

ДЕКОНСТРУИРУЯ  
ПОСТКОЛОНИАЛЬНЫЕ  
СКОПИЧЕСКИЕ РЕЖИМЫ:  
ПОДРЫВ ОБРАЗОВ ВЛАСТИ  
В РОМАНАХ НГУГИ ВА ТХИОНГО  
И СОНИ ЛАБУ ТАНСИ\*

*\* Статья впервые была опубликована в журнале «International Journal of English and Literature» №1 (11) за 2020 год, с. 1–8. DOI: 10.5897/IJEL2019.1289. Перевод публикуется с согласия автора. Перевод с английского Виктории Винокуровой под редакцией Ирины Капитоновой.*

Автор:  
Гилберт Нди  
Шанг, Ph.D.

Перевод  
с английского:  
Виктория  
Винокурова

Ключевые  
слова:  
постколониаль-  
ность, визуаль-  
ная культура,  
визуальность,  
подрывные  
практики,  
диктатура.

*Deconstructing postcolonial scopic  
regimes: The subversion of power  
imaginaries in the novels of Ngugi  
wa Thiong'o and Sony Labou Tansi\**

*\* The article was first published in the journal International Journal of English and Literature, No. 1 (11), 2020, pp. 1–8. DOI: 10.5897/IJEL2019.1289. The author has given consent for this publication of the article to In Your Own Words (Svoimi Slovami). Translated from English by Victoria Vinokurova, edited by Irina Kapitonova.*

Author:  
Gilbert Ndi  
Shang, Ph.D.

Translation  
from English:  
Viktoria  
Vinokurova

Keywords:  
postcolony,  
visual culture,  
visuality,  
subversion,  
dictatorship.

## **Аннотация**

В статье исследуется взаимосвязь между визуальностью, знанием и властью в постколониальном африканском романе. На фоне гегемоний, непрерывно наблюдающих за подданными, Нгуги Ва Тхионго и Сони Лабу Танси строят свои тексты на визуальных практиках, подрывающих способность государства видеть, а следовательно, знать своих подданных. Сочетая юмор, пародию, граффити и сюрреалистические образы, два автора «играют» с государственным паноптикумом, уравнивая смыслы, ускользающие от доминирующих режимов видения, знания и власти.

## **Abstract**

This paper examines the relationship between visibility, knowledge and power in the postcolonial African novel. Against the background of hegemonic regimes based surveillance of the subject, Ngugi wa Thiong'o and Labou Tansi build their texts on visual tactics and practices that subvert the capacity of the state apparatus to see, hence to know the subject. Bordering on humour, parody, graffiti, bricolage and surrealist representation, the two authors "play" with the state Panopticon, creating avenues for countervailing meanings that elude the dominant regimes of vision, knowledge and power.

## **Введение**

Исследования визуальности (visual culture) – это устоявшийся подход в изучении искусства и культуры, раскрывающий неоднозначные и скрытые смыслы визуального в медийных образах, популярной культуре, виртуальном восприятии, социально-политической иконографии и т.д. Этот подход также позволяет сделать акцент на способности видеть / показывать как на решающем аспекте в анализе обширного разнообразия социокультурных объектов, начиная с изображений в социальных сетях и заканчивая иконографией частных и публичных пространств. Однако этот подход почти не находил успешного применения в литературном анализе письменных текстов, несмотря на то, что «режимы видения» выступают в качестве определяющих лейтмотивов в ряде классических художественных текстов о диктатурах. Среди них можно выделить футуристический роман Джорджа Оруэлла «1984», в котором изо-

бражается надзор Большого Брата, характерный и для современных гегемонистских государственных систем, особенно в период холодной войны. В строго постколониальном африканском контексте фотороман Дамбудзо Маречера «Черный солнечный свет» представляет собой еще один выдающийся пример визуального романа, в котором фотожурналист захватывает в объектив события, происходящие при власти африканского тоталитарного правительства. Такие визуальные романы побуждают нас выходить за рамки традиционного анализа «точки зрения», часто встречающегося в нарратологических подходах к литературе. Они предлагают интермедиальную перспективу для правильного понимания образов гегемонистских систем в литературе с одной стороны, и творческие интерполяционные тактики по овладению перспективами / нарративами власти с другой. В этой статье предпринимается попытка использовать подходы визуальных исследований к анализу письменного текста, чтобы рассмотреть динамику власти, задействованные в ней механизмы «видения» и ее связи с властью в целом. Во-первых, в статье обсуждается примат визуальности в империалистическом измерении мысли Просвещения. Во-вторых, рассматривается то, как эта форма визуальности встраивается в концепцию диктаторской государственной власти в романах о диктатуре, написанных Нгуги Ва Тхионго и Сони Лабу Танси.

Зрение и визуальность являются важными аспектами постколониальных тактик и стратегий управления социальными структурами. Как и их аналоги в других частях света, постколониальные диктаторские режимы опираются на механизмы надзора за своими подданными, в результате чего возникает то, что Аллен Фельдман называет «скопическими режимами». Фельдман определяет их как

«...режимы, которые предписывают или запрещают те или иные способы и объекты восприятия. Скопический режим — это совокупность практик и дискурсов, устанавливающих истину, условия, нормальность и достоверность визуальных практик и объектов, а также политкорректные способы видения» [Feldman 2006: 429].

Постколониальные авторы, в свою очередь, обращаются к скопическим режимам, чтобы развернуть и распутать их сложные гегемонистские стратегии. Далее будет показано, что тактика «пересмотра» скопических режимов в постколониальном романе нацелена не столько на непосредственный анализ постколониального визуального кода, сколько на участие в более обширной и глубокой за-

даче по деконструкции гегемонистской культуры и картезианской рациональности, заключенных в самой сути постколониальной государственной системы.

