

Образ Другого в текстах культуры: политика репрезентации*

Е. Н. ШАПИНСКАЯ

(РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГИИ)**

The Image of the Other in the Texts of Culture: the Policy of Representation

E. N. SHAPINSKAIA

(THE RUSSIAN INSTITUTE OF CULTUROLOGY)

4. ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ ДРУГОЙ

Мы обозначили этот тип «другости» исходя из того, что в данном случае Другой позиционирует себя как таковой по собственному выбору и в то же время утверждает свой субъектный статус. Утверждая себя через оппозицию «Я» и «Не-Я», этот субъект рассматривает весь мир как тотальное «Не-Я», являясь в свою очередь вечным Другим по отношению к коллективному субъекту. Такой Другой — личность, не вписывающаяся в общество, противопоставляющая себя общепринятой системе норм и творящая свой собственный универсум по своим собственным правилам, — всегда был основой многочисленных репрезентаций. В основе противопоставления такой необычной личности культуре большинства лежит оппозиция «Мы» и «Я», коллективная или групповая идентификация в противовес индивиду, который находит в себе смелость остаться за пределами сообщества¹.

Таких Других мы видим в текстах культуры самых разных исторических эпох. Как правило, это образы людей творчества, поэтов, художников, чьи реальные жизненные истории становятся предметом репрезентации, нося характер восхищения, осуждения или наиздания в зависимости от отношения

к «другости», господствующего в культуре. Их жизненные истории интересны для различных жанров и видов текстов (от биографии до кинофильма) во многом по причине драматичности судьбы этого вечного Другого, который, как правило, заканчивает уходом в инобытие, оставив после себя свою короткую жизнь для авторов многочисленных ее репрезентаций. Оговоримся, что в случае интеграции этого Другого в культуру и социум интерес к нему пропадает и его противостояние с общественной нормой становится лишь формой эпатажа. Доказательство права на вечность — лишь разрыв с жизнью, добровольный прыжок в никуда. Художник, поэт — вечный Другой культуры. С одной стороны, Поэт наделяется необычными свойствами, он воспринимается как предсказатель, пророк, с другой — он постоянно входит в противоречие с повседневной реальностью. Культурная индустрия делает все, чтобы лишить Поэта его «другости», превратить его в культурного производителя, труженика творческих индустрий. Тем не менее личности, не укладывающиеся ни в какие рамки обыденности, появляются в разные времена и в разные эпохи. Здесь мы имеем дело не просто с оппозицией обыденности и исключительности — некоторые люди,

Окончание. Начало статьи в №3 за 2009 г.

* Статья подготовлена в рамках исследования, поддержанного грантом Российского гуманитарного научного фонда (проект № 09-03-00086а).

** Шапинская Екатерина Николаевна — доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Российского института культурологии. Тел.: (495) 959-09-02. Эл. адрес: reenash@mail.ru

как правило, обладающие ярко выраженными творческими способностями, не способны жить в повседневной реальности.

Нами проанализированы тексты (литературные и кинематографические), в которых показаны жизненные истории таких героев. Если мы рассмотрим эти виды текстов как независимые друг от друга, то увидим, что в фильме (культурной форме, в большей степени принадлежащей массовой культуре, с самого начала рассчитанной на массовое потребление, даже если речь идет о так называемом арт-хаусном кино) черты «другости» героя выражены гораздо в большей степени, чем в книге, он выступает как абсолютный Другой своей эпохи, примирение с которой невозможно. Смерть становится единственным выходом из жизни, которую невозможно прожить день за днем, а болезнь — всего лишь формой добровольного отрицания жизни такой, как она есть. Мы выбрали тексты-биографии, реконструирующие жизненные истории людей, находящихся в положении Другого по отношению к своему окружению и не преодолевших эту «другость», хотя у них были все возможности прожить успешную и, наверное, долгую жизнь. Существует вполне очевидное сходство как между биографиями героев, принадлежащих к различным культурным эпохам, так и между репрезентациями в различных культурных формах. «Другость» этих героев утверждает свое право на существование, основанное на отказе от повседневной рутины и ненавистных им норм поведения, на тотальной невозможности жизни в сообществе, в которое судьба забрасывает чуждых ему людей. В этом случае саморазрушение и уход из жизни связаны с потерей своего места в ней, с невозможностью идентификации с сообществом, в которое человек попадает благодаря своему таланту и стечению обстоятельств. Становясь голосом поколения, он не может вынести накладываемые этим статусом обязательства. Это тоже Другой, но Другой по отношению к новому для него и так и не освоенному культурному полю. В нашем же случае отторже-

