

ШАПИНСКАЯ Екатерина Николаевна / Ekaterina SHAPINSKAYA

| Гендерная обусловленность субъектно-объектных отношений |

ШАПИНСКАЯ Екатерина Николаевна / Ekaterina SHAPINSKAYA

Россия, Москва.

Российский институт культурологии.

Главный научный сотрудник. Доктор философских наук, профессор.

Russia, Moscow.

Russian Institute for Cultural Research.

Chief researcher. PhD in Philosophy, professor.

reenash@mail.ru

ГЕНДЕРНАЯ ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ СУБЪЕКТНО-ОБЪЕКТНЫХ ОТНОШЕНИЙ:

РЕВЕРСИЯ ФЕМИНИННОГО/МАСКУЛИННОГО КАК ОТНОШЕНИЯ ВЛАСТИ В (ПОСТ) СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КУЛЬТУРНЫХ ТЕКСТОВ*

Статья посвящена анализу субъектно-объектных отношений с точки зрения гендерной обусловленности. В течение многих веков в оппозиции «маскулинное/фемининное» роль господствующего субъекта отводилась мужчине, что нашло отражение как в многочисленных культурных практиках, так и в пространстве репрезентации. Изменения в культуре последних десятилетий, связанных с глобализацией, культурным плюрализмом, реабилитацией Другого, активизацией феминистского движения как в социокультурных практиках, так и в теоретической рефлексии, привели к смене ролей в гендерных отношениях вплоть до деконструкции одного из базовых бинаризов человечества. В области репрезентации это выразилось в реверсии традиционных ролей мужчины как субъекта творчества, а женщины - как его объекта или медиатора. Все больше женщин стали добиваться успеха в областях, долгое время считавшихся привилегией мужчин. Распространение женского авторства, в свою очередь, привело к пересмотру многих репрезентативных стратегий и семантического наполнения культурных текстов, вошедших в классику художественной культуры. Прочтение таких текстов с точки зрения фемининности во многом деконструировало традиционные образы и сюжеты, показав их как объекты «женского взгляда» и постмодернистской иронии. В статье рассматриваются два архетипичных образа, являющихся до сих пор популярными в художественной культуре — Дон Жуан и Кармен. Показана роль этих образов в пространстве гендерных отношений как моделей традиционной и реверсированной оппозиции фемининности/маскулинности. Анализ репрезентации Дон Жуана и Кармен на сцене режиссером, являющимся примером гендерно сконструированной субъективности, проведен на примере творчества Франчески Замбеллы и двух поставленных ей спектаклей: «Кармен» (2006) и «Дон Джованни» (2008). В статье делается вывод о важности гендерной составляющей в субъекте культурного производства для понимания сложных явлений современной культуры.

Ключевые слова: субъект объект гендер фемининность маскулинность власть культура текст автор интерпретация оппозиция бинаризм деконструкция репрезентация

Gender Determination of Subject-Object relations: Reversion of Feminine/Masculine as a Power Relation in the (Post) Modern Interpretation of Culture

The article presents an analysis of subject-object relations from the point of view of gender determination. Over the centuries, the dominating role in the "Masculine/Feminine" opposition was that of the male, reflected in numerous cultural practices and in the space of representation. The cultural changes of the last decades - together with globalization, cultural pluralism, rehabilitation of the Other, the activation of the women's movement, as regards social and cultural practices, as well as theoretical reflection — has brought about a shift of roles in gender relations, up to the deconstruction of one of the basic binarisms of mankind. In the field of representation, this was expressed in the reversal of traditional roles of Man, as the subject of creativity and Woman, as its object or mediator. More and more women have become successful in fields that had long been considered the privileged territory of men. The spread of female authorship, in its turn, has also led to the reconsidering of many representational strategies and semantic fields of cultural texts considered literary classics. Reading such texts from a feminine point of view in many ways has served to deconstruct traditional figures and plots, presenting them as the objects of "feminine gaze" and postmodern irony. Two archetypal figures, still very popular in cultural production - Don Juan and Carmen — are discussed in the article. Their role in gendered cultural space as models of traditional and reversed Masculine/Feminine opposition is discussed. The analysis of stage representations of Don Juan and Carmen by a director personifying subjective gender construction has been carried out on the basis of the work of Francesca Zambello and her two productions: "Carmen" (2006) and "Don Giovanni" (2008). The article's conclusion discusses the importance of the gender aspect relating to the importance of cultural production in understanding contemporary culture.

Key words: subject, object, gender, femininity, masculinity, power, culture, text, author's interpretation, opposition, binarism, deconstruction, representation

* При поддержке РГНФ, грант № 12-03-00095



ШАПИНСКАЯ Екатерина Николаевна / Ekaterina SHAPINSKAYA

| Гендерная обусловленность субъектно-объектных отношений |

Феминизм был не изолированным проектом, кампаний наряду с другими политическими кампаниями, но измерением, которое информировало и ставило под вопрос каждую грань личной, социальной и политической жизни. Смысл послания женского движения, как его интерпретируют некоторые, стоящие вне его, не в том, что женщины должны быть равны мужчинам по статусу и по власти, это сомнение в статусе и власти как таковых. Дело не в том, что мир станет лучше при большей степени женского участия — дело в том, что без «феминизации» человеческой истории мир вряд ли выживет.

