

# Роковое влечение: концепция «дикости» в современном кино

Мартин Дрентен\*

Концепция «дикости» важна не только в философских дебатах, но и в популярной культуре. Дикая природа часто рассматривается как место вне культурной сферы, где еще можно встретить проявления трансцендентности. Некоторые писатели и кинематографисты оспаривают господствующий романтизированный взгляд на дикую природу, рассказывая истории, которые по-разному показывают другой, более суровый лик природы. При столкновении с диким и неуправляемым, люди иногда могут испытывать несоответствие между их упорядоченным, ориентированным на человека, созданным ими самим мировоззрением и инаковостью природы, и при этом они сталкиваются с тем, что Плаввуд называет «взглядом со стороны». Три фильма — «Джерри», «В диких условиях» и «Человек-грizzly» — рассказывают о современном опыте столкновения с дикостью. Эти работы объединяет центральная тема современников, очарованных дикой природой и ищущих опыта, неизвестного тем, кто ограничен чрезмерно культивируемой жизнью (духом) современного общества. Однако еще одна связующая тема заключается в том, что любая идеализация дикости сама по себе глубоко проблематична. Все три фильма имеют фатальные концовки, что, в свою очередь, завораживает современного зрителя. Эти фильмы показывают, во-первых, что «дикость» воспринимается как моральное противодействие чрезмерно цивилизованному миру; и, во-вторых, увлечение этой дикостью само стало полностью рефлексивным и относится к нравственному значению дикой природы, одновременно глубоко парадоксальному и совершенно мрачному.

## Введение

Многие люди глубоко очарованы дикостью природы, потому что в экстремальные моменты природа предлагает увлекательный контраст с ориентированным на человека моральным порядком в мире. Поэтому, хотя все больше людей живет в городах и, вероятно, не будет иметь достаточно прямых контактов с дикой природой в строгом смысле этого слова (девственной, нетронутой природой), понятие дикости остается важным термином в современном нравственном дискурсе. Вместо ссылки на объективную черту первозданной природы понятие дикой природы часто выражает момент фундаментальной критики по отношению к человеческой культуре как таковой.

Примечательно, что в повседневной городской жизни многие горожане страдают от недостатка тех аспектов жизни, которые могут вызвать избыток смысла. Дикая природа видится многим из них как место вне культурной сферы, где еще можно встретить подобные проявления трансцендентности. Эта городская тоска по дикой природе породила в высшей степени идеализированные образы дикой природы.

\* Департамент философии и научных исследований (ISIS), факультет естественных наук, Университет Радбауд, Неймеген, П/я 9010, NL-6500G, Нидерланды; эл. почта: m.drenthen@science.ru.nl. Темы исследований Дрентена включают этику места, экологическую герменевтику, ценность дикой природы, этику экологического восстановления и ницшеанскую экологическую философию. Предыдущая версия этого документа была представлена на конференции ISEE/LAEP 2006 г., проходившей с 30 мая по 2 июня 2006 г. в Алленпарке, Колорадо. Автор благодарит Питера Лемменса, Неда Хеттингера, Хаба Цварта, Тона Лемэра, Гленна Дельежа, Натана Ковальски и двух анонимных рецензентов, Скотта Фрискикса и Дэвида Ротенберга, за их полезные комментарии к предыдущим черновикам этой статьи.

Но когда эти люди сталкиваются с настоящей дикой природой, и она преподносится как странная, безразличная и непокорная, идеализации ставятся под сомнение, и на первый план выходят более тревожные образы дикой природы.

Концепция дикости играет роль не только в философских дебатах, но и в популярной культуре. Она появляется во всех творческих жанрах: в фильмах, романах, документальных фильмах, пьесах и т.д.<sup>1</sup> Некоторые писатели и кинематографисты ставят под сомнение господствующий романтизированный взгляд на дикую природу, рассказывая истории о более суровом лике природы: как встречи с диким и непокорным иногда передают несоответствие между хорошо упорядоченным, ориентированным на человека, созданным им самим мировоззрением и инаковостью природы, и тем, как люди смотрят на то, что Плаввуд называет «взглядом извне».<sup>2</sup>

Согласно философской герменевтике, нравственный смысл природы проявляется, как только человек начинает артикулировать свои отношения с миром. Люди вкладывают смысл в свои отношения с окружающей средой, чтобы создать осмысленную, морально упорядоченную интерпретацию мира, в котором люди могут существовать. В этом процессе интерпретации нейтральность пространства трансформируется в значимое *место*; просто *окружающая среда* превращается в *мир*, в котором мы можем жить, если использовать выражение Поля Рикера. Таким образом, с герменевтической точки зрения, моральные значения существуют только в сфере культурных интерпретаций: для того, чтобы артикулировать их точный смысл, (моральные) переживания должны активно использоваться и интерпретироваться как часть сложной, целостной системы ссылок. Этот подход применим и к моральным переживаниям взаимодействия с природой.

Однако в переживаниях *дикой* природы есть что-то особенное, что, кажется, выходит за рамки этих герменевтических концепций. Иногда *сама природа* нарушает ориентированное на человека мировоззрение, ставя под сомнение порядок, который мы обычно считаем само собой разумеющимся, и рассматривая в перспективе антропоцентризм повседневной жизни. Термин «дикость» относится к сфере, которая не подвержена вмешательству человека и которая не одомашнена, и никогда не может быть одомашнена. Дикость— это внешнее или иное по отношению к культуре.<sup>3</sup> Означает ли это, что дикая природа не может быть частью осмысленного мира? И да и нет.

Конечно, есть много практических причин, по которым людям необходимо найти способы отношения к тому, что лежит за пределами культуры. На более фундаментальном уровне дикость (все, что выходит за пределы культурных ограничений) также должна играть роль: люди должны быть в состоянии сформулировать значение того, что находится *за пределами* их культурной среды обитания (*дикая природа*: горы, леса, болота, бесплодные земли, пустыни, океаны),

<sup>1</sup> Список экологически значимых фильмов см. <http://www.esf.edu/ecn/films.html>.

<sup>2</sup> Val Plumwood, "Being Prey," in David Rothenberg and Marta Ulvaeus, eds., *The New Earth Reader: The Best of Terra Nova* (Cambridge: MIT Press, 1999), стр. 79.

<sup>3</sup> В некотором смысле, конечно, дикая природа является частью человеческого мира: наше существование переплетено с природными процессами на всех уровнях, большинство из которых мы не контролируем. По этой причине идея дикой природы как бесчеловечного оспаривалась. Однако с точки зрения субъекта, который интерпретирует мир, дикая природа выражает себя как «внешнее», в отличие от «взгляда изнутри», который построен для поддержания чувства собственного «я». (см. Plumwood, "Being Prey," стр. 79).

или то, что *неподвластно* культуре (*первозданность*: бури, наводнения, землетрясения). На протяжении всей истории и в разных культурах мы можем найти интерпретации дикой природы как внекультурной — в преданиях, народных сказках, песнях и мифах. Дикость природы может рассматриваться как священная, как злая и хаотичная, как неиспорченная и первозданная, как безнравственная, возвышенная и т. д. Но чаще всего дикость интерпретируется как нечто противоположное культуре: сфера аморального против нравственного, хаос против порядка, вечное против временного, бесчеловечное против гуманного, *physis* против *nótos*. Во всех этих культурализациях «внешнему» культуры отводится место и значение в рамках референций, составляющих культуру, — в этом смысле все интерпретации, стремящиеся артикулировать (и определить) значение дикости, могут рассматриваться как *присвоения*,<sup>4</sup> которые переводят дикое как радикальное, отличное от культуры, в область культурного, т. е. символического порядка, — мы должны сделать его своим.