ние, «другость» являются актом добровольным, нарочитым позиционированием себя как Другого, когда есть сознание возможностей возвращения, но нет желания осуществлять его. Рассмотрев репрезентации неоднозначных «героев своего времени», не утративших привлекательности и для современных культурных производителей, мы видим, что популярная культурная форма (фильм) рассматривает трагический финал как закономерный, вытекающий из логики воинствующей «другости», невозможной в реальном существовании. Этот конец несет в себе морализаторство, вывод о наказуемости инобытия. Мир воображения, в котором поэт не Другой и не Чужой, находится за пределами понимания и оценки реального сообщества, он — воплощение «другости», которой можно восхищаться, но которая в конечном счете отторгается вместе с его создателем. Литературный текст гораздо менее прямолинеен и смягчает «другость» творческой личности, находя ей объяснения, показывая внутренние противоречия героя и обрисовывая возможные альтернативы жизненной истории.

Из всех выделенных нами типов «другости» именно эта модель наименее подвержена деконструкции, не оставляя возможностей включения Другого в культурный мейнстрим, поскольку он сам этому сопротивляется. Другой по собственной воле остается Другим, отвергая все попытки «приручить» его.

Разница в политике репрезентации в литературе и в кино объясняется Ц. Тодоровым, проводящим границу между «литературными» и «популярными» жанрами: «Мы признаем за текстом право фигурировать в истории литературы или науки лишь тогда, когда он привносит изменения в бытовавшее до того представление о том или ином виде деятельности. Тексты, не удовлетворяющие этому условию, автоматически относятся к другой категории — категории «популярной», «массовой» литературы, если это литературные тексты...» (Тодоров, 1997: 3).

Таким образом, фильм как популярный жанр подтверждает противостояние Другого «магистральной» культуре, которая враждебна к нему и в конечном счете изгоняет его из жизни, — отношение, воплощенное в доксах массового сознания и лежащее в основе репрезентаций в текстах популярной культуры. Литературные же тексты стремятся изменить это представление, найти объяснение «неадекватности» героя и дать ему шанс на интеграцию в общество, хотя этот шанс и не осуществляется в жизненной истории. Если он осуществлен, то это уже другой герой и другая история.

5. ЖИВОТНОЕ КАК ДРУГОЙ

Пожалуй, нет столь многочисленных репрезентаций Другого, как репрезентация животных. «Другость» животного обусловлена базовой оппозицией, лежащей в основе современных представлений об устройстве мира, — природа/культура. Животное как часть природы — Другой по отношению к миру искусственно созданного бытия, культуры. Тем не менее в этих отношениях не все так просто, что подтверждается разнообразными способами репрезентации животного. В многочисленных репрезентациях животного в текстах культуры мы видим все типы «другости», которыми легко наделять существа, не говорящие на нашем языке и соответственно лишенные голоса, который стал так отчетливо слышен в других видах «другости». В политике репрезентации животных мы видим все тенденции человеческого общества, все типы властных отношений. Большинство культурных текстов основаны на антропоморфизации животного. Исследуя программы о природе канала «Дискавери», американский ученый Д. Пирсон отмечает, что эти репрезентации мира природы представлены и во многих других медиатекстах (Pierson, 2005). Оценка животных через человеческие моральные категории (добрый, злой, ленивый) распространена также в художественных фильмах, в цирках, в детских книгах, песнях и других формах популярной культуры. Человеку

свойственно находить собственные черты в мире природы, воспринимать ее в человеческих терминах. В дискурсе природы Пирсоном выделяются четыре категории — природа и гендер, антропоморфизм, природа и социальная структура, социальная концепция природы. В отношениях с животным антропоморфизм доминирует, так как признание «другости» затруднено отсутствием равноценной коммуникации, а голос Другого в данном случае не слышен только потому, что оперирует другим кодом. Это заставляет человека брать на себя миссию говорить от лица животного (так было и в случае с этническими меньшинствами, и с женщинами) — мы слышим не голос животного, а голос в защиту животного.