### **Имперские скопические режимы: власть зрения в пространстве империи**

Зрение — одно из важнейших внешних чувств человека. Анализируя первостепенную роль зрения / видения в создании наших претензий на знание в повседневной жизни, Томас Зейфрид утверждает, что доминирование визуальности в формировании знаний на самом базовом уровне человеческого взаимодействия проявляется в

«...нашем пронизанном визуальностью повседневном словарном запасе (включая такие общеупотребимые выражения, как “свидетельство”, “прозрение”, “пролить свет на что-либо”, “очевидный”, “кажется”, “блестящий”), который свидетельствует о безудержном визиоцентризме массовой культуры» [Seifrid 1998: 438].

В самом начале своего трактата «Метафизика» древнегреческий философ Аристотель подчеркивает первичность зрения как самого сильного, определяющего чувства, дарованного людям. По его мнению, оно преобладает над другими чувствами в формировании наших претензий на знание:

«...всех прочих превыше зрение. Ведь зрение мы, можно сказать, предпочитаем всем остальным чувствам, не только чтобы действовать, но и тогда, когда действовать не собираемся. И причина этого в том, что зрение больше всех других чувств содействует нашему познанию и высвечивает многие различия между вещами» [Aristotle 1924].

Исследуя взаимосвязь между видением и знанием, Билл Эшкрофт отсылает нас к Древней Греции и к ее определяющему влиянию на западную (а теперь и «глобализированную») философскую мысль, утверждая, что

«...связь знания, разума и зрения стала фактором зарождения философии и способствовала появлению широкого спектра социальных и культурных практик, от повышенного внима-

ния к визуальности до идеализации обнаженного тела. Глагол “знать” в древнегреческом языке — это форма перфекта от глагола “eido” (я вижу), и оба они связаны с латинским “video” (я вижу)» [Ashcroft 2001: 126].

Так, видение, заняв место самой убедительной формы свидетельства в западной культуре, стало граничить со знанием. Как своего рода культурная призма, зрение, повлияло и на другие культуры, в том числе основанные на главенстве других человеческих чувств, например, осязания или слуха, как в древнееврейской культуре, а также в некоторых африканских обществах.

Визуальный культуролог и историк Франкфуртской школы Мартин Джей сопоставил власть зрения и визуальности как определяющий фактор в самоописании западной культуры и взгляд на видимого и невидимого Другого в связи со всей сетью имперской власти. Метанарратив западного прогресса основан на превосходстве западной точки зрения, способности познать Другого и интегрировать его в колониальный проект. Это объясняет, почему в рамках самой западной культуры деконструирующие дискурсы зачастую включают привилегии зрения и визуальные механизмы контроля. Опираясь на то, как Мишель Фуко анализирует надзор в паноптикуме, Ричард Рорти — зеркала природы, а Ги Дебор — общества спектакля, Мартин Джей утверждает, что «мы снова и снова сталкиваемся с повсеместностью зрения как главного чувства современности» [Jay 2003: 3]. Западная визуальность выстроила сложную эпистемологию власти и знания, которую нельзя деконструировать одним только перенаправлением взгляда в обратную сторону, от Другого к наблюдателю, необходимо также проблематизировать механику визуальности и оспаривать объективацию и инструментализацию Другого в диалоге с самим собой.

Акт видения является обязательным предварительным условием, при котором видящий способен переопределить увиденное. Видение сопровождается эпистемологическим присвоением или, в крайних случаях, физическим устранением. Мартин Джей подчеркивает любопытную связь между актом видения и скрытым насилием, которое он предполагает. В контексте власти видение всегда предваряет управление, обладание, ограничение, изменение и по возможности устранение. Мартин Джей утверждает, что в окуляроцентричном мире, схваченном объективом камеры, за пристальным взглядом может скрываться особый род дистанционного насилия, и это не просто метафора более близкого тактильного

аналога. Не осталась незамеченной и агрессия, заложенная в щелчке камеры [Jay 2003: 2].

Чтобы поместить другого человека или объект в свое поле зрения, нужно взять на себя определенные властные полномочия. Жестокость властной точки зрения характеризует западная концепция «Я-Глаз» («I-Eye») и ее культурные отношения господства и взаимодействия с другими мировыми культурами. Эта привилегированная точка зрения, основа картезианского логоцентризма, характерного для европейского Просвещения, не была отделена от власти именовать, обладать через создание номенклатуры, воспринимаемой как нечто объективное и неизменное.

Осознавая свое отличие от живописи — искусства, рожденного воображением художника — фотография претендует на запечатление вещей такими, какие они есть на самом деле. Сказанное не отрицает миметический характер живописи, но лишь подчеркивает механическое стремление фотографии изобразить реальность «как она есть». Таким образом, она представляет собой усовершенствованную версию настоящего глаза как «инструмента доказательства», окончательного и непроверяемого. В своем анализе властных подтекстов фотографии Аллен Фельдман устанавливает связь между актом видения и убийства в некоторых контекстах. Он отмечает, что

«...видение и убийство, а также понятия “быть увиденным” и “быть убитым” тесно переплетены и взаимозаменяемы в пространстве страха и тревоги. Более того, поскольку визуальное присвоение всегда потенциально чревато насилием, оно стало метонимией для доминирования над другими: власть заключена в напряженном взгляде, проникающем в политически склоненное тело, а покорность расшифровывается как разоблачение этого проникновения» [цит. по Coronil, Skurski 2006: 428].