Однако формальное определение *дикости* как того, что не есть культура, еще не означает ее *смысла*. *Дикость* как значимое понятие играет роль *в самой* культуре. В другом исследовании<sup>5</sup> я показал, что понятие *дикости* в наши дни в конечном счете глубоко парадоксально: как *моральное понятие* оно относится к (ценности) лежащего за пределами культуры и не может быть герменевтически присвоено; как *понятие значения* оно находится внутри самой культурной сферы и, таким образом, предполагает присвоение дикого. Дикость — это критическая пограничная концепция, подчеркивающая ценность лежащего за пределами сферы культуры; но как антитеза культуры она имеет место на культурной арене ценностей.

За последние несколько лет были выпущены различные фильмы, в которых нетривиальным образом рассматриваются проблемные отношения между современными людьми и дикой природой, а также делается попытка прояснить наше современное увлечение дикостью. Некоторые из наиболее интересных из них изображают дикую природу как явно *неморальное* царство, то есть радикально отличное от нашего морального мира, ориентированного на человека, а иногда и враждебное по отношению к нему, но также и как источник морального самообновления. Но, в то время как романтики считали дикую природу моральным порядком, новые образы дикости, кажется, играют на другом концептуальном уровне и проблематизируют наши представления о дикой природе, включая романтический взгляд, на более фундаментальном уровне. Некоторые из наиболее интересных фильмов, по-видимому, критикуют господствующий взгляд защитников окружающей среды на природу, и, тем не менее, многие защитники окружающей среды высоко оценили их.

В этой статье я обсуждаю три фильма, в которых рассказывается о встречах с концепцией «дикости». Все они критикуют господствующий взгляд на дикость, представляют альтернативную точку зрения и обсуждают основную моральную

---

<sup>4</sup> Это понятие не предназначено для того, чтобы преуменьшить разницу между более или менее насильственными актами "присвоения" природы. Осушение болот уничтожает дикое и непокорное буквально, в то время как, напротив, чисто символический акт "присвоения" поэтом пыгается озвучить смысл, лежащий «за пределами». Тем не менее, термин присвоение используется здесь, чтобы напомнить нам о разнице между привычностью наших слов и образов и странностью того, что они пытаются выразить.

<sup>5</sup> Martin Drenthen, "Wildness as a Critical Border Concept; Nietzsche and the Debate on Wilderness Restoration," *Environmental Values* 14, no. 3 (2005): 317–37.

проблему. Первый, «Джерри», рассказывает о двух друзьях, которые заблудились во время похода. Второй, «В диких условиях», рассказывает трагическую историю молодого человека, погибшего в поисках самоочищения в нетронутых территориях Аляски. Третий — который я обсуждаю наиболее подробно — «Человек-грязли», документальный фильм о молодом американце, который посвятил всю свою жизнь защите диких грязли на Аляске и в конце концов был ими убит. Что объединяет эти работы, так это центральная тема современных людей, очарованных дикой природой и ищущих опыта, неведомого чрезмерно культурной жизни современного общества. Другой связующей темой, однако, является их изображение проблемного характера любой идеализации дикой природы: встреча с дикой природой может быть фатальной. Эта темная сторона природы, в свою очередь, завораживает современного зрителя. Я показываю, что современные зрители очарованы этими историями, потому что они напоминают им о более глубокой моральной истине, скрытой за необходимостью присвоения дикой природе нравственного смысла.

Эти фильмы можно интерпретировать на двух уровнях. На первом мы можем попытаться понять главных героев, которые разделяют определенное отношение к дикости. На втором уровне мы можем рассматривать эти фильмы как повествования, которые противопоставляют зрителю его собственное очарование суровым лицом природы. Тема этой статьи, таким образом, двойка: во-первых, я хочу показать, как дикость сегодня все еще может очаровывать в качестве противодействия чрезмерно цивилизованному миру; во-вторых, я объясняю, как само это очарование стало совершенно рефлексивным и относится к моральному смыслу дикости, который одновременно парадоксален и совершенно темен.

Современные рассказы о дикой природе, о которых я расскажу ниже, глубоки и тревожны. Как заметил один кинокритик о «Человеке грязли», многих зрителей шокировал не финал фильма, а мрачный взгляд рассказчика. Далее я более подробно анализирую эту лежащую в основе концепцию дикости как неморальную и нравственно насыщенную.

### «Джерри»

«Джерри» (Гас ван Сент, 2002) - это фильм о двух друзьях, обоих зовут Джерри, которые отправились в поход по тропе через пустыню. Судя по их повседневной одежде и тому факту, что они не берут с собой воды, еды и спасательного снаряжения, они рассчитывают на приятную прогулку — очевидно, не подозревая, что походы по пустыне могут быть опасными. Вскоре после начала они встречают семью, которая также идет по туристической тропе. Они внезапно решают покинуть трассу. После короткого, но восторженного бега по незнакомому ландшафту они теряют всякое чувство направления. В оставшейся части фильма мы видим, как они пытаются найти дорогу обратно к машине.

«Джерри» — это кинофильм почти без диалогов, и несколько сказанных слов, кажется, не имеют большого значения. Оба мужчины говорят только о тривиальных вещах, которые, кажется, на самом деле их не интересуют. В отсутствие слов большая часть интерпретаций остается на воображении зрителя. Может быть, *благодаря* этой тишине, история захватывает. Пытаясь найти дорогу назад, два Джерри постепенно начинают понимать, что у них серьезные проблемы. С каждым дополнительным шагом в неверном направлении их отчаяние растет, и в конце концов они сталкиваются со своим собственным эго и друг с другом.

Однако самым захватывающим аспектом фильма является то, что постепенно восприятие зрителем времени и пространства меняется. Фильм передает *опыт* удаленности. С каждым последующим шагом главных героев ощущение времени и пространства становится все более нарушенным. Перед зрителем предстают ошеломляющие картины величественного пустынного пейзажа, который одновременно невероятно красив и шокирующе безразличен к судьбе этих двух человеческих существ. В то же время то, что оба мужчины должны сказать друг другу, остается совершенно тривиальным по сравнению с вечным молчанием этого нечеловеческого мира. Безмятежное, но враждебное величие этого окружения совершенно безразлично к человеческой судьбе. Зритель осознает ничтожность судьбы этих молодых людей в этом ошеломляюще грандиозном пейзаже, так что ближе к концу фильма, когда один из Джерри умирает — или его убивает его товарищ? — это кажется почти безразличным, естественным событием. Возмущения нет: в дикой природе, как кажется, мораль неуместна.

“Джерри” критиковали за отсутствие четкой повествовательной структуры: его можно было рассматривать как не более чем пустую оболочку с красивыми картинками. Я считаю, что такая критика неуместна, потому что, на мой взгляд, фильм точно критикует как человеческую потребность в развлечениях (в форме коммодитизации природы в походных тропах и зонах отдыха), так и в четких повествовательных структурах и человеческих перспективах и ценности. Он показывает, что величие дикой природы глубже и мудрее, чем просто человеческое, хотя также подчеркивает, что эта дикость совершенно безразлична к судьбе человечества и как таковая в конечном счете аморальна.

