Naked Feminine Physicality as an Invented Tradition in South Asian Popular Culture

Maksym W. Kyrchanoff

Voronezh State University. Voronezh, Russia. Email: maksymkyrchanoff[at]gmail.com

Abstract

The author analyses the problems of changes in the representation of the body and the metamorphosis of corporality in South Asia in colonial and postcolonial contexts. Methodologically, the author uses the ideas proposed in interdisciplinary studies of nationalism, combining them with the achievements of the visual turn. It is assumed that, on the one hand, the cultures of the region were able to form their own unique traditions of perceiving naked feminine corporality. On the other hand, the article shows how British colonialism changed these ideas, promoting a moderate Westernisation of cultural spaces, including the idea of naked feminine corporality. The author analyses the role of Hinduism as one of the factors that significantly influenced the development of ideas about corporality. The author analyses the problems of mass culture as the main space for the disclosure of images of the body and physicality in the modern consumer society. The article analyses the role of "high" and "low" culture in the development of collective ideas about the body. The author analyses how the perception of nudity changed under the conditions of post-colonialism in India, Pakistan and Bangladesh. It is assumed that the Indian model of the imagination of corporality and its perception in the discourses of mass culture claims the status of a universal paradigm that significantly affects the perception of corporality in the cultures of neighbouring states. The author analyses how intellectuals used forms of physicality in their attempts to visualise ethnic and cultural identities, emphasising and actualising, on the one hand, the differences of their own ethnicities from the identities of neighbouring nations. On the other hand, the author believes this trend is archaic, transitional and temporary, since the modern mass cultures of South Asia tend to assimilate local cultural and ethnic traditions. Therefore, the article shows that traditional ethnicity in visualisation of body turned into one more strategy used for attracting attention. The author analyses some cultural phenomena as invented traditions of mass culture. Therefore, spaces and forms of visualisation and actualisation of naked feminine corporality, including films, posters, comics, beauty contests are perceived as a visual type of invented traditions that legitimise the identity of the consumer society and mass culture.

Keywords

South Asia; British India; India; Pakistan; Bangladesh; Nationalism; Modernization; Femininity; Female Body; Nudity; Popular Culture; Porn; Cinema; Beauty Pageants; Consumption; Invention of Traditions

This work is licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0 International License

Обнаженная феминная телесность как изобретенная традиция в массовой культуре Южной Азии

Кирчанов Максим Валерьевич

Воронежский государственный университет. Воронеж, Россия.
Email: maksymkyrchanoff[at]gmail.com

Аннотация

Автор анализирует проблемы изменений представленности тела и метаморфозы телесности в Южной Азии в контекстах колониальности и постколониальности. Методологически автор использует положения и идеи, предложенные в междисциплинарных исследованиях национализма, сочетая их с достижениями визуального поворота. Предполагается, что, с одной стороны, культуры региона смогли сформировать свои уникальные традиции восприятия обнаженной феминной телесности. С другой стороны, показано как британский колониализм изменил эти представления, содействуя умеренной и ограниченной вестернизации культурных пространств, включая идею обнаженной феминной телесности. Автор анализирует роль индуизма как одного из факторов, который существенно повлиял на развитие представлений о телесности. Автор анализирует проблемы массовой культуры как основного пространства раскрытия образов тела и телесности в современном обществе потребления. В статье анализируется роль высокой и низкой культуры в развитии коллективных представлений о теле. Автор анализирует как менялись восприятия обнаженной телесности в условиях постколониализма в Индии, Пакистане и Бангладеш. Предполагается, что индийская модель воображения телесности и ее восприятия в дискурсах массовой культуры претендует на статус универсальной парадигмы, которая существенно влияет на восприятия телесности в культурах соседних государств. Автор анализирует как интеллектуалы использовали формы актуализации телесности для визуализации этнической и культурной идентичности, подчеркивая и актуализируя, с одной стороны, отличия своей собственной этничности от идентичностей соседних наций. С другой стороны, автор полагает, что такая тенденция является архаичной, переходной и временной, так как современные массовые культуры Южной Азии склонны ассимилировать местные культурные и этнические традиции. Поэтому в статье показана, что традиционная этничность в визуализации тела превратилась еще в одну стратегию привлечения внимания. Автор анализирует некоторые культурные явления как изобретенные традиции массовой культуры. Поэтому, пространства и формы визуализации и актуализации обнаженной феминной телесности, включая фильмы, постеры, комиксы, конкурсы красоты, воспринимаются как визуальный тип изобретенных традиций, которые легитимируют идентичность общества потребления и массовой культуры.