Метафорическая связь между фотографией и «изнасилованием» как символами власти подчеркивается Сьюзен Зонтаг в ее новаторском тексте «О фотографии» (1977). Зонтаг подчеркивает назойливость фотографии и привилегию смотрящего взгляда. Зонтаг ясно демонстрирует возможности камеры в «захвате» и «съемке» Другого на примере безжалостной экспансии Дикого Запада белым населением Америки [Sontag 1977: 50]. Она утверждает, что, как ни странно, камера сыграла в этом процессе практически ту же роль, что и пистолет. Постановочная поза индейца должна была показать его отсталость и представить его как экзотического Другого по отношению

к американскому иммигранту. Фотографии индейцев, сделанные при навязанных фотографом обстоятельствах, позже составили архив, породивший авторитетные (хотя и предвзятые) дискурсы об индейской культуре, над которой они фактически не имели никакой власти. Западный колонизатор воспринимал туземного Другого как зрелище, демонстрируемое, чтобы доказать его врожденную потребность или невысказанную просьбу об интервенции во имя цивилизации и модернизации. На протяжении всей колониальной истории эти два процесса служили предлогом для накопления капитала и вытекающего из этого насилия над колониями. Таким образом, фотографирование и демонстрация туземцев формировали представление об очевидной неполноценности туземного тела, культуры и мировоззрения, а также об их низкосортности по отношению к западному Я. Иными словами, Другой проник в архивы и сознание западного мира с помощью механики опосредованного зрения.

Ориентализм также включал в себя очень сильную визуальную составляющую. Изображать Восток в ориенталистской или колониалистской экзотической фотографии было так же важно, как говорить или писать о нем. В своей книге «Bodyscar» Николас Мирзоев подчеркивает важность фотографии в стремлении визуализировать тела восточных Других. Тело туземца воспринималось как физиогномически неправильное, соответствующее царству нетронутой природы в противоположность идеальному западному телу. Основываясь на фотографической стороне расовой идеологии, Мирзоев утверждает, что

«...таким образом, раса не могла существовать без визуальной таксономии расовых различий. В XIX–XX веках в музеях, частных коллекциях и лабораториях стали появляться целые архивы, призванные выявлять и классифицировать такие различия. Один из таких архивов состоит из множества фотографий, сделанных колониальными путешественниками, учеными и представителями власти в бывших колониях Африки и Азии. В эпоху деколонизации эти антропологические исследования, открытия и сцены из жизни туземцев были стремительно признаны постыдными, а их прежняя популярность моментально забыта» [Mirzoeff 1995: 124].

Фотограф-путешественник стал экспертом в области Востока, поскольку его фотографии и отчеты проливали свет на различные аспекты социальной, политической, религиозной и экономической

жизни местных жителей. Практика туристической фотографии вносила свой вклад в то, что можно было бы охарактеризовать как обращение скопических режимов к западным зрителям. Но что еще важнее, колонизированные субъекты также стали смотреть на себя сквозь визуальные призмы, созданные западным взглядом.

Процесс деколонизации заключался в постепенном пересмотре этого взгляда с помощью практик самопрезентации. Однако во время деколонизации принцип «пересмотра» использовался против двух разных, но взаимосвязанных режимов власти. Немедленно уравновешенный аннулированной колониальной визуальностью, этот принцип развивался в то время, когда политическая диктатура стала главным признаком постколониальной политической реальности. В рамках традиции постколониальных практик субверсии, тактика «пересмотра» может быть рассмотрена в контексте того, что Билл Эшкрофт определяет как интерполяция —

«...способность вклинивать, вставлять, внедрять в доминирующий дискурс широкий спектр контр-дискурсивных тактик без утверждения единых антиимпериалистических замыслов или подъема чистой оппозиции. Постколониальные субъекты, в их обычном диалогическом взаимодействии с миром, не являются пассивными проводниками дискурсивных практик» [Ashcroft 2001: 47–48].

В отличие от контр-дискурса, сфокусированного на ответе империи предполагаемому центру, интерполяция исполняет свою двойную роль несколько иным образом. Она разоблачает как колониальную эпистемологию, так и инфраструктуру постколониальных диктаторских режимов, возродивших большую часть эпистемологического аппарата колониальной системы. Таким образом, постколониальные способы «пересмотра» должны противостоять тотальной визуальности имперской гегемонии, а также постколониальному идеологическому и репрессивному государственному аппарату.

### **Нгуги ва Тхионго и Сони Лабу Танси: прерывающая работу государственного паноптикума**

Бурлескный роман Нгуги «Вороний маг» рассказывает историю постепенного падения Правителя, который хочет стереть память своих подданных и лишить их возможности видеть будущее, в ко-

тором не будет его самого. История представляет собой блестящую смесь сказочных мотивов и модернистского романа.

Этот «театральный роман» демонстрирует абсурдную манию величия постколониального лидера. Одним из самых доверенных соратников Правителя является министр иностранных дел Маркус Мачокали. Рассказчик представляет различных ключевых политических деятелей республики Абуририя на первых страницах романа так, словно перечисляет действующих лиц пьесы<sup>1</sup>. Из жизни Мачокали он раскрывает такой эпизод:

«...Однажды он [Мачокали — прим. ред.] прилетел в Англию, где под пристальным вниманием общественности лег в крупную лондонскую больницу, но не потому, что был болен, а потому, что хотел увеличить свои глаза, чтобы сделать их дико острыми <...>, чтобы замечать врагов правителя, как бы далеко они ни прятались. Увеличенные до размеров электрической лампочки глаза стали самой заметной чертой его лица, по сравнению с которой его нос, щеки и лоб казались крошечными» [wa Thiong'o 2006: 13].