Неявным образом фильм словно критикует небрежное отношение главных героев к дикой природе как к месту приятной, забавной прогулки (отвлечение от повседневной скуки) и за их неспособность оценить радикальную инаковость и безразличие дикой природы. В то же время эта критика не может быть артикулирована в моральных терминах, потому что в царстве дикого прямолинейная мораль совершенно неуместна.

Отсутствие повествования в фильме не случайно. Урок дикой природы нельзя передать человеческими словами: больше всего говорит *молчание* природы. Увлечение дикой природой, которое демонстрирует фильм, отражает критическую позицию по отношению к моральному миру, ориентированному на человека, как такового. Он передает совершенно рефлексивный моральный смысл, который ставит под сомнение саму мораль. Опыт дикой природы вызывает молчаливый протест против произвола современного мира, ориентированного на человека. Но хотя опыт дикой природы значим с моральной точки зрения, он не дает явно выраженной этики дикой природы.

### «В диких условиях»

Если в «Джерри» главные герои сталкиваются с суровостью природы невольно и молчаливо, то в фильме «В диких условиях» (Шон Пенн, 2007) речь идет о сознательно искомом столкновении с дикой природой. Именно в этом контексте дикая природа приобретает более явное моральное измерение.

«В диких условиях» снят по научно-популярной книге журналиста и альпиниста

Джона Кракауэра.<sup>6</sup> Сюжет реконструирует историю Криса МакКэндлесса, двадцатитрехлетнего мужчины из зажиточной семьи, который после окончания университета попытался оставить позади мелкую, коррумпированную, и ограниченную жизнь его родителей. Он сменил имя, раздал все свои деньги и два года путешествовал по американской глубинке. Затем он отправился автостопом на Аляску, где намеревался провести лето в одиночестве в дикой природе. Он не вернулся. Его труп в конце концов нашел охотник на лосей.

И фильм, и книга прослеживают поиски истины и самопознания МакКэндлесса, которые в итоге привели к его смерти, и пытаются понять его побуждения и желания. Фильм несколько отличается от книги. Во-первых, фильм структурирован как роуд-муви (включая восторженную музыку)<sup>7</sup> и изображает поиски истины Криса как историю взросления. Дикая природа представлена в нем большей частью как декорации: пустыни, каньоны и леса — необычайно красивые, радостные места, где можно владеть, без обязательств и хлопот, ходить пешком и на каноэ, читая Толстого, Торо, Мюира и Лондона. Напротив, книга более рефлексивна и фокусируется на двусмысленном значении *зова дикой природы* МакКэндлесса. Кракауэр утверждает, что Крис сознательно искал ощущение риска, вызова и трений в глубинке Аляски. Вдохновленный своими любимыми авторами, МакКэндлесс считал, что человечество потеряло смысл жизни в своем стремлении к безопасности и контролю; только стремясь к столкновению с дикой природой — так сказать, без страховки — он мог еще познать сущность жизни. По этой причине он не взял с собой карту — решение, впоследствии оказавшееся роковым.<sup>8</sup>

И книга, и фильм изображают МакКэндлесса как идеалиста, неудовлетворенного буржуазным миром, в котором он вырос. Он презирал цивилизованный мир, зарегулированный до такой степени, что практически ничего нельзя испытать самому. Стремясь оставить позади замкнутость и скуку этого «цивилизованного» мира, он искал вызов в дикой природе. Этот вызов должен дать ему возможность ощутить жизнь во всей ее интенсивности, прожить ее в полной мере и в то же время столкнуться со своим истинным внутренним «я».

МакКэндлесс разорвал материальные связи с современным обществом, отдав свои сбережения на благотворительность, сжег наличные в кошельке и бросил машину и большую часть своего имущества. Не обремененный деньгами и имуществом, он мог свободно испытать очищающую встречу с дикой природой. В апреле 1992 года, проведя некоторое время в разных альтернативных сообществах, он решил, что для того, чтобы полностью соответствовать своему идеалу, ему придется идти на меньше компромиссов. Он отправился автостопом на Аляску, чтобы провести там одно лето, в одиночестве в дикой природе, живя за счет земли без помощи других и без помощи современного оборудования.

---

<sup>6</sup> Jon Krakauer, *Into the Wild* (New York: Villard/Random House, 1996).

<sup>7</sup> В сцене, где Крис впервые прибывает на Аляску, зритель сталкивается с ошеломляющей тишиной дикой природы только для того, чтобы несколько мгновений спустя его успокоил приятный музыкальный саундтрек.

<sup>8</sup> На самом деле МакКэндлесс остался в очень «цивилизованной» части Аляски: если бы у него была подробная карта, он бы, наверное, вернулся живым.

На первый взгляд, история МакКэндлесса просто отражает историю Торо, который стремился поддерживать свои средства к существованию, живя на земле и за ее счет, и тем самым обрести духовное и моральное искупление. МакКэндлесс тоже пытался поддерживать себя на природе и обрести самопознание. Однако его отход от культуры был куда более радикальным. От хижины Торо, Уолдена, ближайший город находился всего в нескольких милях. Напротив, МакКэндлесс дистанцировался от обитаемого, человеческого мира не только символически, но и буквально. По этой причине Джон Кракауэр, автор книги, считает, что МакКэндлесс не взял с собой карту:

Он искал белое пятно на карте, а в наши дни его нет, и поэтому он создал его, не взяв с собой карту. Точно так же он не взял винтовку большого калибра; у него было совсем немного вещей, потому что он хотел сделать игру более честной. «Дайте дикой природе честный шанс» — вот что он задумал.<sup>9</sup>

МакКэндлесс с самого начала не хотел быть уверенным, что выйдет победителем в игре между человеком и природой. Он сознательно искал противостояния с дикой природой во всей ее суровости. Кракауэр объясняет, почему:

Давно очарованный творчеством Льва Толстого, МакКэндлесс особенно восхищался тем, как великий писатель отказался от богатой и привилегированной жизни, чтобы скитаться среди обездоленных. В колледже МакКэндлесс начал подражать толстовскому аскетизму и нравственной строгости до такой степени, что это сначала удивляло, а затем встревожило его близких. Когда мальчик направился в дебри Аляски, он не питал иллюзий, что идет в страну молока и меда. Опасность, невзгоды и толстовское отречение были именно тем, чего он искал. И это именно то, что он нашел в изобилии.<sup>10</sup>

МакКэндлесс искал возможность балансировать на тонкой грани между поражением в суровой безграничной среде и возможностью обустроиться там. Он стремился к личной трансформации и духовному обновлению, но не к жизни в гармонии с природой, как Торо, а к жизни, которая принимает вызов дикой природы. Он хотел увидеть, как природа сопротивляется нашим попыткам контролировать ее. В качестве подготовки он собирал полезные знания о местных растениях и животных, которые могли помочь ему выжить, и это удавалось ему в течение четырех месяцев. Небольшая ошибка в конечном итоге привела к тому, что оказалась фатальной: он умер, съев ядовитое растение, из-за которого его постоянно рвало едой. В конце концов, он умер от голода. Его тело было найдено охотником на лосей позже в этом сезоне вместе с запиской, написанной аккуратными печатными буквами на странице, вырванной из романа Гоголя:

S.O.S. Мне нужна ваша помощь. Я ранен, при смерти и слишком слаб, чтобы выбраться отсюда пешком. Я совсем один, это *не шутка*. Во имя Бога, пожалуйста, оставайтесь, чтобы спасти меня. Я собираю ягоды поблизости и вернусь сегодня вечером. Спасибо, Крис МакКэндлесс. Август?<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Из радиointerview Джона Кракауэра с ведущим Терри Гроссом на Fresh Air, которое распространяется National Public Radio и производится WHYY-FM в Филадельфии..