Т. Иглтон

Фемининное/маскулинное как субъектно-объектное отношение

Проблема субъектно-объектных отношений является одной из самых важных не только в плане самоидентификации культуры в глобальном информатизированном обществе, не только в смещении акцентов в культурном производстве, но также в интерпретации культурных текстов прошлого с позиций постмодернистского «фрагментированного» дискурсивного универсума. Стало общепринятым говорить о конструкции субъективности, о контекстуально обусловленном субъекте, об оппозиции субъекта/объекта как одного из главных бинаризов культуры, подвергшемся, как и все остальные, постмодернистской деконструкции, или о столь популярной в наше время интересности. Проблема субъективности, несомненно, одна из самых сложных и многогранных в современной культурологической рефлексии, и вряд ли можно представить себе целостную картину субъектно-объектной сферы без понимания вызовов современности, ставящих под сомнение доминантное положение субъекта как в теории, так и в социокультурных практиках.

В данной работе остановимся на одном из аспектов конструирования культурных текстов с позиции гендерно обусловленного субъекта. В статье будет рассмотрено, как под влиянием субъектной позиции автора деконструируются смыслы культурного текста, как меняется соотношение власти и подчинения в условиях реверсии или распада бинаризов, как хорошо знакомые культурные тексты обретают совершенно новое смысловое наполнение в условиях феминизированной субъективности.

В течение многих веков субъектно/объектные отношения между мужчинами и женщинами носили ярко выраженный властный характер с доминирующей позицией маскулинного субъекта. Исследователи феминистского направления утверждают тесную связь между мужским началом и властью, которая коренится в природе, разделившей человечество по половому признаку. «Власть мужчины — это первое метафизическое утверждение самости... Эта самость не просто переживается субъективно. Она защищается и традицией, и законодательством, она провозглашается в искусстве и литературе, она задокументирована историей, она поддерживается при распределении материальных благ»¹. Исследуя природу мужского превосходства, А. Дворкин определяет природу мужской само-

сти как захватническую, выражающуюся «в абсолютном праве брать все, в чем она нуждается для поддержания себя»². Проявления власти мужчины в отношении женщины могут быть, согласно А. Дворкину, разными — физической силой, которая на протяжении веков была мужской привилегией, способностью терроризировать, вызывать страх, воинственностью, утверждением креативности как мужского начала, легитимацией экономического господства. Сплетение этих типов власти выражается в понятии, введенном в культурологический дискурс А. Грамши — «гегемония», которая не признает перво-степенного значения силы, но основана на тех преимуществах, которые дают религия, экономические структуры, рутина повседневности, масс медиа и т. д. «Несмотря на то, что гегемония не соотносится с преимуществом, основанном на силе, она часто сопутствует ему. Физическое или экономическое насилие поддерживают доминантные культурные модели, а идеологии оправдывают тех, кто обладает физической силой закона и порядка. Связь между гегемонной маскулинностью и патриархальным насилием тесная, но не простая»³.

Стратегии власти в гендерном измерении

Отношения мужчины и женщины с давних пор основываются на власти доминирующего субъекта, каковым в течение многих веков являлся мужчина. Хотя женщина не один раз в истории и культуре показывала свое превосходство и становилась «лидером» или инициатором в отношениях с мужчинами (любовных, семейных или институциональных), сторонники феминизма утверждают, что это не приносило ей истинного равенства. Любовь, по их мнению, идет вразрез с интересами женщин — «в любви нет ничего, кроме отношения, основанного на доминации мужчины, которая обманно наряжается в одежды, сулящие блага женщине. Без этих одежд не останется ничего из того, что мы называем любовью»⁴. Что касается отношений в семье, женщине издавна отводился вторичный объектный статус в сравнении с «главой семьи», обеспечивающим материальное благополучие. Это тем более относится к положению женщин на рынке труда и в культурном производстве, причем именно эта сфера подверглась, пожалуй, наиболее радикальным изменениям благодаря завоеваниям феминизма и сдвигам в экономической сфере в целом, происходившим на протяжении всего XX века.

В европейской мысли у истоков понимания отношений мужчин и женщин как отношения власти стоит Ф. Ницше. В теории любви Ф. Ницше четко прослеживается поляризация мужского и женского начала, постоянная «война полов». «Любовь в своих средствах война, в своей основе — смертельная ненависть полов»⁵. Для Ницше любовь — это прежде всего выражение стремления к господству, всеобщего желания власти, обладания: «... любящий хочет безусловного и единичного обладания вожденной особью, он хочет столь

² Там же. С. 202.

³ Connell B. Hegemonic Masculinity. In: Gender. / B. Connell // A Sociological Reader. L. -NY, 2002. P. 60.

⁴ Gilbert P. Human Relationships. / P. Gilbert / Blackwell: Oxford UK-Cambridge USA, 1991. P. 52.

⁵ Ницше Ф. *Ессе Homo* / Ф. Ницше // Сочинения в 2 томах. Т. 2. - М.: "Мысль", 1990. С. 727

¹ Дворкин А. Порнография. Мужчины обладают женщинами / А. Дворкин // Введение в гендерные исследования. Ч. 2 Хрестоматия / под ред. С. Жеребкина. - Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб: Алетейя, 2001. С. 201.



ШАПИНСКАЯ Екатерина Николаевна / Ekaterina SHAPINSKAYA

| Гендерная обусловленность субъектно-объектных отношений |

же безудержной власти над ее душой, как и над ее телом, он хочет один быть любимым и жить и властвовать в чужой душе как нечто высшее и достойное желания»⁶. Ницшеанская традиция изначально предполагает подчиненное положение женщины, ей отведено вторичное место в социуме, который и является ее подлинным Господином, принимая ту или иную форму Носителя власти в зависимости от культурных доминант эпохи. «Как бы высоко женщины ни почитали своих мужей, они еще более почитают признанные обществом силы и представления; они в течение тысячелетий привыкли выступать перед всякой властью согнувшись, со сложенными на груди руками и порицают всякое восстание против общественной власти»⁷.