Мачокали выступает как око правительства, ужасно шаткого режима, напуганного сопротивлением граждан, которое непрерывно подавлялось на протяжении десятилетий. Таланты и проницательность Мачокали периодически сталкивают его с другими членами кабинета Правителя, среди которых глава государственной безопасности Сикиокуу и министр информации Бенджамин Мамбо. Эти персонажи увеличивают уши и губы соответственно, чтобы более «эффективно» служить Правителю. У этих министров тройная роль. Служа интересам Правителя, они в то же время олицетворяют глаза, уши и рот тех европейских стран, в которых каждый из них проводит свои операции. Это обстоятельство добавляет неоколониальный аспект к властным структурам под управлением трех министров: так, когда Второй Правитель заболевает, другие государства предлагают конкретных министров в качестве возможных заместителей. Таким образом, каждый министр становится «глазами» конкретной зарубежной страны касательно ее интересов в Абуририи. Последнее, но не менее важное обстоятельство заключается в том,

1 — В более ранней статье я анализировал роман Нгуги в качестве драматургического текста, для которого форма романа была выбрана из соображений удобства. См. Shang G.N. *Texte comme Prétexte: la transfiguration générique dans des romans de Sony Labou Tansi et de Ngugi wa Thiong'o* // *French Studies in Southern Africa*. 2013. № 43. P. 156–172.

что министры используют свои увеличенные органы, чтобы шпионить друг за другом, поскольку каждый из них стремится расширить свою узкую долю влияния перед лицом Правителя. Соперничество за влияние между этими тремя персонажами ведет к ожесточенной борьбе, которая способствует политической нестабильности и, в конечном итоге, падению клептократического режима.

Невзирая на желание Правителя полностью обзоревать территорию страны, чтобы захватить и примитизировать всех подданных государства, они используют непросматриваемые зоны, чтобы увеличить свои шансы на выживание при диктаторском режиме. Прекрасный пример того, как субъект может выйти за пределы визуальных технологий, выстроенных вокруг него гегемонией, явно прослеживается в сюжетной линии Камити. Камити эволюционирует из несчастного безработного юноши в одного из самых востребованных персонажей во властных кругах республики Абуририя. Он получает степень магистра в индийском университете, но, вернувшись домой, не может найти работу, к своему разочарованию и к разочарованию своих родителей. Его отчаянная ситуация требует смекалки и изобретательности. Однажды он переодевается нищим и вместе с другими «попрошайками» оккупирует вход в один из самых роскошных отелей в Эльдаресе, столице страны. К несчастью для них, местная полиция запускает операцию по зачистке городского пространства от отбросов общества. В алчном стремлении отнять у Камити полную денег сумку для подаяний, один полицейский преследует его до близлежащей чащи. Не желая быть пойманным, Камити наскоро мастерит табличку с надписью «Вороний маг» и вешает ее на дверь покинутой хижины, предостерегая от непрошенного входа в «святилище». Полицейский Гэтер в страхе отступает и распространяет слухи о сверхъестественных силах «Вороньего мага». Благодаря слухам Аригайгая, неоспоримый пророческий дар «Вороньего мага» становится популярной легендой во властных кругах столицы Абуририи. Постепенно это место превращается в «секретное и священное публичное место», куда амбициозные и высокопоставленные государственные чиновники приезжают проконсультироваться с «провидцем», чтобы он мог магическими силами добиться их продвижения по службе или назначения на более высокий пост в государственном аппарате Правителя. Тем временем Камити встречается Ньявира — женщина, противостоящая режиму Правителя. Рассказав друг другу о себе и своей жизни, Ньявира и Камити объединяются, так они становятся мужским и женским персонажами, стоящими за импровизированной святыней.

В тексте святилище Вороньего мага выступает в качестве весьма оригинального художественного приема. С помощью этого театрализованного пространства Нгуги осуществляет дискурсивный переворот визуальности как ключевого элемента в движущей силе господствующей власти. Через окно святилища Камити и Ньявира могут наблюдать за правительственными чиновниками, приходящими к ним для «консультаций» в ожидании министерских назначений. Когда министр внутренней безопасности Сикиокуу решает посетить святилище, чтобы превзойти своих соперников в правительстве, его характерная самоуверенность исчезает, едва он заходит в псевдохрам Вороньего мага:

«Это был министр безопасности. Увеличенные уши — самая заметная часть его тела. Он ищет везде. Слева. Справа. Ньявира шепнула Камити: “Давай начнем”. Камити кивнул. Он демонстративно откашлялся, и министр в страхе обернулся, не зная, откуда раздался голос: “Перед вами Вороний маг!”» [wa Thiong’o 2006: 476].

Камити и Ньявира (двое персонажей, стоящих за «Вороньим магом») насмеваются над дрожащей фигурой одного из самых выдающихся государственных министров Сикиокуу, наблюдая за ним сквозь небольшое отверстие в святилище. С помощью симулякров, характерных для его романа, Нгуги переворачивает взгляд претендента на власть, внушая ему неуверенность и страх. Сикиокуу, объект наблюдения, не понимает, когда и как за ним следят, не осознает он и того, что под прикрытием «Вороньего мага» говорят два голоса и смотрят две пары глаз. Ньявира и Камити по очереди выглядывают из святилища, изображая один голос, чтобы произвести впечатление, что за представлением стоит лишь один человек. Таким образом, перед нами оказывается импровизированный паноптикум наоборот, который заманивает государство в ловушку своего всепроникающего взгляда. Когда государство влезает в кусты Эла<sup>2</sup>, пытаясь использовать подданных для укрепления своей власти, оно лишь попадает в расставленные ими же ловушки. В результате завоевания государство осваивается благодаря тому, что Ахилле

2 — Текст Жан-Марка Эла «Когда государство влезает в кусты» анализирует подрыв государственной власти в постколониальном крестьянском обществе и стратегии, которые используют местные жители, чтобы ослабить давление государственной системы на их жизнь и деятельность [Ela 1990].