<sup>10</sup> Кракауэр, введение автора, «В диких условиях».

<sup>11</sup> Там же., стр. 12.

Кракауэр защищает МакКэндлесса от тех, кто обвиняет его в недостаточном уважении к природе:

Многие люди критиковали МакКэндлесса, особенно жители Аляски, говоря, что он недостаточно уважал ее. Он был слишком самоуверенным; он не оказал должного уважения. Говорят, он взял недостаточно снаряжения, и еды. Все, что у него было, это десятифунтовый мешок риса и винтовка 22 калибра, и не более того. Так что в каком-то смысле это было ошибкой. Но я вижу это не совсем так, потому что он искал вызов, и в его представлении любой вызов, в котором результат гарантирован, вовсе не является вызовом. Зачем это делать, если вы знаете, что можете добиться успеха?<sup>12</sup>

Самоуверенность Криса была бы высокомерием, недооценкой силы природы. Эти критики МакКэндлесса, кажется, приравнивают уважение к дикой природе с уважением к достойному противнику, врагу, к которому следует готовиться. Но, как указывает Кракауэр, эта критика упускает суть. МакКэндлесс не так сильно беспокоился о том, что его противник потерпит поражение; вместо этого он беспокоился, что столкновение с дикостью будет слишком легким. Дикая природа заслуживает честного выстрела; только приняв вызов, исход которого не гарантирован, можно ощутить, что значит быть живым.

«В диких условиях» стал мировым бестселлером и киноблокбастером; его трагическая история широко апеллировала к общепризнанному и глубоко драмысленному отношению к дикости.

Первый способ, которым мы можем интерпретировать общественное восхищение этой историей, довольно прост. Многие до сих пор тяготеют к идеалу, который также пленил МакКэндлесса (и Кракауэра): дикая природа представляет собой критически важный моральный ориентир по отношению к слишком человеческому. МакКэндлесс стремился к конфронтации с дикой природой, чтобы освободиться от испорченности человечества - для него дикость была моральным контр-идеалом против конкретной буржуазной идеи цивилизации; а идея дикости позволила ему критиковать моральное разложение. Дикость — источник иной морали, которая ставит в перспективу антропоцентричную мораль повседневной жизни. Время от времени многим людям надоедает их комфортная, чрезмерно уверенная жизнь в пригороде. История МакКэндлесса напоминает им о мечте вырваться из этой регламентированной, скучной жизни и испытать глубокое чувство удивления и волнения.

Однако «В диких условиях» не просто представляет МакКэндлесса как образец для подражания; его цель более сложная. Большинство людей не захотят следовать примеру МакКэндлесса или уклонятся от вызова. Тем не менее, *история* завораживает и многих из них. Есть и другой, более интересный способ интерпретировать увлечение публики этими историями. Чтобы понять увлечение зрителя этой историей, крайне важно задуматься о повествовательной структуре истории МакКэндлесса, особенно о ее трагическом финале.

И «Джерри», и «В диких условиях» каким-то образом воспринимают идею дикости

---

<sup>12</sup> Кракауэр, радиointервью на *Fresh Air*.

как отправную точку для моральной критики слишком человеческого. «Джерри» противопоставляет дикому человеческое царство моральных суждений как таковых. Как только эта моральная позиция становится более явной — как в истории МакКэндлесса — парадокс обостряется. Этика МакКэндлесса предполагает, с одной стороны, стремление удержаться в дикой природе, с другой стороны, готовность искать грань, принимать вызовы и сознательно рисковать возможной неудачей. Его нравственный идеал состоит в том, чтобы перестать избегать риска, отказаться от страховок, таких как винтовки и карты, и принять вызовы, которые может предложить жизнь. Настоящая проблема этики МакКэндлесса не столько в том, чтобы найти новую мораль в жизни с дикой природой, сколько в том, чтобы быть готовым противостоять царству, которое ускользает от понимания нашими моральными категориями, — выйти за пределы морали как таковой.

Но этот нравственный идеал глубоко парадоксален, ибо он говорит о том, что границы благоустроенного *морального* мира должны быть преодолены: он артикулирует новую мораль дикости и в то же время призывает нас выйти за пределы самой морали. МакКэндлесс руководствовался *моралью нарушения моральной сферы*. Такая парадоксальная этика — дикая этика, если хотите — в конечном счете обречена на провал, потому что любая критика морали, в конце концов, всегда будет моральной критикой.<sup>13</sup> Несмотря на то, что мы ищем дикости из желания превзойти мораль, само это обязательство всегда будет просто еще одним моральным предприятием. Поэтому бегство от морали никогда не может быть полностью успешным — оно может быть успешным только за счет «концепции продолжающегося, нарративного я».<sup>14</sup>

Фатальные концовки в этих историях можно рассматривать как повествовательные средства, демонстрирующие невозможность любой попытки выйти за рамки ограничений человечества. Очарованность публики фатальными историями о дикой природе отражает слабое подозрение, что тоска по ней глубоко проблематична, что желание оставить позади слишком человеческую жизнь (которую все мы время от времени ощущаем) в конечном счете невозможно, потому что мотив ибо само это желание было бы еще вполне человеческим.

Благодаря своей нарративной структуре трагическая история МакКэндлесса может отражать оба эти аспекта одновременно: его стремление к освобождению и его трагический конец вместе каким-то образом отражают более фундаментальную проблему, лежащую в основе нашего общего стремления сбежать из нашего ориентированного на человека, морального мира. Роковая концовка главного героя напоминает нам о невозможности осуществить этот идеал, не предав сам идеал.

### «Человек-гризли»

Парадоксальное понятие дикости, предполагающее, с одной стороны, моральную интерпретацию дикой природы, а с другой стороны, направленное на нарушение морали, прослеживается и в третьем фильме о фатальной дикой встрече: документальном фильме Вернера Херцога «Человек-гризли» 2005 года. Этот фильм позволяет поближе познакомиться с современным увлечением дикостью.

<sup>13</sup> См. Martin Drenthen, "The Paradox of Environmental Ethics. Nietzsche's view of Nature and the Wild," *Environmental Ethics* 21(1999): 163–75.

<sup>14</sup> Cf. Plumwood, "Being Prey," стр. 79.

«Человек-гризли» имел огромный успех во всем мире. Он получил множество наград, привлек большое внимание средств массовой информации и вызвал бурные дискуссии среди зрителей, многие из которых были страстными защитниками окружающей среды. Сердце фильма составляют кадры, снятые Тимоти Тредуэллом, тринадцать лет прожившим среди диких медведей Аляски. Немецкий режиссер Вернер Херцог взял сточасовую видеопленку Тредуэлла и создал весьма интригующий портрет человека-гризли. Херцог не просто рассказывает историю о роковой встрече Тредуэлла с медведем; он также разговаривает с друзьями и экспертами об идеях и мотивах Тредуэлла, пытается понять увлечение Тредуэлла медведями и его лежащие в основе взгляды и отношение к дикости. При этом Херцог не уклоняется от озвучивания собственного видения.