Идеи отношения мужчины и женщины как оппозиции господства/подчинения, где маскулинный субъект представляет собой фигуру Господина, пронизывали все дискурсивное пространство западной цивилизации вплоть до конца XX века, когда наступление феминизма и постмодернизма с его акцентом на деконструкцию оппозиций изменили порядок дискурса, хотя и не окончательно. Интересно, как мужчины и женщины строят образы себя и друг друга в обществе, как воспринимается поведение маскулинного субъекта. «Любая политика, которая не ставит эти вопросы в центр своей теории, должна была оказаться на свалке истории. Поскольку сексизм и гендерные роли являются вопросами, которые затрагивают самые глубокие личностные измерения человеческой жизни, политика, которая была слепа к опыту человеческого субъекта, была изуродована с самого начала»⁸.

В разные историко-культурные эпохи соотношение элементов субъектно/объектной оппозиции маскулинности и феминности менялось вплоть до реверсирования. Выделение определенных исторических периодов является, несомненно, весьма условным: «...не существует четкой линии, разделяющей исторические эпохи ни в тотальной реальной жизни, ни в ее семантической обработке», — пишет Н. Луман в своем исследовании изменения семантики межличностных отношений в различное время⁹. Тем не менее даже условно выделенные исторические периоды дают нам возможность понять как смену отношения в обществе к культурным явлениям и текстам, так и разницу в способе репрезентации. Проблема смыслового наполнения культурного текста в последующие его созданию эпохи давно привлекает философов, искусствоведов и культурологов, давая различные ответы на вопрос соотношения текста и контекста. Каждое произведение несет на себе груз предыдущих смыслов, приобретая в то же время те, которые соответствуют бытию произведения «здесь-и-сейчас», становясь интертекстом. В этих условиях оппозиция господства/подчинения как основа отношений мужчин и женщин проходит ряд трансформаций, обусловленных различием гендерных отношений в ту или иную эпоху.

Женщина как Другой

На протяжении долгого времени женщина занимала позицию Другого в культуре маскулинной гегемонии. Но смена культурной парадигмы, произошедшая на рубеже второго и третьего тысячелетий, внесла изменения в статус женщины как объекта маскулинного господства, что связано с общим изменением отношения к Другому в «посткультуре»¹⁰. В эпоху, когда сама оппозиция «Я/ Другой» ставится под вопрос в контексте смешения всех гендерных характеристик в ризообразном «посткультурном» пространстве, важен еще один момент — изменение позиции и качества Другого, его точки зрения на себя и того, кто становится Другим по отношению к нему при изменении субъектной позиции. Как позиционирует себя носитель культуры в том мире, в котором он имеет свободный доступ к образам собственной Другости, сконструированным по законам потребительского общества и растиражированным в глобальном информационном пространстве? При ответе на этот вопрос необходимо принимать во внимание, что существование Другого возможно при наличии его определенных отношений со «Своим», будь это субъектно-объектные, властные отношения или присвоение/отторжение. Если оппозиция деконструируется, и Свой, и Другой становятся рядоположенными категориями в пространстве интерсубъективности и бесконечных различий. Тем не менее такого тотального размывания границ не происходит, скорее возникают несколько пространств репрезентации Другого: с одной стороны, утверждение «другости» как самости, с другой — ее уничтожение в медийном интерактивном пространстве, где она становится лишь элементом общей игры в реальность. И все же это «уничтожение» — лишь метафора, поскольку «другость» возвращается снова и снова, придавая новые смыслы культурным мифам.

Если женщина становится субъектом культурного производства, она может или принять на себя роль маскулинного субъекта (что нередко случалось в истории, когда женщине выпадало нести на себе бремя мужских обязанностей), или говорить от лица Женщины, утверждая свою гендерную идентичность как сущностно важную, а связанный с ней опыт как привилегированную сферу человеческого общества в целом. Женщина, говорящая от лица Другого, голосом Другого, стала весьма популярной фигурой постсовременной эпохи, «феминизации» культуры, когда женщины заявили о себе как о доминирующей силе не только в традиционно «женских» профессиях, но и в тех, которые долго были привилегией мужчины. Успех «женских» текстов стал заметен как в среде популярной культуры, так среди более «просвещенной» публики. С другой стороны, происходит интерпретация культурных текстов, созданных в различные (но в любом случае до-феминистские) периоды, с позиций субъекта, сконструированного в феминности. Во многом подрыв традици-

¹⁰ Мы будем пользоваться этим термином для обозначения культурно ситуации конца XX — начала XXI века, когда постмодернизм разрушил многие традиционные представления, а массовая информационная культура создала невиданное по своим масштабам глобализованное социокультурное пространство. Данный термин уже вошел в исследовательский дискурс. См. определение В. Бычкова (Корневиче оБ. Книга неклассической эстетики. М., 1999), а также работу Шапинская Е. Н. Культурологический дискурс после постмодернизма / Е. Н. Шапинская // Обсерватория культуры, №6, 2010.