Животные присутствуют во всех культурных формах и во все исторические периоды. Хотя большинство текстов о животных вплоть до середины XX в. были всего лишь формой изображения человеческой природы, можно провести отдельное исследование, которое показало бы динамику представлений о Другом на примере изменения отношения к животным и их репрезентации. В текстах о животных, созданных в то время, когда «другость» начинает обретать право на голос, встречаются все выделенные нами модели отношения к Другому. Животное как объект, изначально нижестоящий по отношению к человеку, может быть дружественен или враждебен. И тот и другой тип отношения широко представлен как в художественной, так и в документальной литературе и, конечно, в кино, обширной области репрезентации животных. Будь животное дружелюбно человеку или же враждебно и угрожающее, в любом случае мы имеем дело с конструкцией бинарной оппозиции, в основе лежит все то же базовое противопоставление человека и природы. До недавнего времени разрешение этой оппозиции могло иметь место только в приручении животного, т. е. в потере им статуса полноправного субъекта, в трансформации некоего атрибута человеческого бытия. Мир природы и мир человека — две разные сущности, даже если

между ними устанавливается взаимодействие. Классический пример такого отношения — «Книга джунглей» Р. Киплинга.

Другим видом отношения к животному (как и к любому другому существу, отличному от человека) является создание общего пространства, где возможно сосуществование разнообразных Других. Такой мир мы видим в сказочной стране Нарнии, созданной английским писателем и христианским мыслителем К. Льюисом. Мир «Хроник Нарнии» населен разнообразными Другими — животными, птицами, фавнами, кентаврами, другими мифологическими персонажами, составляющими население волшебной страны Нарнии. Они — Другие по отношению к детям, героям сказки, которые, в свою очередь, воспринимаются как Другие нарнийцами. Сохраняя свою инаковость, эти Другие тем не менее объединены и понимают друг друга, солидарны в общем стремлении защитить свою чудесную страну. Христианские идеи Льюиса, выраженные в фантазийной форме, приводят к соравенству всех существ в царстве Аслана, основателя Нарнии, но это одновременно и идеи, указывающие на возможность гармонии самых разных существ в пространстве, которое им дорого, которое является их домом. Причудливый мир Нарнии — прообраз идеальной модели мультикультурализма как сосуществования разных типов «другости» без потери идентичности. И все же Льюису не чужда антропоморфизация своих персонажей — животных и птиц — в той мере, в какой это присуще жанру сказки. Поставленные на основе хроник Нарнии фильмы также сохраняют одновременно и «другость» животного, и присутствие в нем человеческих характеристик. Животные Льюиса — не просто Другие, нашедшие пространство сосуществования, но воплощение мысли об идеальном миропорядке, существующем в иной, но рядоположенной с нашей повседневностью реальности. Фильмы (на сегодняшний день снято два фильма, третий находится в производстве) больше сосредоточены на традиционном бинаризме добра и зла, причем в борьбе со злом объединяют-

ся люди, животные и фантастические существа, образуя причудливое смешение образов сказок, мифов и животного и растительного мира, противостоящих злым силам.

Антропоморфизация — наиболее распространенная стратегия репрезентации животного, известная с древнейших времен. Придавая животному — представителю Природы, сущности часто непонятной и враждебной человеку, — черты самого себя, человек делает свое существование более устойчивым, создает вокруг себя мир, где все понятно (недаром в сказках часто встречается мотив понимания языка животных) и где нет места тотальной «другости». Присвоив Другого, наделив его собственными характеристиками, необходимо в то же время поставить его в положение объекта власти (знания), иметь право говорить от его лица. Человек чувствует себя вправе авторитетно говорить о животном, как бы понимая его, но это понимание основано все на той же антропоморфизации. В популярной культуре эта тенденция усиливается. Рассмотрев ряд текстов, содержащих репрезентации животных, мы можем сказать, что в движении от литературного первоисточника к популярному жанру происходит «присвоение» Другого, наделение его понятными качествами, что является противоположностью той стратегии, которую мы наблюдали в случае с «экзистенциальным Другим». Каковы причины этой разницы в политике репрезентации? В случае с «экзистенциальным Другим» присвоение невозможно, так как этот Другой, утверждая свой субъектный статус и право на свободу выбора судьбы, не вступает в отношения взаимодействия с коллективным «Мы» своего социума. Животное, не обладая разделенным с человеком коммуникативным кодом, не проявляет своего отношения к присвоению/освоению своей «другости» в общепонятных формах, создавая этим широкое пространство для антропоморфной репрезентации. Такая репрезентация решает одновременно несколько задач. Она расширяет до бесконечности видимое разнообразие своих персонажей, вводя все новые и новые