Опять же, этот фильм можно интерпретировать на нескольких уровнях. Мы можем посмотреть на то, как главный герой демонстрирует особые отношения с дикой природой, что интересно и заставляет задуматься. Но историю о Тредуэлле можно интерпретировать и как повествование об отношениях человека и природы — трагедии окружающей среды, — к которой зрители должны относиться сами. В этом и следующем разделах я сначала обсуждаю отношения Тредвелла с медведями и несколько критических замечаний по поводу его идей, которые появляются в фильме. Затем я размышляю об увлечении публики этим повествованием.

Тредуэлл был актером-неудачником, который после неприятного личного эпизода в своей жизни решил покинуть «цивилизованный мир» и перебраться в аляскинскую глубинку. В течение тринадцати лет он жил в палатке в национальном парке и заповеднике Катмай на Аляске среди диких медведей гризли, а в течение последних пяти лет он много снимал на видео свои приключения на Аляске. В остальное время года, не будучи на Аляске, Тредуэлл посещал школы и знакомил общественность с дикой природой. Ранней осенью 2003 года пилот, который должен был забрать Тредуэлла и его подругу Эми Хьюгенард, нашел их мертвые останки: они были обезглавлены и съедены медведем гризли.

Фильм фокусируется на двусмысленности увлечения Тредуэлла дикой природой. В начале фильма он изображен как преданный, но довольно прямолинейный защитник окружающей среды, который был очарован и заинтригован дикими медведями гризли и считал своей личной миссией попытаться защитить этих медведей и их среду обитания. Что делало его подход особенным, так это его убежденность в том, что среди медведей можно жить строго ненасильственно, без применения огнестрельного оружия. Он жил в их среде обитания и постепенно сумел завоевать их уважение.

Тредуэлл, казалось, хорошо осознавал постоянную опасность жизни рядом с этими животными. Однако он не особенно интересовался поиском вызова в природе (важное отличие от МакКэндлесса). Конечно, в своих отношениях с гризли он шел на риск, но это не имело решающего значения для его проекта. Он хотел спасти медведей и считал, что совместная жизнь с медведями гризли не должна быть опасной, если знать, как относиться к этим животным с должным уважением. Риск, связанный с проживанием с гризли, был всего лишь неизбежным вознаграждением за близкие отношения с ними. В то время как МакКэндлесс интересовал дикость как трение и вызов, Тредуэлл искал взаимопонимание между

медведями и людьми. Показательно, что Тредуэлл не зарабатывал на жизнь охотой, а привозил себе еду извне.

Мужество Тредуэлла вызывает восхищение у зрителя. Разве он не соответствует идеалу жизни в гармонии с природой, который многие находят привлекательным? Кажется, что в отношениях Тредуэлла с медведями происходит некая взаимность: оба вовлечены в своего рода межвидовую коммуникацию — обмен знаками и символами. В какой-то степени видется некое слияние горизонтов, может быть, даже гармония между ними.

Однако по ходу фильма прямолинейная история преданного делу защиты окружающей среды Тредуэлла постепенно становится все более двойственной. В конце фильма у зрителя остаются непростые вопросы: видимо, что-то в корне не так с моральным отношением Тредуэлла к медведям.

Одной из проблем, которую решает фильм, является слишком очеловеченный образ медведей Тредуэлла: он дает им ласкательные имена, такие как мистер Шоколад, тетя Мелисса и сержант Браун, и признается им в любви. Он общается с ними, имитируя их звуки, и даже пытается обниматься с этими животными, но игнорирует тот факт, что мы никогда не можем быть уверены в точном значении этих звуков, и забывает, что сами медведи не позволяют другим взрослым медведям прикасаться к ним.

Антропоморфный взгляд Тредуэлла нашел отражение и в его представлениях об общении с дикими животными. Безусловно, поиск взаимных, ненасильственных отношений с животными может быть похвальным. Более того, определенно существует *какая-то* форма общения между Тредуэллом, медведями и лисами — кажется, что они обмениваются информацией о взаимных ожиданиях и будущем поведении на своих условиях. Но отношения между людьми и животными никогда не могут быть полностью симметричными. Существуют существенные различия между видами, которые нельзя игнорировать.<sup>15</sup> Для медведей мир — это сцена, на которой они могут выразить свой видо-специфический выразительный потенциал — ни больше, ни меньше. Те вещи, которые каким-то образом не резонируют с выразительным репертуаром медведей, на самом деле не являются частью их «умweltа». «Язык» медведя будет отражать его репертуар возможных действий и ожиданий; его «сигналы» в основном будут обозначать пищу, спаривание, порядок доминирования, пищевую конкуренцию, может быть, даже годовые циклы. На первый взгляд, то же самое верно и для людей. Однако, поскольку люди способны размышлять о своих отношениях со своим миром, для них мир присутствует *как таковой*. Значение человеческих понятий также может быть проблематичным: человеческая дружба зиждется на общем представлении о мире. Поскольку у гризли или лис нет «мира», их отношения с людьми нельзя назвать дружбой (независимо от ценности таких отношений).

Антропоморфизм Тредуэлла наиболее ярко проявляется, когда он не может смириться с определенными действиями медведей, которые считались бы аморальными, если бы их совершали люди. Медведи-самцы иногда убивают детенышей, чтобы помешать самкам кормить медвежат грудным молоком, и

<sup>15</sup> Подробный анализ того, как разные типы организмов по-разному «опосредуют» свои отношения с «внешним миром», см. Helmut Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, 3rd ed. (Berlin: Walter de Gruyter, 1975).

таким образом, быть снова готовым к спариванию. Для Тредуэлла эта суровая реальность не вписывалась в его сентиментальное представление о медведях. В медведях все должно быть идеально. Как говорит Вернер Херцог:

Что не дает мне покоя, так это то, что во всех лицах всех медведей, которых когда-либо снимал Тредуэлл, я не обнаруживаю ни родства, ни понимания, ни милосердия. Я вижу только подавляющее равнодушие природы. Для меня не существует тайного мира медведей. И этот пустой взгляд говорит лишь о полу-скупном интересе к еде. Но для Тимоти Тредуэлла этот медведь был другом, спасителем.<sup>16</sup>

В фильме Херцог предполагает, что сентиментальный антропоморфизм Тредуэлла имел человеконенавистническую подоплеку: его любовь к гризли просто сигнализировала о его неспособности смириться с проблемами взрослой жизни. Его неловкость в человеческом цивилизованном мире чрезмерно сложных, произвольных социальных норм и правил проецируется на идеализированный Эдемский сад, где медведи и люди мирно живут вместе. В результате его образ гризли (или дикой природы Аляски в целом) часто кажется насквозь антропоморфным, если не антропоцентричным и тривиальным.

Взгляд Тредуэлла также стал причиной его конфликтов со службой национального парка, которая запрещает близкие контакты между медведями и людьми, потому что, как только медведи знакомятся с людьми, становится сложнее предотвратить конфликты между людьми и животными. Однако Тредуэлл считал, что его присутствие необходимо для защиты животных. Эта точка зрения фактически сделала Тредуэлла героем его собственного эпического рассказа об окружающей среде:

*Если бы он мог просто посмотреть на меня здесь, как сильно я их люблю, как сильно я их обожаю, как я к ним уважительно отношусь. Как я один из них. А какие они дают мне наблюдения, фотографии, видео... Распространяйте это бесплатно среди людей по всему миру. Это хорошая работа. Я чувствую себя хорошо. Я чувствую себя хорошо, когда делаю это.*<sup>17</sup>

Скептик может возразить, что беспокойство Тредуэлла о медведях связано скорее с его собственными сентиментальными причинами, чем с искренней заботой о выживании вида.

