает, что делать с этой свободой, противопоставит активный, и уже поэтому свободный, зритель Рансьера.

<sup>63</sup> Кстати, в этом месте кантианство эстетики Рансьера пошатывается: когда появляется свобода интерпретации, мы уже больше не можем говорить об универсализме эстетического суждения, который был в центре внимания Канта. Другое дело, что само понятие «универсализма» Рансьер тоже понимает иначе.

<sup>64</sup> В результате праздность, традиционно понимаемая как пассивность, начинает пониматься как активность. В основе этой переинтерпретации оппозиции пассивность/активность лежит анализ Шиллером скульптуры Юоны Людовизи, к которому мы обращались выше.

**Заключение: от свободы зрителя к свободе видимого**

Не претендуя на полноту экспозиции политической и эстетической теории Рансьера (и тем более Фуко, взгляды которого были рассмотрены исключительно как отправная точка и негатив рассуждений Рансьера, без того внимания, которого они, безусловно, заслуживают<sup>65</sup>), мы попытались реконструировать конкретные шаги, которые удаляют Рансьера от Фуко и в результате которых связка «видимость-политика-субъективация» получает практически противоположное по знаку описание (критическое у Фуко и апологетическое у Рансьера). Подводя итог рассуждению, отвечающему на вопрос «какие теоретические шаги обосновывают эту локальную перемену тактики сопротивления при переходе от Фуко к Рансьеру?», мы можем выделить две последовательности шагов. Первое движение состоит из трех шагов: (1) Рансьер ограничивает сферу властных отношений за счет (2) введения понятия субъективации, которая не является ни результатом объективации, ни этическим субъектом, (3) и которая определяется через способность субъекта влиять на существующее распределение чувственного путем производства новой инстанции высказывания. Второе, параллельное движение следует тому же ритму: (1) Рансьер связывает с политикой эстетику, (2) главным субъектом которой является зритель, (3) определяемый через его способность повлиять на текущее распределение чувственного в самом акте зрения. А точка, где сходятся эти два движения, и объясняет позитивную переоценку видимости субъекта у Рансьера.

У самого Рансьера свободный зритель, свободная видимость и субъективация – это отдельные моменты, которые появляются в виде концептов каждый раз в каком-то самостоятельном контексте, в качестве инструментов ответа на каждый раз конкретный актуальный вопрос. Такой метод конкретных интеллектуальных «интервенций», казалось бы, делает практически невозможной систематизацию его мысли. Тем не менее та легкость, с которой эти понятия стыкуются между собой, позволяет предположить обратное.

В случае политической субъективации, как ее понимает Рансьер, два события – появление субъекта и появление свободного зрителя – с необходимостью совпадают. В той мере, в какой политическая субъективация – это процесс, при котором субъект, который до этого был невидим в силу существующего порядка чувственного, становится видимым, он тем самым с необходимостью становится видим только в том случае, если зритель, в свою очередь, также отказывается от этого порядка. Если зритель остается вписан в текущий порядок распределения чувственного, он не увидит новый субъект, как бы тот не хотел быть увиденным. Такой субъект, который появляется из «слепой зоны» неучтенных, может быть увиден только эмансипированным зрителем. Он в безопасности: объективирующему идентифицирующему взгляду он недоступен. Видимость не является ловушкой потому, что видимость такого субъекта – переходящего из невидимости в видимость – проявляется в точке пересечения, и только в точке пересечения, двух процессов – уравнивания видимости и рассудка, с одной стороны, и субъективации несправедливости, с другой. Поэтому для групп, которые не были видимы, но становятся видимыми, сам этот момент появления в

<sup>65</sup> В результате праздность, традиционно понимаемая как пассивность, начинает пониматься как активность. В основе этой переинтерпретации оппозиции пассивность/активность лежит анализ Шиллером скульптуры Юноны Людовизи, к которому мы обратились выше.

публичном пространстве<sup>66</sup>, который совпадает с моментом выхода на сцену эмансипированного зрителя, – это не ловушка. Другое дело, что когда «чары» эстетической видимости будут рассеяны, субъект превращается в идентичность, а видимость – в ловушку.