образы. Кроме того, появляется возможность говорить о человеке как бы со стороны, и эффект отстранения приводит к большей выразительности характеристик людей, представленных через животных.

Неизменная «другость» животного утверждает неизбежность бинаризма Природы и Культуры. Тем не менее этот бинаризм, несмотря на то что он является основой многочисленных репрезентаций в различных культурных формах, не столь уж бесспорен. Процесс его деконструкции можно проследить в документальных фильмах о животных, которых с каждым годом становится все больше и больше. Уже само количество популярных лент о животных, птицах, обитателях океана (начиная с привычных домашних любимцев и кончая самыми экзотическими видами) снижает «другость», показывая эти странные существа на близком расстоянии, в привычных для них условиях, во всей сложности их социальности. Но какова позиция человека по отношению к этому миру, гораздо более причудливому, чем его рисует фантазия автора «Хроник Нарнии»? Является ли он лишь наблюдателем, вооруженным все более изощренной техникой, чтобы проникнуть в сердцевину существования этого мира Других и затем произвести культурный текст, основанный на дистанцированном наблюдении этой «другости»? Несомненно, во многих случаях это так. Задача производителя фильма — производство текста, удовлетворяющего любопытство и ожидания зрителя. Но эти ожидания связаны и с тем новым отношением к Другому, которое вырабатывается в культуре в последние десятилетия, что ведет и к изменению в политике репрезентации.

Кроме выделенных нами видов Другого, в текстах культуры в громадном количестве встречается еще один тип «другости», который мы назовем «фантазийный Другой». Он создан воображением человека, когда природная «другость» исчерпана или не может в силу ряда причин быть эксплицирована в текстах. Этот вид «другости» станет предметом отдельного исследования.

На основании проведенного анализа ряда текстов можно сказать, что сдвиг в позиции Другого в культуре, происшедший в последние десятилетия, поставил перед исследователями проблему голоса Другого, обладающего полным правом на существование в плюралистическом мире современной культуры.

Основным моментом в подходе к изучению Другого становится различие, проходящее через все многообразие форм культуры и постоянно меняющее точку отсчета (различные знаки, различные коды, различные сигнификации и т. д.). Культурное производство рассматривается как процесс, конструкция культурной идентичности характеризуется «перформативностью, позиционированием, а не позициями, уже сконструированными субъектами». Дезартикулируются старые бинаризм патриархального логоцентристского дискурса — колонизируемый/колонизатор, господствующий/подчиненный, мужское/женское, магистральная/маргинальная культура и, наконец, природа/культура. Современный культурологический анализ ставит своей целью проследить «смещения», сдвиги в контексте идеологий, стремящихся к подавлению, «снятию» маргинальных голосов, что требует переопределения понятий «этнос», «класс», «гендер», «субкультура», «природа» с точки зрения конституирования идентичности.

Смена жесткой структуры бинаризмов на фрагментированное, утратившее целостность культурное поле ведет к появлению многих явлений, которые не находят себе четко определенного места как в культурных практиках, так и в теоретической рефлексии. В данной работе мы попытались очертить это новое пространство, заполненное многочисленными Другими, и подойти к его упорядочиванию с точки зрения новых типов отношения человека с окружающим миром. Выделенные нами виды «другости» не исчерпывают ни всей области реального существования Другого, ни репрезентации. Тем не менее в тех культурных полях, откуда мы взяли рассмотренные тексты, сущест-