В фильме Херцог позволяет Сэму Эгли, пилоту вертолета, который был вызван для помощи в очистке территории после трагедии, критиковать радужную картину природы Тредуэлла. Эгли представлен как классический антропоцентрист, уважающий дикую природу только как врага. По словам Эгли, Тредуэлл был дураком, недооценившим врага:

---

<sup>16</sup> Херцог, закадровый текст, «Человек-гризли». Мы могли бы, в свою очередь, критиковать Херцога за то, что он не признает, что у медведей действительно есть собственный мир. Для него дикая природа всего лишь то, что останется, если убрать все человеческое.

<sup>17</sup> Из оригинальной видеозаписи Тредвелла (выделено автором).

Он получил то, о чем просил. Он получил то, что заслужил, на мой взгляд... Я думаю, Тредуэлл думал, что эти медведи были большими, устрашающими, но безобидными существами, к которым можно подойти, погладить, спеть, и вы сдружились. Как дети вселенной или что-то странное. Я думаю, что он потерял из виду, что на самом деле происходит.<sup>18</sup>

Обратите внимание, что Эгли критикует Тредуэлла не за неуважение к дикой природе, а за неуважение к человечеству и разуму. Поразительно, однако, что оба их взгляда демонстрируют явное сходство. Для Эгли природа — всего лишь препятствие, не что иное, как противоположность человечеству: без места для каких-либо положительных качеств. Идея Тредуэлла о дикости, с другой стороны, является идеалистической проекцией всех тех качеств, которых ему не хватает в людях: дикость — это просто выражение его собственных духовных потребностей. Оба взгляда антропоцентричны и понимают природу как противоположность человечности, оба сводят позитивную дикость к тому, чем мы не являемся; единственная разница заключается в их оценке этого.

В общем, фильм заставляет задуматься об идеях Тредуэлла о медведях. С его сентиментальным подходом он не может оценить гризли как странных диких животных, которыми они являются. Они низведены до жертв злого человечества. Таким же образом люди становятся местом всего плохого в мире. Для Тредуэлла дикость медведей явно действует как анти-идеал человеческой культуры, но в данном конкретном случае проблематичный характер этой точки зрения очевиден.

Однако интерпретация, представленная до сих пор, не может объяснить, почему эта история пользуется такой широкой популярностью, особенно среди защитников окружающей среды. Восхищение публики не может быть сведено к злонамеренному удовольствию плохой судьбой сентиментального идиота («Человек-гризли» — не комедия) или к погоне за сенсациями (это и не фильм ужасов). Открытие того, что Тредуэлл каким-то образом ошибается, не лишает нас интереса к его поискам. Более тонкий подход должен помочь нам понять, что именно в этой трагедии завораживает современного зрителя.

Мы могли бы начать с признания того, что увлечение Тредуэлла дикостью отчасти является и нашим увлечением, а затем перейти к тому, чтобы посмотреть, что еще повествование вызывает.

## Пересекая черту

«Человек-гризли» в первую очередь не затрагивает вопрос о том, действительно ли изображение медведей гризли у Тредуэлла верно. Скорее, это ставит под сомнение моральную приверженность Тредуэлла дикости, в частности изменение его первоначальной приверженности защите среды обитания гризли на более духовный поиск дружбы с медведями. В основе лежит вопрос о том, насколько уместно пытаться пересечь границу между человеческим царством и царством диких медведей. В закадровом тексте в начале фильма Вернер Херцог формулирует эту отправную точку:

---

<sup>18</sup> Сэм Эгли, «Человек-гризли», интервью с Херцогом после смерти Тредуэлла.

[В его материале] я обнаружил кинолентку человеческих экстазов и темнейшего внутреннего смятения. Как будто в нем было желание покинуть ограничения своей человечности и соединиться с медведями, Тредуэлл протянул руку, ища первобытной встречи. Но при этом он пересек невидимую черту.<sup>19</sup>

В фильме многие люди комментируют идеи Тредуэлла и его отношения с медведями. Друг и эколог Марни Геде подчеркивает, что, похоже, в этом есть своего рода религиозный смысл:

[В своем последнем письме он] говорит: «Я должен взаимно мутировать в дикое животное, чтобы справиться с жизнью, которой я живу здесь». Я думаю, что в этом есть религиозный подтекст в смысле такой глубокой связи, что вы больше не человек. И это религиозный опыт... Вот еще один пример: «Много раз я чувствовал, что смерть — лучший выход. На мою работу смотрели бы гораздо серьезнее и, возможно, имело бы значение то, чего при жизни я сделать не могу». Думаю, для него это был своего рода парадокс. Что временами он чувствовал себя недостаточно достойным, чтобы донести свое послание. И поэтому, возможно, в драме смерти его послание было бы более острым и дошло бы до большего числа людей.<sup>20</sup>

Является ли это тем видом дикой этики, который мы видели ранее — имплицитным в «Джерри» и более явным в «В диких условиях» — идеей о том, что дикость каким-то образом представляет собой ценность, радикально выходящую за рамки человеческих моральных отношений? Если это так, то «драма его смерти» была бы не только *средством* дотянуться до других людей, но, возможно, даже реализацией этого идеала: превзойти человечество и слиться с медведями в буквальном смысле.

Однако существуют серьезные проблемы, связанные с таким идеалом, вернее, с тем, как Тредуэлл пытается ему соответствовать. Проблема с дикой этикой не в том, что ее сторонников съедают, а в том, что сам идеал принципиально проблематичен. В документальном фильме сама идея единения с дикой природой как нравственного идеала подвергается критике со стороны разных людей. Биолог парка Ларри Ван Дале, например, критикует Тредуэлла за то, что он поддался иллюзии — *песне сирены* — что можно было бы стать единым целым с дикой природой:

Одна из вещей, которые я слышал о мистере Тредуэлле — и вы можете видеть это во многих его фильмах, — это то, что он хотел стать медведем. Некоторые люди, с которыми я разговаривал, встречали его в поле, и он вел себя как медведь, он «рычал» на них. Он действовал бы так же, как медведь, когда они удивлены. Почему он это делал, известно только ему. Никто точно не знает. Но когда проводишь много времени с медведями, особенно когда день за днем проводишь с ними в поле, звучит песня сирены, появляется зов, который вызывает желание войти и провести больше времени в их мире. Потому что это более простой мир. Это замечательная вещь, но на самом деле это суровый мир. Медведи живут в другом мире, не таком как наш. Так что есть желание попасть в их мир, но реальность такова, что мы никогда этого не сможем, потому что мы очень отличаемся от них.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Херцог, закадровый текст, «Человек-гризли».

<sup>20</sup> Марни Геде, «Человек-гризли», интервью с Херцогом после смерти Тредуэлла.

<sup>21</sup> Ларри Ван Дале, «Человек-гризли», интервью с Херцогом после смерти Тредуэлла.

Для биологов, таких как Ван Дэле, научный взгляд дает средство очистить свой разум от антропоморфизмов и убедиться, что он не обманывает себя принятием желаемого за действительное. Мы знаем слишком много глубоких различий между медведями и людьми, чтобы сделать идеал единства с медведями осуществимым..