ШАПИНСКАЯ Екатерина Николаевна / Ekaterina SHAPINSKAYA

| Гендерная обусловленность субъектно-объектных отношений |

онного значения произведения художественной культуры, особенно имеющего статус классики, уходит корнями в структурализм, представители которого бросили вызов традиционным академическим исследованиям, «... отказавшись от попытки открыть истинное значение произведения и объявив все интерпретации равноценными»¹¹. Постмодернизм, возведя принцип множественности интерпретаций, уравнивал позиции интерпретаторов, к какой гендерной категории они бы ни принадлежали. В то же время обусловленность интерпретативной стратегии субъектной позицией автора (которая также сконструирована различными социальными и культурными факторами) стала совершенно ясна, а в случае с женским авторством даже декларативна.

Деконструкция гендерного бинаризма в посткультуре

Для культуры постмодернизма характерна деконструктивистская стратегия по отношению к устоявшимся в культуре бинаризмам, особо явно проявившаяся в постструктуралистском дискурсе. Как отмечает известный британский литературовед и культуролог Т. Иглтон, «... из всех бинарных оппозиций, которые стремился подорвать постструктурализм, иерархическая оппозиция между мужчинами и женщинами была наиболее жесткой»¹². Пост-постмодернистская культура, которая является контекстом нашего существования в начале XXI века, казалось бы, сняла жесткость традиционных бинаризов, заменив их ризообразным пространством сосуществования гетерогенных феноменов. Исследователи отмечают, что постмодернизм принес не только тотальную плюрализацию культуры, но и новое ощущение как внешнего мира, так и сферы человеческих чувств и переживаний. «В важном сегменте нашей культуры произошел значительный сдвиг в чувствах, практиках и дискурсивных формациях, который отличает постмодернистский набор предположений, ощущений и допущений от предыдущего периода»¹³. Такой сдвиг характерен для лиминальных периодов в культуре, в которых «... ритуальный субъект спорен: он проходит через область культуры, в которой мало или вообще не существует атрибутов прошлого или будущего состояния... характеристики лиминальности или лиминальной личности всегда расплывчаты, поскольку это состояние и эти личности ускользают от системы классификаций, которая, как правило, определяет их место и позицию в культурном пространстве»¹⁴. Такое состояние культуры неизбежно ведет к многообразию интерпретаций, к переосмыслению традиционных понятий, к соседству разных представлений, выработанных в иные времена. «Мы находимся в состоянии лицедейства и не способны ни на что, кроме как заново разыграть спектакль по некогда написанному в действительности или в воображении сценарию, — сокрушается Ж. Бодрийяр по поводу состояния культуры в наши дни. — ...Мы живем в постоянном воспроизведении идеалов, фантазмов, образов, мечтаний, которые уже присут-

ствуют рядом с нами и которые нам, в нашей роковой безучастности, необходимо возродить снова и снова»¹⁵.

Женщина как субъект культурного производства: гендерная обусловленность политики репрезентации

Одна из самых ярких областей проявления гендерно обусловленной субъективности — художественная культура, практики как создания новых культурных текстов, так и интерпретаций произведений, относящихся к разным эпохам. Теоретики постмодернизма осознают важность художественно-эстетического элемента как для теории, так и для культурной практики. Важнейшим признаком постмодернистской культурной ситуации считается «... признание того, что производство образов и дискурсов является важной частью деятельности, которую нужно анализировать как неотъемлемую часть воспроизводства и трансформации любого символического порядка. Эстетические и культурные практики имеют значение, а условия из производства заслуживают самого большого внимания»¹⁶. В культурных практиках, в особенности художественных, субъектная позиция автора всегда обусловлена множеством факторов: «... субъективность представляется как нечто находящееся в процессе, никогда как фиксированное и никогда существующее как автономное, вне истории. Это всегда субъективность, обусловленная гендером, укорененная также в расе, классе, этничности и сексуальной ориентации»¹⁷.

Итак, культурный текст основан на контекстуальных факторах и на позиции субъекта, которая, в свою очередь этими факторами обусловлена. За всем разнообразием контекстов, продуцирующих художественные практики, стоят определенные универсальные структуры, лежащие в основе «вечных», или «бродячих» сюжетов, которые, как правило, имеют антропологически универсальную природу. Возникая вновь и вновь в различных контекстах, они оказываются в поле политики репрезентации, отражающей доминирующие установки и ценности данной эпохи и общества. Говоря о проблеме репрезентации «вечного сюжета» или архетипичного образа в посткультуре, необходимо обратить внимание на размытость эстетических представлений и ценностей, которая делает возможной бесконечное множество интерпретаций в одном культурном пространстве, что качественно отлично от способов означивания в другие эпохи, когда их основой были базовые культурные доминанты. Сегодня, как показывает Бодрийяр, «...нет больше ни основного правила, ни критерия суждения, ни наслаждения. Сегодня в области эстетики уже не существует Бога, способного распознать своих подданных... Произведения искусства ... не обладают той тайной сопричастности, которая составляет силу культуры. Мы их уже не читаем, а лишь расшифровываем — по все более противоречивым ключам»¹⁸. Прочтение культурного текста, созданного на основе интерпретации «бродячего» сюжета субъектом, сконструированным в фемининности, —

¹¹ Ibid. P. 19¹² Eagleton T. Op. cit. P. 149¹³ Huyssen A. Mapping the Postmodern. / A. Huyssen // Culture and Society. Contemporary debates. Cambridge, 1995. P. 355.¹⁴ Turner V. Liminality and Community. / V. Turner // Culture and Society. P. 147¹⁵ Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. / Ж. Бодрийяр / М. . 2009. С. 8.¹⁶ Harvey D. The Condition of Postmodernity. / D. Harvey / Oxford, UK, Cambridge, USA: Blackwell, 1992. P. 355.¹⁷ Hutcheon, L. The Politics of Postmodernism. / L. Hutcheon / L. and NY: Routledge, 1989. P. 39.¹⁸ Бодрийяр Ж. Цит. пр. С. 24

ШАПИНСКАЯ Екатерина Николаевна / Ekaterina SHAPINSKAYA

| Гендерная обусловленность субъектно-объектных отношений |

один из признаков эпохи посткультуры с ее явной феминизацией авторства (или привилегией интерпретации) вошедших в классический фонд произведений. Мы обратимся к двум архетипичным образам европейской культуры: Дон Жуану и Кармен — и попытаемся проследить специфику их трактовки с точки зрения гендерной идентичности интерпретатора.