вует связь между практиками репрезентации и теоретическим дискурсом, выстроенным вокруг того или иного вида «другости». Таким образом, исследовательские работы и тексты литературы, популярной культуры, визуальные формы образуют некий семантический универсум, в котором понятие Другого становится центром, связанным сложной сетью отношений с периферийными «маргиналиями», но этот центр подвижен и может быть вытеснен на периферию. В таком видении «другости» проблемы «различия» маргинальных культур и меньшинств концептуализируются в терминах фикциональности, фрагментации, коллажа, и эклектизма, проникнутых ощущением неустойчивости и хаоса. Проблема маргинальных сообществ теряет свой дистинктивный характер, становясь одним из фрагментов общекультурного коллажа. В то же время мы наблюдаем другие процессы как в повседневном бытии культуры, так и в теоретической рефлексии и в области репрезентации, связанные с интенсификацией голосов маргинальных культур, не удовлетворяющихся возможностью коммерциализировать свою идентичность или инкорпорировать ее фрагменты в доминантную культуру. Большинство интеллектуальных рефлексий и теорий, направленных на установление границ идентичности, продуцируется внутри самих этих идентичностей и вступает в полемику с эгалитаристскими импульсами глобализаторских устремлений.

Разнородность картин мира в доминантной и маргинальной культурах, проявляющаяся как в социокультурной, так и в художественной сферах, объясняет разнородность типов репрезентации и несопоставимость эстетических критериев. В процессе репрезентации также происходит переоценка культурных форм с точки зрения отхода от унифицированных нарративных репрезентаций субъективности. Говоря словами В. Бергена, искусство и теория должны показывать значение различий — этнических, классовых, гендерных — как процесса производства, как «не-что изменяемое, историческое, и поэтому

то, по поводу чего можно что-то сделать» (Burgin, 1986: 108).

В этом контексте одной из важнейших проблем является конституирование «другости» как категории с точки зрения понятия субъективности. В большинстве саморефлексивных конструкций субъективность всегда является исторически помещенной. В то же время с точки зрения различных видов «другости» их субъективность должна основываться на отказе от центристских моделей (этноцентризм, логоцентризм и т. д.). Репрезентации субъекта в доминантной культуре, будь это в визуальных образах или нарративах, всегда связаны с доксой и идеологией. Там, где «другость» является предметом репрезентации, она конструируется как набор значений, который затем входит в культурное и экономическое обращение. Сам акт репрезентации становится продуктивным и конституирующим, хотя он не всегда связан с позитивным действием на социальном уровне. Репрезентация становится процессом конституирования субъективности, но она также показывает роль Другого в медиации культурного текста.

Исследования Другого в современной культуре (как традиционные, так и новейшие) обладают несомненным потенциалом для обогащения и расширения представлений о маргинальных группах, о коллективном Другом, но в то же время они могут быть равнодушными и даже враждебными по отношению к их нуждам и потребностям. Культурные институты становятся средством как подавления и вытеснения, так и инкорпорации за счет потери идентичности маргинальных сообществ при помощи различных «измов», к которым известный теоретик в области гендерных исследований Бел Хукс относит «белый супрематизм», «гетеросексизм», «консюмеризм», «империализм», «фаллоцентризм», «эссенциализм», «постмодернизм». Изучение культуры повседневности необычайно важно для понимания положения Другого с точки зрения этничности, гендера, субкультуры. В исследованиях постсовременной культурной си-

туации нередко подчеркивается одновременность возникновения постструктуралистской теории и выхода «дискурсов меньшинства» в теоретическое пространство. Именно в это время Другой перестает быть объектом исследования и начинает обретать собственный голос.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Интересен с этой точки зрения анализ жизненной истории О. Уайльда как «персональной модели» (См.: Луков Вал., Луков Вл., 2008).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Луков, Вал., Луков, Вл. (2008) Тезаурус: Субъектная организация гуманитарного знания. М.

Тодоров, Ц. (1997) Введение в фантастическую литературу. М.

Burgin, V. (1986) *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*. Atlantic Highlands, NJ : Humanities Press International.

Pierson, D. (2005) «Hey, They're Just Like Us». *Representations of the Animal World in the Discovery Channel Nature Programming* // *Journal of Popular Culture*. Vol. 38. № 4.