### Список литературы

- Делёз Ж.* Фуко / Пер. с фр. Е.В. Семиной. М.: Изд-во гуманитар. лит., 1998. 172 с.
- Рансьер Ж.* На краю политического / Пер. с фр. Б.М. Скуратова. М.: Практис, 2006. 240 с.
- Рансьер Ж.* Несогласие. Политика и философия / Пер. с фр. В.Е. Лапицкого. СПб.: Machina, 2013. 192 с.
- Рансьер Ж.* Разделяя чувственное / Пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. СПб.: Изд-во Европ. Ун-та в Санкт-Петербурге, 2007. 264 с.
- Рансьер Ж.* Эстетическое бессознательное / Пер. с фр. В.Е. Лапицкий. СПб.; М.: Machina, 2004. 128 с.
- Фуко М.* Археология знания / Пер. с фр. М.Б. Раковой, А.Ю. Серебрянниковой. СПб.: Гуманитар. Акад., 2012. 416 с.
- Фуко М.* Живопись Мане / Пер. с фр. А.В. Дьяков. СПб.: Владимир Даль, 2011. 230 с.
- Фуко М.* Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / Пер. с фр. В. Наумова. М.: Ad Marginem, 1999. 480 с.
- Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. с фр. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой. СПб.: А-сэд, 1994. 408 с.
- Alliez E., Rancière J.* Biopolitique ou politique ? // *Multitudes Web*. 2000. № 1. P. 88–93.
- Blouin P.* La scène de Jacques Rancière // *Critique*. 2009. № 749. P. 888–902.
- Carnevale F., Kelsey J., Rancière J.* Art of the Possible: Fulvia Carnevale and John Kelsey in Conversation with Jacques Rancière // *Artforum International*. 2007. Vol. 45 (7). P. 256–269.
- Damisch H.* L'origine de la perspective. P.: Flammarion, 1987. 478 p.
- Foucault M.* «Omnes et singulatum»: vers une critique de la raison politique // *Foucault M. Dits et Ecrits*. T. II. P., 2001. P. 953–980.
- Foucault M.* Le Sujet et le pouvoir // *Foucault M. Dits et Ecrits*. T. IV. P., 2001. P. 222–243.
- Kelly M.* Foucault on Critical Agency in Painting and the Aesthetics of Existence // *A Companion to Foucault* / Ed. by C. Falzon, T. O'Leary, J. Sawicki. Chichester, 2013. P. 243–263.
- Le Blanc G.* Etre assujetti: Althusser, Foucault, Butler // *Actuel Marx*. 2004. № 36. P. 45–62.
- McQuillan C.* The Intelligence of Sense: Rancière's Aesthetics // *Symposium: Canadian Journal of Continental Philosophy*. 2011. Vol. 15. Iss. 2. P. 11–27.
- Mey A.* Rancière as Foucauldian? // *Foucault, Biopolitics and Governmentality* / Ed. by J. Nilsson, S.-O. Wallenstein. Stockholm, 2013. P. 175–184.
- Papastergiadis N.* A Breathing Space for Aesthetics and Politics: An Introduction to Rancière // *Theory, Culture & Society*. 2014. Vol. 31 (7/8). P. 5–26.
- Potte-Bonneville M.* Versions du politique: Jacques Rancière, Michel Foucault // *La Philosophie déplacée – autour de Jacques Rancière* / Éd. L. Cornu et de P. Vermeren. P., 2006. P. 169–192.
- Rancière J.* After What // *Who Comes after the Subject?* / Ed. by E. Cadava, P. Connor, J.-L. Nancy. N.Y., 1991. P. 246–252.

<sup>66</sup> И термин «аррагенс», который Рансьер использует для обозначения этой видимости, удачно подчеркивает его связь с другим понятием – «аррагитион», явление/появление: «Видимость (аррагенс) – это не иллюзия, она представляет собой хрупкую и спорную организацию зримого, приспособленную для того, чтобы субъект в ней появился (аррагитре), обнаружил в ней свою неправоту» (*Rancière J.* L'histoire «des» femmes: entre subjectivation et représentation (note critique) // *Annales Economies, Sociétés, Civilisations*. 1993. Vol. 48. № 4. P. 1018).