Разумеется, и сам Тредуэлл знал о различиях между гризли и людьми. Во многих случаях он подчеркивает, что эти медведи могут убить и убьют вас, если вы не будете соблюдать их правила. В начале фильма он формулирует это осознание во впечатляющей речи.:

Я должен держать себя в руках, если я собираюсь остаться на этой земле. Раз есть слабость, ею воспользуются, меня вытащат, обезглавят, разрубят на куски... В большинстве случаев я здесь добрый воин. В большинстве случаев я нежный... Я как муха на стене, наблюдающая, ни к чему не обязывающая, никоим образом не навязчивая. Иногда мне бросают вызов. И в таком случае добрый воин. . . должен стать самураем. Должен стать таким, таким грозным, таким бесстрашным перед смертью, таким сильным, чтобы победить... Даже медведи поверят, что вы сильнее... И если я слаб, я падаю. Я люблю их всем сердцем. Я буду защищать их. Я умру за них, но я не умру от их когтей и лап. Я буду драться. Я буду сильным. Я буду одним из них. Я буду... мастер.<sup>22</sup>

Однако Тредуэлл верил — и все чаще — что он, как «хозяин», способен (и квалифицирован) *завоевать* уважение медведей. За несколько дней до смерти ясно проявляется его самоуверенность:

Я прожил в современной истории дольше с дикими бурями медведями гризли, без оружия, и это главное, без оружия, чем любой человек на Земле, любой человек. И я остался в безопасности. Но каждую секунду каждого дня, когда я двигаюсь по этим лесам или даже в палатке, я нахожусь прямо на краю пропасти больших телесных повреждений или даже смерти... Но позвольте мне сказать вам, дамы и господа. Нет, нет, нет другого места в мире более опасного, более захватывающего, чем Лабиринт Гризли. Приходите сюда и разбивайте здесь лагерь. Идите сюда и попробуйте сделать то, что делаю я. Вы умрете... Они получат вас. Я нашел путь. Я нашел способ выжить с ними. Я великий человек? Я не знаю... Я просто другой. И я достаточно люблю этих медведей, чтобы сделать это правильно. И я достаточно резкий, и я достаточно жесткий. ... И я никогда не откажусь от этого... Никогда. Это оно. Это моя жизнь. Это моя земля.<sup>23</sup>

В конце концов, Тредуэлл, казалось, не смог вынести чуждость природы и осознать непреодолимую пропасть между ним и медведями. Когнитивистская критика Ван Дэлея, по-видимому, подразумевает и моральную критику: интеллектуально неоправданно — и, следовательно, достойно порицания — забывать о очевидных различиях между людьми и медведями.

Один особенно интересный комментарий, над которым я хочу поразмыслить, исходит от Свена Хаакансона, куратора музея Алутик в Кадьяке и коренного жителя Аляски.

---

<sup>22</sup> Тредуэлл в оригинальном видеоматериале «Человека-гризли».

<sup>23</sup> Там же.

Он более четко формулирует свою моральную критику. Когда его спросили, что он думает о Тредуэлле, он ответил:

Я вижу это как нечто и то, и другое... Трагично, потому что ... он умер, и его девушка умерла, потому что он пытался быть медведем. Он пытался вести себя как медведь, а у нас на острове так не поступишь. Вы не вторгаетесь на их территорию .... И когда вы рядом, вы убедитесь, что они знают, что вы рядом. Вы знаете, если бы он вел себя как медведь, как он это сделал, это было бы ... Я не знаю. Для меня это было крайним проявлением неуважения к медведю и тому, что он представляет ... Там, где я вырос, медведи избегают нас, а мы избегаем их. Они не приучены к нам. Если я смотрю на это с точки зрения моей культуры, Тимоти Тредуэлл пересек черту, перед которой мы жили 7000 лет. Это негласная черта, неизвестная черта. Но когда мы знаем, что пересекли ее, мы платим цену.<sup>24</sup>

Хаакансон критикует образ медведя Тредуэлла не за его неадекватность, а скорее по моральным соображениям: стремление Тредуэлла хотеть быть похожим на медведя критикуется как высшая форма неуважения к медведям. Хаакансон подчеркивает, что дистанция между людьми и гризли реальна, и эту пропасть нельзя преодолеть, не нарушая естественный моральный порядок вещей. Между людьми и медведями *должна быть* дистанция не только из соображений безопасности, но и из уважения к тому, за что выступает медведь. Медведь представляет собой нечто священное, к чему нельзя прикасаться: в нашем общении с дикой природой некоторые вещи являются табу.

Для Хокансона поиски Тредуэлла - типичный способ обращения с природой современного городского жителя. Чтобы проиллюстрировать свою точку зрения, он рассказывает анекдот о своем музее, который недавно подвергся «набегу бесконтрольных туристов».<sup>25</sup> В музее было выставлено чучело медведя. Группа туристов намеренно отрезала медведю лапу: «Кто-то так этого хотел, что отрезал лапу».<sup>26</sup> Это событие кажется идеальной метафорой того, что не так с подходом Тредуэлла к диким гризли.

В представлении коренных народов табу регулирует отношения с медведями и приказывает не переходить границу между их миром и нашим. Медведи и люди должны держаться на расстоянии друг от друга, потому что разрыв между обоими мирами не только фактический, но и символический. По ту сторону пропасти существует свой чуждый, священный мир, недоступный человеку, но со своим разумом. Смешение этих двух сфер считается святотатством. Мир медведей радикально странен, но в своей странности он нравственно осмыслен.

Для Хаакансона дикие медведи представляют собой не только что-то самоценное, что нужно защищать, но и нечто священное. Сами медведи могут и не быть священными животными, но естественный порядок, частью которого они являются, заслуживает абсолютного уважения. Можно утверждать, что через само табу моральное *значение* медведей «присваивается» в рамках символической системы отсчета. Табу наделяет их важной функцией в культуре. Но в акте оценки

<sup>24</sup> Свен Хаакансон, «Человек-гризли», интервью с Херцогом после смерти Тредуэлла.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Там же.

их инаковость и дикость все еще признаются: дикость функционирует как критическая внешняя часть, которая предлагает меру для культуры. Напротив, Тредуэлл также утверждает, что уважает медведей, но предает их инаковость из-за своего антропоморфизма.

### Как правильно подходить к концепции дикости

Может ли критика коренного жителя объяснить увлечение пост-традиционного городского зрителя рассказом о Человеке-грязли? Обеспечивает ли она подходящую интерпретацию современного «зова дикой природы»?

Отчасти это так. Эта критика напоминает уроки дикой этики, которые мы видели ранее. Неспособность Тредуэлла вынести чуждость дикой природы — это лишь крайний пример проблемы, с которой мы все сталкиваемся, когда осознаем ценность инаковости природы. Все моральные интерпретации дикости должны иметь дело с противоречием между необходимостью присвоить значение дикости и желанием одновременно признать дикость как нечто, по сути, *не поддающееся* присвоению. Всякая интерпретация нравственного смысла дикости должна присваивать чужое в царство символического, а потому рискует тотализировать образ дикой природы в соответствии с собственными планами и схемами. Если мы не осознаем неизбежной дистанции между дикой природой и нашим *представлением* о ней, то наша любовь к дикой природе легко может превратиться в своего рода нарциссизм. Случай с Тредуэллом напоминает нам, что только если мы серьезно отнесемся к нашему неизбежному эпистемологическому антропоцентризму, мы сможем избежать короткого замыкания в нашей интерпретации значения дикости.