Дон Жуан и Кармен: реверсия гендерных ролей в субъектно/объектном отношении

Мы выбрали два образа, которые хорошо известны и пользуются до сих пор громадной популярностью в пространстве репрезентации. Они коренятся в мифологических архетипах, воплощаются в литературном дискурсе, в сценических и кинематографических жанрах. Истории этих персонажей являются примерами традиционного бинаризма маскулинности и феминности как субъекта и объекта власти. Если Дон Жуан представляет пример бесконечного господства мужчины над бесчисленным множеством женщин, то Кармен — олицетворение невозможности реверсии традиционных ролей в эпоху, когда традиционный бинаризм решался исключительно в пользу маскулинности.

Попробуем разобраться в причинах власти Дон Жуана над тысячами соблазненных им женщин и в роковой судьбе Кармен, жизнью заплатившей за право быть хозяйкой своей судьбы, а также в том, какие смыслы обретают эти истории в наши дни. Для этого обратимся к связи текста (нарратива) и контекста его реификации в той или иной художественной практике. Теоретики постструктурализма уделяли особое внимание этой связи как основополагающей для смыслопроизводства. «Возможность переноса высказывания в новый контекст или повторения формулы в новых обстоятельствах не отвергает положения о том, что иллюзорная сила определяется скорее контекстом, чем намерением... Значение контекстуально, но контекст безграничен»¹⁹. Выбранные нами персонажи совершают бесконечное путешествие по контекстам, которые и определяют важность той или иной стороны их характера, а также демонстрируют отношение социума к вечной проблеме отношений мужчины и женщины с точки зрения главенства.

Дон Жуан и Кармен, несмотря на свои литературные «первообразы», стали особенно популярны благодаря операм Моцарта и Бизе, успешно шествующим по оперным сценам театров и фестивалей по сей день. Опера является культурной формой, где репрезентации отношений мужчины и женщины как отношений власти играют очень важную роль. Модели субъектно/объектных отношений становятся более выразительными, музыкальный элемент приходит на помощь вербальному, чтобы весь драматизм этих отношений обрел наибольшую выразительность. Кроме того, оперная сцена, будучи пространством активных экспериментов в области переосмысления сюжета (в особенности в современной «режопере»), помогает лучше видеть тенденции посткультуры в отношении доминирующего субъекта в необходимых в опере любовных сюжетах.

«Дон Жуан представляет собой зыбкую фигуру, перемещающуюся из одной эпохи в другую, из одного вида искусства в

другой, привлекающую к себе столь разнородных творческих личностей, как Моцарт и Рихард Штраус, Байрон и Пушкин. Причина постоянного возвращения к Дон Жуану и бесконечное количество интерпретаций вызвано его харизматической властью над женщинами, которая носит универсальный характер и может быть легко перемещена в разные социокультурные контексты»²⁰. Но именно эта универсальность образа таит в себе опасность его механического перемещения в другие контексты и, соответственно, в другие дискурсивные формации. Само понятие соблазна трансформируется в период «поздней современности». Согласно Э. Гидденсу, «обольщение вышло из употребления» после заката пре-модернистских культур, утратив «многое из своего значения в обществе, в котором женщины стали гораздо более сексуально доступными для мужчин, чем когда бы то ни было прежде, хотя — и это носит решающий характер — и более равными им»²¹. В этом контексте харизматическое господство, казалось бы, должно проявляться исключительно в сфере интимных отношений, не распространяясь на другие сферы жизни. Тем не менее даже если сюжет Дон Жуана переносится на современные жизненные реалии, женщина, давно вкусившая все завоевания феминизма, хотя бы на какое-то время оказывается в роли добровольной жертвы. Выход из положения подчинения означает выход из состояния очарования, в которое она введена харизматической личностью.

В постановках «Дон Жуана», одной из самых востребованных опер на мировой сцене, в наши дни мы можем видеть характерный для посткультуры коллаж фрагментов из самых разных эпох и стилей. Несомненно, акцент в этом вечном сюжете расставляются в связи с субъектной позицией постановщика, которая как нельзя лучше выражается с точки зрения расстановки сил в бинаризме «мужское/женское», то есть в отношениях Дон Жуана с женщинами — объектами его вождения.