Мбембе называет исторической способностью постколониального субъекта играть с властями<sup>3</sup> [Mbembé 1988].

В отличие от «инструментализации взгляда», которую применяет государственная власть, Камити и Ньявира прибегают к мимикрии и насмешке. Симулируя частное / публичное пространство «святылица», они получают доступ к государственной информации и обнаруживают шаткую основу режима, находящегося на грани распада.

Совершенно с другой стороны раскрывается идея деконструкции государственного паноптикума в романе о диктатуре «Позорное государство» («L'Etat Honteux», 1981) Лабу Танси. Код, лежащий в основе мифа об отце-основателе, переворачивается с помощью пародии и сарказма. В этом тексте Мартиллими Лопес, прототипическое воплощение патриархальной диктатуры, после смерти становится жертвой демонстрации своей собственной власти. Подобно средневековым королям, тела которых сохранялись ради вечной памяти [Bakhtin 1984: 193], труп Лопеса подвергается пародийной канонизации. Национальный музей как место для демонстрации национального культурного достояния — идеальное пространство для размещения карикатуры на утраченную власть ушедшего патриарха:

«Мамин Лопес сейчас спит в национальном музее в каменном гробу, его левый глаз не способен закрыться, но давайте позволим ему наблюдать за отечеством веками, пусть наблюдает за нами в своем сне, сне разлагающегося отца, пусть защитит нас от тиранов. Этот взгляд мертвых прорастет в воспоминаниях детей нашей истории, Бог велик! Этот осматривающий все вокруг мертвый глаз — сама нация в миниатюре» [Tansi 1981: 23].

В том, как обращаются с телом патриарха после смерти, неоднозначно сочетаются канонизация и профанация, что отражает дуальность лицемерного режима Лопеса и пародирует его стремление к божественности и бессмертию. В работе «Другие пространства: утопии и гетеротопии» Фуко называет музеи «гетеротопиями, в которых время не перестает накапливаться, так сказать, находясь на своей вершине» [Foucault 1997: 5]. Выставка трупа президента

3 — В работе «Непокорная Африка: христианство и бедность в постколониальной Африке» Мбембе утверждает: «Как и в колониальный период, местные жители прибегают к оставшимся возможностям того, что можно назвать исторически сложившейся способностью игнорировать дисциплину <...>. Повсюду государственный произвол привел к расцвету импровизации, позиции “каждый сам за себя” и упадку гражданской идентичности» [Mbembe 1988: 148–149].

в музее пародирует его издевательство над культурой и историей во имя узаконивания своего жестокого режима. Его глаза все еще открыты, и он по-прежнему может наблюдать за страной даже после смерти. В системе властного наблюдения субъект является одновременно и ребенком, которого необходимо защитить (от него самого), и опасным Другим, которого нужно держать под присмотром. Эти два понимания колониального субъекта перекликаются с колониальным архивом, посвященным туземному субъекту. Глаз, символ его все еще пространственно-временного циклопического зрения, способного вторгаться и захватывать как частную, так и публичную сферу жизни субъекта, остается открытым, но лишенным своей сущности: зрения и видения. Он превращен в раблезианскую скорлупу яйца-пашот [Bakhtin 1984: 200], переданную ярким оксюморонам: «мертвый глаз, который наблюдает» («oeil mort qui regarde»). Таким образом, этот фрагмент деконструирует и демистифицирует власть Мартиллими Лопеса, который, несмотря на свой сверхъестественный имидж, не способен ускользнуть от торжества правосудия в руках смерти. Образ мрамора, мужского материала, часто символизировал непреодолимую власть и силу духа, поскольку, согласно Фанону, мир колонизатора окружен камнем и сталью [Fanon 1973: 36]. Бальзамирование в мраморном гробу деконструирует фаллоцентрический образ Лопеса, поскольку теперь он бессилён. Каменная крепость создает ложный образ власти и авторитета. Символическое архивирование тела Мартиллими Лопеса можно интерпретировать как окончательный акт субверсии в тексте. Некогда бывшее активным субъектом и непреклонным импульсом повествования, ныне тело Лопеса само становится объектом воздействия. Текстуальная трактовка тела диктатора отвечает точке зрения Лиди Мудилено о том, что

«...как только тиран превращается в персонажа истории, он немедленно теряет исключительную власть, становясь объектом в руках автора, который теперь может заставить его страдать по прихоти своего воображения» [Thomas 2002: 58].

Тело Мартиллими Лопеса создано для того, чтобы занимать публичное культурное пространство, но *в ином качестве*: не как национальный герой, но как жертва упадка своей собственной власти.

С помощью интерполяции визуальных доминант романы Нгуги Ва Тхионго и Сони Лабу Танси исследуют эпистемологию господствующих нарративов и гегемонистского понимания государствен-

ности и национальной принадлежности. Диктаторские постколониальные режимы понимают нацию как единое и однородное образование на службе у непогрешимого государственного Разума, при этом исключается любая возможность оппозиционных или альтернативных взглядов. Представление о гомогенной нации — один из первичных базовых принципов однопартийных режимов, в нем же кроется и причина их превращения в псевдоплюралистический политический строй в якобы демократическую эпоху после холодной войны. Критически интерпретируя работы Вальтера Беньямина об антитоталитарном дискурсе, Герхард Рихтер выдвигает на первый план чувство общности и государственности как основанное на *wechselseitige Fremdheit*, то есть

«...взаимной чуждости, отражающей то, насколько невыразимым должно быть любое сообщество в эти дни <...>. Эта взаимная чуждость — не фантазмагория согласованных масс, это перспектива любого будущего сообщества» [Richter 2000: 99].