Это осознание непреодолимой пропасти между природой и нами может помочь различать разные степени уместности в том, как мы культивируем значение дикости. Понятие дикости как чего-то нравственно значимого «внешнего» не имеет смысла вне контекста мировоззрения: это понятие насквозь герменевтическое, никогда не артикулируемое «чисто», без истолкования. По этой причине не существует объективного критерия, с помощью которого можно было бы решить, какой взгляд на дикость является наиболее подходящим. Но в качестве критической пограничной концепции дикость позволяет людям выйти за рамки своего слишком человеческого взгляда и критиковать культурные нормы и превосходить их. Следовательно, уместность интерпретаций дикой природы может зависеть от степени, в которой они признают изменчивость природы.

Однако трудно представить, что табу будет считаться подходящей моделью для большинства горожан в постмодернистских, посттрадиционных обществах.

Местное табу, которое запрещает пересечение границ между людьми и медведями из уважения к священному царству за его пределами, относится к древней культурной границе, которая регулирует отношения между культурой внутри и снаружи. Как традиционная интерпретация дикости, местный аляскинский взгляд на медведей снова приспособливает чужака к паутине культурных значений. Что отличает это присвоение от многих других, так это его ссылка на *избыток* смысла. Современный биолог, например, сопротивляется *песне сирен* о слиянии с медведями просто как ошибочной идее. Напротив, с точки зрения туземцев медведь представляет священное царство,

которое выходит за рамки нашего чисто человеческого морального порядка: вот почему эти миры не следует смешивать.

Тем не менее, даже эта интерпретация переводит «взгляд извне» в «взгляд изнутри» — если снова использовать фразу Вэла Плавуда. Хотя это особое присвоение дикой природы выражает и оценивает ценность дикой природы как чего-то большего, чем просто человеческий мир, оно также позволяет людям из племени Алутик чувствовать себя как дома на Аляске. Это помогает им *поместить* природное окружение Аляски в осмысленный образ мира и в то же время признать его инаковость. Вот почему большинство коренных народов, живущих в довольно естественной среде, не разделяют того (пост)модернистского увлечения дикостью, о котором свидетельствуют такие современные сказки, как «Джерри», «В диких условиях» и «Человек-гризли»: они не разделяют чувство отчуждения от природы, которое предполагается концепцией дикости.<sup>27</sup> Для них большинство нравственных значений природы все еще могут быть сформулированы в культурной форме — например, табу на вход в царство медведей. Алутики не нуждаются в значении дикости как внекультурной сферы, потому что их культурная концепция священного уже дает средства артикулировать измерение, выходящее за пределы ограничений человеческого мира, то есть, как это ни парадоксально, *избыток* смысла, не поддающийся включению в культурную сферу. Табу признает, что по ту сторону границы существует самостоятельный мир, с которым мы всегда можем стать полностью единым целым.

Постмодернистское увлечение дикостью радикально отличается от уважения к священной природе в большинстве традиционных культур. В сегодняшних посттрадиционных обществах большинство табу рассматриваются как произвольные социальные нормы — просто фольклор, — которые не ограничивают, а скорее бросают вызов. Согласно Ницше, (пост)современное человечество напоминает человека, который стоит перед своим гардеробом, видит всевозможные костюмы, но не может ни один из них счесть подходящим для себя.

Гибридному европейцу — сносно уродливому плебею, взятому в целом, — непременно нужен костюм: ему нужна история, как кладовая костюмов. Правда, он замечает, что ни один из костюмов не подходит ему как следует, — он меняется и меняется ... Обратите внимание и на моменты отчаяния, потому что нам «ничто не подходит».<sup>28</sup>

Этот кризис культурной идентичности объяснил бы постмодернистскую тоску по дикой природе. Постмодерн развил осознание случайности любой моральной интерпретации и, следовательно, также ограниченности морального признания дикости культурными средствами. Поэтому табу на дикость, вероятно, не удовлетворит современный ум, потому что он не может принять никакие существующие культурные кодификации дикой природы. Вместо этого он тоскует по смыслу, выходящему за рамки любой культурной интерпретации. Не в состоянии найти подходящую артикуляцию морального смысла диких постмодернистских субъектов, жаждущих — от противного — встречи с дикостью

<sup>27</sup> См., например, различную критику идеи дикой природы в «третьем и четвертом мире» в M. Neluson and J. Baird Callicott, eds., *The Great Wilderness Debate* (Athens: University of Georgia Press, 1998).

<sup>28</sup> Фридрих Ницше, По ту сторону добра и зла, пер. Хелен Циммерн (Нью-Йорк: Macmillan, 1907), стр. 223.

за пределами или без культурного посредничества. Проблема с дикостью, однако, в том, что ее нравственный смысл может быть сформулирован только через такие присвоения: без интерпретации через культуру дикость как таковая никогда не станет осмысленным домом.

Поэтому можно утверждать, что постмодернистское стремление к дикости «от противного» — это просто еще один симптом сегодняшнего морального кризиса. Многие из сегодняшних любителей дикой природы не могут посвятить себя никакой культуре природы; они слишком релятивисты и конструктивисты, чтобы их можно было дисциплинировать какой-либо моральной традицией, интерпретирующей природу в моральных терминах. Хотя каждая конкретная моральная интерпретация лишь артикулирует некоторые возможные значения и исключает другие, без интерпретации моральные значения вообще не существуют. Те, кто ожидает, что природа каким-то образом спонтанно раскроет свой нравственный смысл вне интерпретации, неизбежно разочаруются. Постмодернистское стремление к тому, что еще не истолковано, означало бы тогда просто нашу неспособность признать те моральные смыслы природы, которые были переданы нам в истории. Там не так много можно выиграть.

Но можно также интерпретировать современное увлечение дикой природой не как симптом, а как новый ответ на наше проблематичное отношение к природе. В этом случае новое увлечение дикостью было бы признаком повышенной чувствительности к нравственному значению дикой природы и беспокойства по поводу установки на господство и приручение природы. Это отражало бы появление постмодернистской дикой этики, которая признает моральную ценность того, что выходит за рамки каждой конкретной моральной интерпретации, но каким-то образом вызывается некоторыми интерпретациями. Стремясь освободить природу от унижительных нравственных рамок, новая дикая этика ищет способ более творчески обращаться с существующими артикуляциями смысла природы.

## Выводы

Фильмы о смертельных встречах в дикой природе, такие как «Джерри» и — в какой-то степени — «В дикой природе», успешно передают зов дикой природы; «Человек-грizzly» ставит нас перед опасностями идентификации этого зова. Эти фильмы показывают, что в дикой природе есть величие и возвышенное равнодушие, по сравнению с которыми человеческие дела кажутся ничтожными и тщетными. Хотя стремление отождествиться с диким и стать единым с ним в конечном счете должно потерпеть неудачу, именно в трагической неспособности понять его нравственный смысл постмодернистские субъекты могут разглядеть последний след священного.

Все современные темные сказки о дикой природе, которые мы обсуждали, ясно показывают, как попытки выйти за пределы человеческой сферы в итоге терпят неудачу. Но эти нарративы также могут привлечь внимание к тому, что лежит за пределами этих неудачных попыток понять значение дикой природы. В этом смысле эти нарративы можно рассматривать как последние постмодернистские попытки артикулировать священность дикой природы. Если эта интерпретация заслуживает доверия, то обсуждаемые здесь фильмы — это не гипер-критические нигилистические взгляды на отношения между человеком и природой, а скорее постмодернистские религиозные прославления священности дикой природы.