Ключевые слова

Южная Азия; Британская Индия; Индия; Пакистан; Бангладеш; национализм; модернизация; феминность; женское тело; обнажение; массовая культура; порно; кинематограф; конкурсы красоты; потребление; изобретение традиций

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

Введение

В рамках западных и восточных культур сложились различные модели отношения к человеческому телу – телу в целом и обнаженному женскому телу в частности. И западные, и восточные культурные традиции прошли в своей истории этапы, когда тело могло как идеализироваться, так и маргинализироваться. Если ранняя западная культура, представленная греческой и римской моделями развития, предприняла шаги к визуализации обнаженности и телесности, как мужской, так и женской, то восточные культуры, связанные с исламом, выработали более жесткие культурные и религиозные предписания, которые существенным образом ограничивали как визуализацию обнаженной телесности, так и ее транслирование во внешние пространства.

Таким образом, спектр отношения различных культур к телесности может быть сведен к весьма условной дихотомии признания обнаженности как культурного факта и ее отрицания как проявления социальной маргинальности, отклонения от принятых и доминирующих норм и предписаний, которые предусматривают закрытую модель функционирования телесности. Это допущение вовсе не означает, две стратегии визуализации телесности развивались в изоляции друг от друга: если история западной цивилизации прошла через периоды рестриктивного восприятия обнаженной женской телесности и ее маргинализации, то и мусульманские культурные традиции получили опыт визуализации телесности.

Примерами ограничения визуальных проявлений феминного тела в европейской истории стал опыт протестантского и православного религиозного фундаментализма, а проявления визуализации и открытости женской телесности в мусульманском мире имели место в рамках радикальных попыток культурной и политической модернизации, например – в Иране до Исламской Революции или других государствах с формальным мусульманским большинством населения, где политические элиты выбрали модель развития, которая воспроизводит, имитирует или симулирует формы как западной демократии, так и массовой культуры. Важным фактором, который существенно повлиял на визуализацию феминной телесности в XX веке стали процессы культурной и экономической глобализации, которая привела к доминированию общества потребления и воспроизводимых им моделей культуры, включающих как формы «высокой», так и «низкой» культур, варьирующихся от популярной до массовой.

В условиях глобализации представляется невозможным «развести» различные модели визуализации телесности, предположив, что условная западная основана на открытости и видимости, а восточная, наоборот, на маргинализации и закрытости. Глобализация привела к гетерогенизации массовых культур и появлению гибридных моделей культурного восприятия и социального отношения к обнаженной телесности.

Цель и задачи статьи

Поэтому в центре авторского внимания в представленной статье будут проблемы «гибридного» или «фронтирного» отношения к обнаженной феминной телесности в периферийных культурах, обладающих значительной региональной и национальной спецификой. Статья позиционируется автором как попытка сравнительного анализа форм, тактик и стратегий визуализации феминной телесности в постколониальных обществах Южной Азии на примере трех современных государств – Индии, Пакистана и Бангладеш – которые до середины XX века входили в состав Британской Индии.

Целью статьи является анализ визуализации феминной телесности в рамках развития национальных форм массовой культуры, а задачами – изучение особенностей визуализации феминной телесности, анализ особенностей визуализации обнаженного тела в социальных и культурных пространствах, изучение перспектив пребывания телесности в национальных канонах массовой культуры. Исходя именно из этой цели, в статье анализируются особенности визуализации тела в массовой культуре – поэтому аспекты живописи (как той части современного искусства, которая в полной степени «не порвала» с традициями высокой культуры) и политических проблем, связанных с обнаженностью, не анализируются в представленной статье, так как они, по мнению автора, могут стать предметом отдельного исследования.

Методология и историография: от анализа нарративов до интерпретации визуального

Методологически статья, с одной стороны, основана на принципах, предложенных в рамках междисциплинарных исследований национализма. В 1983 году Эрик Хобсбаум и Теренс Рэйнджер издали сборник статей “The Invention of Tradition” (Hobsbawm & Ranger, 1983), который положил начало инвенционистскому повороту в историографии. Трансплантируя идеи британских историков в тематику представленной статьи, автор полагает, что обнаженная феминная телесность может быть описана и проанализирована в категориях изобретенной традиции массовой культуры.