Эта точка зрения абсолютно противоположна тоталитарной визуализации гегемонистских режимов наподобие гитлеровского, опирающихся на требования *Gleichschaltung* (принудительного политического подчинения) масс [Richter 2000: 216]. Эстетизация политики и политическое содействие незримых масс, таким образом, оказываются вписаны в большой-пребольшой телос харизматического лидера. Рихтер определяет немецкий фашизм как основанный на определенной эпистемологии визуальности:

«Фашизм характеризовался риторикой присутствия; манией субъективного героизма; сомнительной способностью показать массам их собственное лицо; стиранием различий (например, между гражданским и военным населением), стимулируемой войной технофилией, риторикой вечности, попыткой тотальной координации, вдохновленным мифами иррационализмом, ложным содержанием, оперативностью, доктриной единого, непоколебимого смысла» [Richter 2000: 79].

Таким образом, нацистским скопическим режимом прикладывалось немало усилий, чтобы определять визуальные возможности масс. Убедительная тоталитарная визуальность лежит в основе претензий фашистского государства на то, чтобы быть воплощением народного духа. Обращаясь к различиям между барочной и просве-

щенческой визуальностью и апеллируя к произведениям Кристин Бучи-Глюксманн «Мотивы барокко» («*La raison baroque*») и «Безумие видеть» («*La folie de voir*»), Мартин Джей утверждает, что

«...отмечая ослепительный, дезориентирующий, экстатический избыток образов в барочном визуальном опыте, она подчеркивает отказ от монокулярной геометризации картезианской традиции с иллюзией однородного трехмерного пространства, видимого издалека, словно с точки зрения Бога. Она также косвенно противопоставляет <...> веру в четкую внешность и материальную прочность мира, изображенного на барочных картинах, с очарованием неясности, нечеткости, нечитабельности изображаемой реальности» [Jay 2003: 16–17].

Таким образом, барочная визуальность подчеркивает необъяснимость как характерную черту человеческого визуального опыта, оспаривая прерогативу тотальной зримости и всеведущих режимов знания, которые из нее вытекают. Барочная визуальность представляет собой китч, основанный на всеобъемлющих визуальных предпосылках картезианской эпистемологии, при этом подчеркиваются серые области неопределенных значений и ненадежных противоречий. Это можно сравнить с эстетикой граффити — формы письма, которая оставляет место для доработок, наслаивающихся по принципу подражания, небрежности и недолговечности. Иными словами, граффити делает с письмом то же, что и барочная визуальность со скопическими гегемонистскими режимами. С той же стороны, барочная визуальность со свойственным ей смехом воспринимает реальность не как нечто завершенное, но нечто становящееся и (ре)конструируемое, предпочитая переговоры окончательным суждениям.

Граффити как форма письма, то есть как графическая транскрипция нетотальной визуальности, представлена в романе Танси «Глаз вулкана» («*Les Yeux du Volcan*», 1988). С помощью надписей-граффити эстетика Лабу Танси перенаправляет и фокусирует оптику скопического режима. В одном эпизоде романа рассказчик указывает нам на надпись, сделанную правящей партией на стене правительственного здания, которая подчеркивает, что Государство и президент как защитник Революции имеют власть следить за всеми инакомыслящими: «враги народа повсюду, но глаз Революции их знает» [Tansi 1988: 85]. В очередной раз перед нами метони-

мия глаза как орудия «знания». Однако неопознанный непокорный гражданин прерывает самоопределение Государства и его всевидящей слежки, показывая их несостоятельность: «Автор граффити дописал карандашом для макияжа слово «слепой» точно под словом «глаз»: “слепой глаз”» [Tansi 1988: 87]. Непокорный субъект подрывает претензию государства на видение, а значит, и на всезнание. Заглавие романа, «Глаз вулкана», указывает на способность законов природы игнорировать стремление государственных сил к власти. Вулкан, как возможная метафора катастрофических изменений, продолжает угрожать уверенности и устойчивости диктаторского режима. Особенность граффити заключается в том, что оно почти никогда не является автономным текстом, а скорее разрушительно со-существует вместе с изначальным текстом, паразитируя на нем. Как и граффити, текст Танси инертно тактильный, разноголосый, двусмысленный, не отрицающий официальную речь, но интерполирующий ее, разрушающий ее дискурсивную связность.

Нгуги и Лабу Танси подрывают господствующую визуальность, воссоздавая эстетику, навязчиво преследующую пространства гегемонии. В «Вороньем маге» правительство развешивает плакаты с Ньявирой, лидером движения за гражданские права, обещая вознаграждение каждому гражданину, способному дать доступ к ее убежищу. Однако массы протестующих выходят и объявляют полиции, что они все — разные лица Ньявиры, «врага государства», тем самым затрудняя арест лидера оппозиции. Готовность масс быть арестованными как «Ньявиры» обезоруживает государственный паноптикум<sup>4</sup>. Сила романа Нгуги заключается как раз в его способности превратить фундаментальное искажение правящего режима в эффективную нарративную тактику. В стране, где власть отнимает у граждан индивидуальность в угоду объективирующим практикам правящего класса, а слово «народ» используется просто как бессмысленная заглушка в политическом дискурсе, Нгуги создает повествовательную эстетику, в которой сплавляет пространства и предметы,

4 — Концепция паноптикума, популяризированная Фуко в его работе «Надзирать и наказывать: рождение тюрьмы» (1975), восходит к модели наблюдения, разработанной английским философом-утилитаристом Джереми Бентамом для британской пенитенциарной системы XIX века. Согласно этой модели тюремный надзиратель находится в центре учреждения, в сторожевой башне с непрозрачными стеклянными стенами, благодаря чему заключенные не могут знать точно, когда он присутствует или отсутствует. Он «всегда» видит, но никогда не виден сам. Таким образом, поведение заключенных постоянно отслеживается тюремной системой, ключевым аспектом государственного репрессивного аппарата и формирования покорности. Таким образом, паноптикум стал метафорой тоталитарных форм контроля, основанных на знании, полученном с помощью наблюдения за субъектом.