Другой образ, который также можно рассматривать как универсальный, — Кармен. Ее образ связан с архетипами женской власти, уходящими корнями в архаичные пласты культуры, когда женщине приписывалась магическая власть, ведущая часто к роковым последствиям. Уже в XIX веке героиня новеллы Мериме предстала перед публикой как «голос протеста», который был «голосом фемининного Другого»²². Другость Кармен, как утверждает американская представительница гендерных исследований С. МакКлэри, четко слышна в музыке. «Ее главный музыкальный мотив состоит из... интервалов, которые в течение долгого времени были музыкальным знаком еврея, араба, всякого расового Другого»²³. Кармен в своем первичном контексте представляет собой «мужскую фантазию об освобождающей феминности, одновременно опасную и привлекательную, по сути дела, привлекательную поскольку она опасно

²⁰ Шапинская Е. Н. Любовь как властное отношение: репрезентация в культурных контекстах и социальных дискурсах. / Е. Н. Шапинская // Семиозис и культура: интеллектуальные практики. Сыктывкар: Коми пединститут, 2013. С. 253.

²¹ Гидденс Э. Трансформация интимности. Сексуальность, любовь и эротизм в современных обществах. / Э. Гидденс / М. -СПб, 2004. С. 103.

²² Lorber J. Paradoxes of Gender. / J. Lorber / New Haven and London: Yale University Press, 1994. P. 103.

²³ McClary S. Feminine endings: Music, Gender and Sexuality. / S. McClary / Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991 P. 64.

¹⁹ Culler J. Op. cit. P. 123



ШАПИНСКАЯ Екатерина Николаевна / Ekaterina SHAPINSKAYA

| Гендерная обусловленность субъектно-объектных отношений |

субверсивна и бесконтрольна»²⁴. Поскольку оперная аудитория в XIX веке была в основном буржуазной, герой (дон Хозе, Пинкергон или Альфред), восставший против норм общества, оказывался, по мнению Дж. Лорбер, для нее неприемлем и должен был понести наказание, которое выражалось в том, что героиня (Кармен, Баттерфляй или Виолетта) приносилась в жертву. «Таким образом, если оперный герой страдает эмоционально и становится от этого только лучше, умирает именно героиня»²⁵. Это вполне закономерно для Кармен, добровольно идущей навстречу своей судьбе. «Она представляет собой образ — предвидимый и обреченный — женщины, которая отказывается от ига мужчины и должна заплатить за это своей жизнью»²⁶.

Невероятная популярность сюжета о Кармен (многочисленные экранные и сценические версии — тому доказательство) сегодня говорит о том, что никакие социальные перемены и завоевания феминизма не снимают глубокого противоречия между мужчиной и женщиной в борьбе за доминантное положение в их отношениях. Кармен кажется противоположностью Дон Жуану с точки зрения ее превосходства над мужчинами и утверждения принципа женской свободы, но в реальности эти два образа являются проявлениями оппозиции «маскулинное/фемининное» со сменой доминирующего субъекта. Реверсия оппозиции не снимает ее сути как борьбы за господство в отношениях. Сближает героев и то, что, утверждая право своей власти в области личных отношений, они отвергают власть социального порядка, «... которая не терпит замены своего «коллективного» закона произвольной властью индивида»²⁷.

Дон Жуан и Кармен в интерпретации Франчески Замбелло: женское прочтение культурного текста

Когда культурный текст, уже отягощенный бесконечными смыслами, возникшими в разнообразных интерпретациях, попадает в пространство репрезентации, субъектной позиции режиссера, являющейся важнейшим фактором в трактовке сюжета, возникает новое семантическое поле, которое конструируется с учетом субъектных позиций «автора» этого нового текста. С позиций гендерно обусловленной субъективности интересно, как образы Дон Жуана и Кармен воплощаются на сцене женщиной-режиссером. Область оперной режиссуры до недавнего времени была очень консервативна с точки зрения маскулинной доминации, и Франческа Замбелло стала одной из первых женщин, которые добились в ней успеха. (Надо оговориться, что первопроходцем в этой области была Наталья Сац, но по причине культурной изоляции отечественных деятелей искусства — мода на феминистский дискурс пришла гораздо позже — ее прорыв в этой традиционно мужской профессии не получил должного внимания как аспект гендерного поворота в культуре в целом, хотя ее заслуги как художника были оценены очень высоко.)

²⁴ Ibid. Pp56–57.

²⁵ Lorber J. Op. cit. P. 103.

²⁶ Clement C. Opera, or the Undoing of Women. / C. Clement / Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. P. 48.

²⁷ Шапинская Е. Н. Дискурс любви. / Е. Н. Шапинская / М.: Прометей, 1998. С. 200.