- Rancière J. L'histoire «des» femmes: entre subjectivation et représentation (note critique) // *Annales Economies, Sociétés, Civilisations*. 1993. T. 48. № 4. P. 1011–1018.
- Rancière J. La Leçon d'Althusser. P., 1974. 277 p.
- Rancière J. La nuit des prolétaires. *Archives du rêve ouvrier*. P., 2012. 451 p.
- Rancière J. Le spectateur émancipé. P., 2008. 145 p.
- Rancière J. Les noms de l'histoire. P., 1992. 213 p.
- Rancière J. The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy // *New Left Review*. 2002. № 14. P. 133–151.
- Rancière J. The Politics of Aesthetics. *The Distribution of the Sensible*. N.Y., 2004. 116 p.
- Rancière J. Who Is the Subject of the Rights of Man? // *The South Atlantic Quarterly*. 2004. Vol. 103. № 2/3. P. 297–310.

## Appearance, politics, subjectivation: from Foucault to Rancière

*Alina Pertseva*

Ph.D. student. Doctoral school “Practices and theories of meaning”, Paris VIII Vincennes-Saint-Denis. Philosophy postgraduate school, National Research University Higher School of Economics. Staraya Basmannaya st., 21/4, Moscow, 105066, Russian Federation; e-mail: alina.pertseva@gmail.com

The author takes as a starting point the conflict between Michel Foucault's description of panopticism and Jacques Rancière's claim that the imperative of emancipation consists in one's making oneself visible in the public space, and, by comparing the methods followed by both philosophers, exposes the discrepancies in the way either of them thematizes each of the three elements which combine to make for the said contradiction, i.e. politics, subjectivation and appearance. Parting from Foucault's archaeological method and his concept of power, Rancière aims at making the practices of resistance to power positively conceivable. This is achieved mainly by introducing the notion of 'subjectivation' as a productive form of resistance. As a key characteristic of the subject, along with its finitude, being for the other, etc., Rancière puts forward its ability to influence the existing 'division of the sensual'. Rancière's more open attitude towards the problem of emancipation can be explained, among other things, by the role allotted within his philosophic system to aesthetics both as sensual cognition and as discourse on the arts. It may be argued that, among the three actors of the aesthetics, the philosopher, the author and the spectator, it is the latter who is the immediate object of emancipation for Rancière. To the extent the spectator displays activity not expected from him or her within any regime of sensuality implying a hierarchy between activity and passivity, he or she brings this regime into question. There is a correlation between subjectivity and spectatorship: it is precisely because the subject, for Rancière, is what is 'unaccounted for' in the current order of distribution of the sensual that it can be seen by the 'emancipated spectator' alone and thus escapes the 'trap' of panopticism.

**Keywords:** Jacques Rancière, Michel Foucault, appearance, subjectivation, subject, aesthetic regime, panopticon, police, emancipation, spectator

## References

- Alliez, E. et Rancière, J. “Biopolitique ou politique?”, *Multitudes Web*, 2000, no 1, pp. 88–93.
- Blouin, P. “La scène de Jacques Rancière”, *Critique*, 2009, no 749, pp. 888–902.
- Carnevale, F., Kelsey, J. & Rancière, J. “Art of the Possible: Fulvia Carnevale and John Kelsey in Conversation with Jacques Rancière”, *Artforum International*, 2007, vol. 45 (7), pp. 256–269.