размывая традиционные границы и отличия. Примером слияния пространств может служить ситуация, когда выступающие женщины и предполагаемая аудитория перестают петь осуждающие Правителя песни, завидев перед собой иностранных сановников, которые приехали оценить осуществимость проекта «Марш на небеса» [wa Thiong'o 2006: 250]. Разрушение пространственности и предметности подчеркивает базовую структуру представления в жанре гикаанди, посредством которого Аригайгай, рассказчик Нгуги, и аудитория вместе участвуют в конструировании народной истории, что и составляет суть романа «Вороний маг». Таким образом, одновременно с разрушением монологичной визуальности, роман тяготеет к многоголосию, что позволяет ему обрести по-настоящему общинную структуру и способность распространяться сплетнями и слухами, из которых складывается вечно неопределенный, двусмысленный и диалогичный способ высказывания. Вся эта многоголосица вторгается в публичную сферу в ответ на слова Правителя республики Абуририя и разрушает монополизацию общественного пространства его речью.

Визуальное восприятие масс в постколониальном политическом воображаемом основывается на их основной политической функции. Они — безликие, анонимные силы, что поднимаются в поддержку переворота и затем уходят обратно в забвение. Они — это массы голосующих, что призываются перед выборами и более или менее игнорируются, когда выборы остаются позади. По выражению Грасиэлы Монтальдо из книги «Масса и множество: вырожденная иконография современного миропорядка», массы представлены в политическом дискурсе правящего класса в публичной сфере «как бесконтрольно размножающиеся стада, где мужские особи постоянно насилуют друг друга; у них ужасно уродливые лица, и они сладострастны» [Montaldo 2005: 235]. Глядя на такое безразличие правителей к подлинным интересам своих подданных, Нгуги Ва Тхионго находит выход в деиндивидуализирующей эстетике, основанной на слиянии пространств, дискурсов и субъективностей [wa Thiong'o 2006].

С другой стороны, Лабу Танси интерполирует работу доминирующего визуального аппарата с помощью эстетики сюрреализма. Несмотря на склонность репрессивного аппарата безопасности президента Лопеса захватывать и казнить лидеров повстанцев самыми жестокими способами, его полицейское государство далеко от идеала. Подрыв его власти исходит из самых неожиданных источников. Так, с помощью сюрреалистичного двойника неулови-

мое воплощение Ларсы Лоры проникает в президентский дворец и создает сверхъестественный, губительный источник, подрывающий авторитет Лопеса. В течение девяти месяцев Ларса Лора с помощью двойника вторгается в личное пространство президента, оскверняя президентскую постель испражнениями [Tansi 1981: 58, 87–88]. После того, как Мартиллими Лопес увидел свою оскверненную постель, он встречает в гостиной ребенка и обвиняет его в том, что тот является двойником Лоры. Он пытается заставить ребенка дрожать от страха:

«Он сжимает кулаки и топает ногами, пытаюсь напугать ребенка. Последний трясется, как лист, он испуган, очень испуган. Президент улыбается, чтобы его успокоить. Он угощает его конфетами и печеньем, позволяя ему дотронуться до своей “грыжи”...» [Tansi 1981: 87–88].

В ответ на расспросы президента, ребенок признается, что, хотя его друзья называют его Лора, это лишь прозвище. Он не связан с Ларсой Лорой, врагом государства. Из-за паранойи Лопеса трудно убедить, и он приказывает своему адъютанту повесить ребенка. Ирония в том, что это не исправляет ситуацию в следующие несколько недель; он узнает, что испражнений на президентской постели и во всем городе стало больше, чем когда-либо [Tansi 1981: 88]. В причудливом сюрреалистичном мире Танси персонажи с помощью «двойника» вторгаются в священное пространство президента так, что государственная служба безопасности не может их узнать. Президентская постель, символ эротической власти правителя, становится полем сражения и местом сопротивления, при этом вездесущие испражнения подчеркивают общий упадок власти президента. Выступающий фаллос президента – наиболее видимый аспект его власти, и когда Лопес пытается спрятаться среди своих подданных, чтобы понять, что они говорят и думают о его режиме, выступающий фаллос его выдает. Стоит заметить, что Лабу Танси не только обращается к сюрреализму, чтобы интерполировать надзор гегемонии, но и наполняет всю текстуальность своих произведений художественным сопротивлением, чтобы добиться необходимой ясности мотивов, экспозиций и персонажей. Отрицание абсолютной прозрачности, доступности и читабельности в его нарративе стоит наравне с сопротивлением неоспоримой интерпретации, объективизации и утилитаризму. Если обратиться к словам Герхарда Рихтера о телесности в текстах Вальтера Беньямина

[Richter 2000: 81], «неповрежденная» визуальность или формирование смыслов у Лабу Танси невообразимы, что образует собой неотъемлемую часть анти-идеологической эстетики автора. Если продолжить метафору, текстуальность и ее множественные возможные смыслы можно представить как вызов государственному паноптикуму и его подчиняющим идеям, основанным на якобы объединяющей истине.