Франческа Замбелло пришла в оперную режиссуру в 1980-е — годы наиболее активной феминизации культуры и становления гендерных исследований как академической дисциплины. Мы обратимся к двум ее постановкам на сцене лондонского Ковент Гардена: «Кармен» (2006) и «Дон Джованни» (2008). «Кармен» в ее прочтении — это мрачная и страстная история любви и ревности. Героиня в исполнении Анны Катерины Антоначчи — зрелая женщина, имеющая большой опыт выживания в мире мужчин, к которым она относится с нескрываемым презрением. Независимость Кармен подчеркнута нарочито грубыми жестами, демонстрацией своего превосходства (в том числе и физического) над вожделем толпы представителей маскулинности, которые стремятся к ней не как к объекту своего вождения, а, скорее, как к лидеру, способному пригреть или оттолкнуть своего почитателя. Возраст героини указывает на нелегкий путь, который она прошла, чтобы занять положение лидера в маскулинно ориентированном обществе. Такое же положение Субъекта-Господина она занимает с самого начала и по отношению к Дону Хозе (в великолепном исполнении Йонаса Кауфмана), она буквально насильно завлекает его в любовные отношения, нимало не заботясь о его жизни, интересах и судьбе, а затем постоянно унижает. Интересен в этой трактовке подчеркнутый момент физического господства Кармен, которая не обольщает Хозе традиционными приемами, а просто физически «берет» его, то есть принимает на себя роль господствующего маскулинного субъекта. Приняв эти отношения, Хозе обречен на пассивное подчинение, причем гибельный путь этой позиции очень выразительно показан в общей деградации внешнего облика героя. Если вначале Йонас Кауфман — Хозе — успешный и счастливый человек, которому улыбается судьба, то после того как он попадает под влияние Кармен, он постепенно превращается в несчастного и оборванного бродягу, каким и предстает в последней сцене. Смена позиции в отношении Господства/подчинения оказалась губительной для Хозе, потерявшего в своем пассивно-объектном статусе все привилегии маскулинности и не обретшего преимуществ, предназначенных лишь для слабого пола. Дон Хозе убивает Кармен в порыве отчаяния, понимая все (карьера, родственные связи, чувства) было заменено одним — Повелителем в образе жесткой и доминирующей женщины. Таким образом, реверсия традиционного бинаризма обречена в обществе с устоявшейся системой ценностей как для Субъекта, так и для Объекта. Но в судьбе героини присутствует не только с трудом завоеванный ею господствующий статус — она стремится к господству над мужчинами не по причине какой-то перверсии своей природы, а из-за несоответствия окружающих мужчин ее представлениям о том, кому она охотно и сознательно подчинилась бы. Судьба посылает ей такого персонажа в лице Тореадора (Ильдебрандо Д'Арканджело), который с самого начала позиционируется как превосходящий все знакомое Кармен окружение. Режиссер достигает этого эффекта, показав Эскамилло на черной лошади, одетым в черное, возвышающимся над всеми присутствующими, исполненного уверенности в себе и мрачного эротизма. Фигура Господства покоряет до сих пор не нашедшую ничего подобного героиню, и выбор сделан — она добровольно сдает свою властную по-



ШАПИНСКАЯ Екатерина Николаевна / Ekaterina SHAPINSKAYA

| Гендерная обусловленность субъектно-объектных отношений |

зицию взамен на чисто женские привилегии, которые с удовольствием демонстрирует в финальной сцене. Героиня Анны Антоначчи преобразуется — на место нарочитой грубости приходит радость праздника, она нарядно одета, она похожа на даму из общества, она рядом со всеобщим любимцем: счастье манит ее, первый раз в жизни она встретила достойного ее героя. Но счастье приходит поздно — униженный маскулинный субъект может реабилитировать себя только уничтожив осмелившуюся занять господствующее положение женщину. Смертью Кармен и трагическим финалом жизни Хозе режиссер заканчивает историю о женщине в мире мужчин: если она осмеливается утвердить в нем свое превосходство, судьба восстановит легитимные акценты в маскулинно-фемининном пространстве, несмотря на дорожную цену этого равновесия, столь важного для сохранения социальной стабильности.

Другой постановкой Ф. Замбелло, основанной на интерпретации гендерных отношений с точки зрения женщины как автора интерпретации, стал «Дон Джованни» Моцарта (Ковент Гарден, 2002, 2008 гг.) Режиссер создает образ Дон Жуана как демифологизированного персонажа, лишённого как экзистенциальной жажды жизни и радости от очередной победы, так и стереотипной внешности героя-любownika. Главный герой в блестящем исполнении Саймона Кинлисайда, имеющего большой опыт разных интерпретаций этого персонажа, предстает абсолютно лишённым избытка жизненных сил или романтического флера, которые часто приписываются севильскому соблазнитель философиями, писателями и постановщиками традиционных версий шедевра Моцарта и да Понте²⁸. Дон Жуан в трактовке Франчески Замбелло, известной своими феминистскими взглядами, — символ исчерпанности аристократической культуры, с одной стороны, и окончания эпохи маскулинной доминации — с другой. С точки зрения социального и гендерного позиционирования героев постановка Ф. Замбелло вовсе не является примером постмодернистского размывания бинаризов — скорее, наоборот, Дон Жуан находится в четких взаимоотношениях со всеми персонажами, напоминающими своей определенностью во времени и пространстве героев театра марионеток (в котором постановки «Дон Жуана» являются востребованными по сей день). Герой Саймона Кинлисайда уверен в своем праве поступать по внезапно возникающей прихоти, у него даже не возникает сомнений в этом праве, а неудачи воспринимаются как досадные помехи, которые надо так или иначе обойти. Тем не менее, неудачи постоянно преследуют его, подчеркивая его полную несостоятельность как доминирующего субъекта. В единственной сцене оперы, где Дон Джованни демонстрирует свои способности соблазнения, в сцене с Церлиной, на первый план выступает вовсе не чувственная привлекательность или эротизм, а совершенно неприкрытый расчет девушки на повышение своего социального положения. Ироничность трактовки образа Дон Жуана основана не только на субъективном подходе режиссера, но и на амбивалентности текста оперы, который дает возможность отнестись к нему как с полной серьезностью, так и с юмором, или, в данном случае, с постмодернистской иронией. Подчеркивая коми-

²⁸ См. Шапинская Е. Н. Опера в контексте посткультуры: игры с классикой и конфликт интерпретаций / Е. Н. Шапинская // Культура и искусство, №3 (15), 2013. Сс. 255–267.