- Damisch, H. *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1987. 478 pp.
- Deleuze, G. *Fuko* [Foucault], trans. by E. Semina. Moscow: Humanitarian literature Publ., 1998. 172 pp. (In Russian)
- Foucault, M. "Le Sujet et le pouvoir", in: M. Foucault, *Dits et Ecrits (1954–1988)*, tome IV. Paris: Gallimard, 2001. pp. 222–243.
- Foucault, M. *Arkheologiya znaniya* [The Archaeology of Knowledge], trans. by M. Rakova & A. Serebryannikova. St. Petersburg: Gumanitarnaya Akademiya Publ., 2012. 416 pp. (In Russian)
- Foucault, M. *Nadzirat' i nakazyvat'*. *Rozhdenie tyur'my* [Discipline and Punish: The Birth of the Prison], trans. by V. Naumova. Moscow: Ad Marginem Publ., 1999. 480 pp. (In Russian)
- Foucault, M. *Slova i veshchi*. *Arkheologiya gumanitarnykh nauk* [The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences], trans. by .P. Vizgin & N. Avtonomova. St. Petersburg: A-cad Publ., 1994. 408 pp. (In Russian)
- Foucault, M. *Zhivopis' Mane* [Manet and the Object of Painting], trans. by A. D'yakov. St. Petersburg: Vladimir Dal' Publ., 2011. 230 pp. (In Russian)
- Foucault, M. "«Omnes et singulatim»: vers une critique de la raison politique", in: M. Foucault, *Dits et Ecrits (1954–1988)*, tome IV. Paris: Gallimard, 1994, pp. 134–161.
- Kelly, M. "Foucault on Critical Agency in Painting and the Aesthetics of Existence", *A Companion to Foucault*, ed. by C. Falzon, T. O'Leary & J. Sawicki. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013, pp. 243–263.
- Le Blanc, G. "Etre assujetti: Althusser, Foucault, Butler", *Actuel Marx*, 2004, no 36, pp. 45–62.
- McQuillan, C. "The Intelligence of Sense: Rancière's Aesthetics", *Symposium: Canadian Journal of Continental Philosophy*, 2011, vol. 15 (2), pp. 11–27.
- Mey, A. "Rancière as Foucauldian?", *Foucault, Biopolitics and Governmentality*, ed. by J. Nilsson & S.-O. Wallenstein. Stockholm: Södertörn University, 2013, pp. 175–184.
- Papastergiadis, N. "A Breathing Space for Aesthetics and Politics: An Introduction to Rancière", *Theory, Culture & Society*, 2014, vol. 31 (7/8), pp. 5–26.
- Potte-Bonneville, M. "Versions du politique: Jacques Rancière, Michel Foucault", *La Philosophie déplacée – autour de Jacques Rancière*, eds L. Cornu et de P. Vermeren. Paris: Horlieu éditions, 2006, pp. 169–192.
- Rancière, J. "After What", *Who Comes after the Subject?*, ed. by E. Cadava, P. Connor & J.-L. Nancy. New York: Routledge, 1991, pp. 246–252.
- Rancière, J. "L'histoire «des» femmes: entre subjectivation et représentation (note critique)", *Annales Economies, Sociétés, Civilisations*, 1993, vol. 48, no 4, pp. 1011–1018.
- Rancière, J. "The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy", *New Left Review*, 2002, no. 14, pp. 133–151.
- Rancière, J. "Who Is the Subject of the Rights of Man?", *The South Atlantic Quarterly*, 2004, vol. 103 (2/3), pp. 297–310.
- Rancière, J. *Esteticheskoe bessoznatel'noe* [The Aesthetic Unconscious], trans by V. Lapitskii. St. Petersburg; Moscow: Machina Publ., 2004, 128 pp. (In Russian)
- Rancière, J. *La Leçon d'Althusser*. Paris: Gallimard, 1974. 277 pp.
- Rancière, J. *La nuit des prolétaires: archives du rêve ouvrier*. Paris: Pluriel, 2012. 451 pp.
- Rancière, J. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008. 145 pp.
- Rancière, J. *Les noms de l'histoire*. Paris: Seuil, 1992. 213 pp.
- Rancière, J. *Na krayu politicheskogo* [On the Edges of Politic], trans. by B.M. Skuratov. Moscow: Praxis Publ., 2006. 240 pp. (In Russian)
- Rancière, J. *Nesoglasie. Politika i filozofiya* [Disagreement. Politics and Philosophy], trans. by V. Lapitskii. St. Petersburg: Machina Publ., 2013, 192 pp. (In Russian)
- Rancière, J. *Razdelyaya chuvstvennoe* [Distributing the Sensible], trans. by V. Lapitskii & A. Shestakov. St. Petersburg: European University at Saint-Petersburg Publ., 2007, 264 pp. (In Russian)
- Rancière, J. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. New York: Continuum, 2004. 116 pp.