## Заключение

Визуальность составляет необходимый компонент стратегий формирования знания, связанных с построением гегемонии. Вопреки гегемонистской визуальности постколониальных государств и визуальному наследию Просвещения, сформировавшего западный колониализм, постколониальные тексты предлагают новаторские способы пересмотра, интерполяции и искажения доминирующих визуальных кодов и переосмысления нетоталитарных форм власти. Аналогичным способом создания подобной контрвизуальности является «текст граффити», о котором уже шла речь в контексте романов Лабу Танси, особенно «Глаза вулкана». После Просвещения письмо принимает форму граффити, которое приводит в замешательство, нарушает визуальную определенность, а также образует то, что остается вне поля зрения потенциального всевидящего наблюдателя. Однако было бы ошибкой решить, что все постколониальные авторы отвечают гегемонистским визуальным режимам языком бурлеска и гротескной визуальной эстетики. Подобное утверждение рискует свести к минимуму множество разнообразных постколониальных письменных традиций, относящихся к деконструкции гегемонистского визуального кода.

## Список литературы

1. [Ashcroft 2001] — *Ashcroft B.* On post-colonial futures: Transformations of a colonial culture. New York: Continuum, 2001. 170 p.
2. [Aristotle 1924] — *Aristotle.* Metaphysics / Translated by Ross W.D. Oxford: Oxford University Press, 1924. 1074 p. URL: [link](#) (accessed 08.09.2021).
3. [Bakhtin 1984] — *Bakhtin M.* Rabelais and His World / Translated by Helene Iswolski. Bloomington: Indiana University Press, 1984. 484 p.
4. [Coronil, Skurski 2006] — *Coronil F., Skurski J.* States of violence. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006. 472 p.
5. [Ela 1990] — *Ela J. M.* Quand L'Etat pénètre en Brousse: Les repostes paysannes à la crise. Paris: Éditions Karthala, 1990. 268 p.
6. [Fanon 1973] — *Fanon F.* The Wretched of the Earth. Trans. Constance Farrington. Présence Africaine. New York: Grove Press, 1968. 315 p. URL: [link](#) (accessed 08.09.2021).
7. [Feldman 2006] — *Feldman A.* Violence and vision: The prosthetics and aesthetics of terror // Coronil F., Skurski J. States of Violence. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006. P. 425–468.
8. [Foucault 1997] — *Foucault M.* Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias // Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory / Edited by Neil Leach. New York: Routledge, 1997. P. 330–336.
9. [Jay 2003] — *Jay M.* Refractions of Violence. New York: Routledge, 2003. 238 p.
10. [Marechera 1980] — *Marechera D.* Black Sunlight. Johannesburg, SA: Penguin, 1980. 128 p.
11. [Mbembé 1988] — *Mbembé A.* Afriques indociles. Christianisme, pouvoir et état en société post-coloniale. Paris: Éditions Karthala, 1988. 222 p.
12. [Mirzoeff 1995] — *Mirzoeff N.* Bodyscape: Art, modernity and the ideal figure. New York: Routledge, 1995. 224 p.
13. [Montaldo 2005] — *Montaldo G.* Mass and Multitude. Bastardised Iconographies of Modern Order // Images of Power. Iconography, Culture and the State in Latin America / Edited by Andermann Jens and Rowe William. Oxford: Berghahn Books, 2005. P. 217–238.
14. [Richter 2000] — *Richter G.* Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography. Detroit: Wayne State University Press, 2000. 312 p.

- 15.[Seifrid 1998] – *Seifrid T. Gazing on Lifes Page: Perspectival Vision in Tolstoy // PMLA. 1998. Vol. 113. № 3. P. 436–448.*
- 16.[Sontag 1977] – *Sontag S. On Photography. New York: Anchor-Doubleday, 1977. 192 p.*
- 17.[Tansi 1981] – *Tansi S.L. L’Etat Honteux. Paris: Seuil, 1981. 156 p.*
- 18.[Tansi 1988] – *Tansi S.L. Les Yeux du Volcan. Paris: Seuil, 1988. 191 p.*
- 19.[Thomas 2002] – *Thomas D. Nation-Building, Propaganda, and Literature // Francophone Africa. Bloomington: Indiana University Press, 2002. 270 p.*
- 20.[wa Thiong’o 2006] – *wa Thiong’o N. Wizard of the Crow. New York: Havil Sacker, 2006. 768 p.*

Гилберт Нди Шанг, Ph.D.  
Байройтский университет  
(Байройт, Германия),  
департамент романской  
литературы и компаративистики,  
факультет лингвистики и  
литературоведения  
[ndishang@yahoo.co.uk](mailto:ndishang@yahoo.co.uk)

Gilbert Ndi Shang, Ph.D.  
University of Bayreuth, Germany,  
Department of Romance Literatures  
and Comparatives Studies,  
Faculty of Linguistics and Literature  
[ndishang@yahoo.co.uk](mailto:ndishang@yahoo.co.uk)

Виктория Вадимовна Винокурова  
Национальный исследователь-  
ский университет «Высшая школа  
экономики» — Санкт-Петербург,  
департамент истории, бакалавр-  
ская программа «История»  
[vvinokurova18@gmail.com](mailto:vvinokurova18@gmail.com)

Viktoria V. Vinokurova  
National Research University  
Higher School of Economics  
(Saint-Petersburg),  
Department of History,  
BA programme “History”  
[vvinokurova18@gmail.com](mailto:vvinokurova18@gmail.com)