ческий элемент оперы, Ф. Замбелло, с одной стороны, вполне закономерно сближает ее с традицией *opera buffa*, с другой — прибегает к деконструкции мифологических и романтических представлений о севильском соблазнитель. Дон Жуан Саймона Кинлисайда одержим «сексуальным голодом: его жестокость к соперникам-мужчинам так же патологична, как и к покоренным им женщинам, он является воплощением отвратительной негативности. Раздетый в последней сцене, он представляет собой жалкую фигуру, но в голосе все еще слышится злобная власть»²⁹. Такое унижение героя «может рассматриваться и как деконструкция традиционного образа эротической неотразимости», и как «символическое уничтожение мужчин», предпринятое режиссером с феминистскими взглядами в ответ на многочисленные «символические уничтожения женщины» как в традиционной, так и в популярной культуре³⁰. Идея Э. Гидденса об исчерпанности соблазна в современной культуре реализуется в полной механистичности подхода Дона Джованни к женщинам, в нарочитой искусственности приемов и в раздражении от необходимости продолжать игру в соблазнение. Расчетливость героя, основанная на его мизогинизме, кажется как «убедительно седуктивной, так и холодно угрожающей»³¹.

Процесс деконструкции, «де-доксификации», столь наглядный в постмодернизме, опирается на теоретическое положение о том, что «мы можем познать мир только через сеть социально установленных систем значения, дискурсов нашей культуры»³². Деконструкция образа Дон Жуана как романтического проводится Ф. Замбелло по всем направлениям. Внешне герой Саймона Кинлисайда представляет полную противоположность стереотипному представлению об испанском гранде с горящими черными глазами — бесцветность внешности только подчеркивается алым цветом костюма, как будто предназначенного совсем другому герою, а скучающе-циничное выражение лица показывает равнодушие персонажа к своим «жертвам» и полное презрение к тем, кто стоит ниже его на социальной лестнице. В то же время он стремится уйти любым способом от всякой дискомфортной для него ситуации, не имея ни сил, ни желания, ни способностей ее решить. Дон Жуан, представленный с феминистских позиций режиссера, — свидетельство несостоятельности всей фаллоцентристской культуры. Женские персонажи, напротив, утверждают себя как активная сила, способная менять обстоятельства в свою пользу и утверждать этические принципы, которыми явно не обладают ни Дон Джованни, ни его постоянный спутник и своего рода «альтер эго» Лепорелло, ни благородный, но пассивный и не способный на самостоятельные поступки Дон Оттавио, ни грубоватый и простоватый Мазетто. Донна Анна (Марина Поплавская) — ини-

²⁹ URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/reviews/don-giovanni-royal-opera-house-london-924348.html>.

³⁰ Шапинская Е. Н. *Н Viva la liberta*: свободная личность на пространствах посткультуры [Электронный ресурс] / Е. Н. Шапинская // IV Российский культурологический конгресс с международным участием «Личность в пространстве культуры», Санкт-Петербург, 29–31 октября 2013 года. Тезисы и выступления участников. СПб: Эйдос, 2013. URL: http://culturalnet.ru/main/congress_person/1118.

³¹ Siobhan Murphy, *Metro*, 10 September 2008. URL: <http://www.simonkeenlyside.info/index.php/performances/performances-opera/don-giovanni-mozart/2008-9-roh-london-don-giovanni/>

³² Hutcheon L. *Op. cit.* P. 7.



ШАПИНСКАЯ Екатерина Николаевна / Ekaterina SHAPINSKAYA

| Гендерная обусловленность субъектно-объектных отношений |

циатор всей истории мщения, постоянно подталкивающая своего безвольного жениха к решительному действию, донна Эльвира (великолепная Джойс ди Донато) — воительница, которая всеми силами борется за свое право на исполнение обещания бросившего ее возлюбленного, Церлина (очаровательная Миа Персон), которая стремится поднять свой статус при помощи выгодного брака, но в то же время реалистично оценивающая свои шансы и манипулирующая женихом-простаком в зависимости от ситуации — все они в реальности хозяйки жизни, даже если на время принимают роль нежных и любящих существ. Несмотря на разницу в социальном положении, они проявляют солидарность, когда речь идет о противостоянии мужской гегемонии, что очень ярко показано режиссером в сцене арии Эльвиры, когда к отчаявшейся женщине подходят Анна и Церлина и утешают ее, демонстрируя что в союзе женщины могут противостоять любым ударам судьбы. . Казалось бы, торжество женского начала утверждается всем ходом театрального действия, всеми выразительными средствами. Но в посткультуре всегда присутствует множественность смыслов, которая являет себя в финале, в самом последнем моменте

спектакля, когда, казалось бы, все точки расставлены, а герой, воплощение порочности, доходящей до перверсивности, навечно вытеснен из жизненного пространства. «И вот — он показан, на мгновение, перед закрытием занавеса обнаженным в обнаженной же девушкой на руках на пламенеющем фоне ада, где он продолжает свое гедонистическое существование. Даже с того света нераскаявшийся грешник смеется над всеми, кто живет согласно нормам и правилам, и в этом последняя шутка героя, живущего исключительно по своим правилам»³³. Как можно расценивать этот финал — как непобедимость маскулинного господства, находящего пространство реализации даже вне пределов повседневной жизни или как предостережение о неустойчивости с таким трудом отвоеванной женщиной позиции субъекта культуры и истории? Вопрос остается, поскольку субъектная позиция в условиях посткультуры никогда не остается фиксированной и может меняться в зависимости от преобладания того или иного элемента в множественной идентичности (пост)современного субъекта.

³³ Шапинская Е. Н. *H Viva la liberta: свободная личность на пространствах посткультуры*. // URL: http://culturalnet.ru/main/congress_person/1118.