Глобализация и универсализация массовой культуры привела к тому, обнаженность не только становится неким культурным кодом, но и деградирует, превращаясь в «общее место», активно применяемое в рекламе и маркетинге вне зависимости от региона, страны и национальных традиций, а также религиозных предпочтений населения. Поэтому в современном мире одни и те же или чрезвычайно близкие, идентичные в культурном плане практики обнажения и образы обнаженной феминности как «изобретенные традиции» могут быть обнаружены в различных культурах вне зависимости от стартовых условий их развития и формально разных религиозных оснований.

С другой стороны, статья основана на тех исследовательских подходах, которые были сформулированы в рамках визуального поворота (Berger, 1972) в современной междисциплинарной историографии. В историографии идеи визуального поворота, направленного на радикальную ревизию восприятия источника и освобождение исследователя как интерпретатора от оков текста (Bruck, Docker, 1989) и рецидивов позитивизма, оказались сочетаемы с положениями критической теории (Fuery, 2003), что позволило существенно модернизировать исследовательские оптики в направлении их расширения, интеграции визуального в пространства преимущественно нарративного анализа: если раннее интеллектуалы интерпретировали преимущественно тексты, то трансформации в системе знания, о которых идет речь, показали, что визуальное не менее значимо, чем текстовые системы.

Эти методологические новации позволили приблизиться к пониманию того, что визуальное может быть не менее важной компонентой потребления (Ewen, 1976; Ewen, 1988), чем другие культурные индустрии, которые воспроизводят и производят смыслы в рамках традиционных нарративных практик. Важнейшими последствиями визуального поворота в культуре, вероятно, следует признать кризис высоких национальных культур модерна, основанных на политическом и частично этническом национализме, на смену которым пришла массовая культура общества потребления, где национальные границы постепенно размываются, а мифы нации вытесняются универсалиями массовой культуры, имеющими преимущественно визуальные формы (представленные кино и фотографией, а также их производными) бытования в социальных и культурных пространствах.

В центре данной статье – визуальные трансформации обнаженной феминной телесности в культурных дискурсах общества потребления Южной Азии. Российский историк-медиевист П.Ю. Уваров, комментируя современное состояние историографии, признает, его «особенно веселят разговоры о “смерти больших нарративов истории”, таких как “нации” или “классы”. Насчет “классов” не знаю, а вот “нации: вовсе не собираются сходить с подмостков историографической сцены, скорее, наоборот. Не говоря уже о “государствах” и “конфессиях”» (Кобрин, Уваров, 2007). В актуальных историографических условиях к «нациям» и «классам» имеет смысл добавить и «тело», периодически оказывающееся в центре внимания интеллектуалов, чей тематический спектр исследований варьируется от исторической и культурной антропологии до микроистории и социальной истории. В свою очередь изучение телесности в исторической и культурной перспективах содействует корректировке и научно-исследовательской оптики современного историка.

Интерпретация источника сопряжена трудностями его восприятия как со стороны интерпретатора, так и сообщества интеллектуалов, которые в данном случае редуцируются до потребителей. Интерпретируя нарративные источники, мы не только интерпретируем смыслы, которые возможно в них

содержатся, но и сами производим их. Эта функция исследователя как критика и интерпретатора становится чрезвычайно важной, если корпус источников нашего исследования ограничен преимущественно визуальными источниками. Вольно или вынужденно, сознательно или бессознательно, мы нередко следуем в этом случае за тремя принципами, сформулированными Сьюзен Зонтаг в 1966 г., когда она предположила, что интерпретация художественного произведения не обязательно влечет за собой его серьезное восприятие, интерпретация представляет собой незавершенный процесс, визуальное искусство может и не иметь содержания – поэтому его интерпретация проблематична (Sontag, 1966). Все эти три допущения применимы и к основному корпусу визуальных источников настоящего исследования: с точки зрения постмодернистской историографии, с одной стороны, наша интерпретация является одной из вероятно возможных; с другой стороны, если следовать за неопозитивистским модусом в гуманитарных штудиях, представленный текст маргинален и не принадлежит академическому дискурсу.

Если, по мнению французского историка Франсуа Досса, «интерпретационный поворот дает возможность исследователям не ограничивать себя ложной альтернативой между ориентированной на монокаузальную схему научностью и эстетизирующим отклонением от нее» (Досс, 2013, с.27), то визуальный поворот, конечно, может быть, с точки зрения сторонников консервативной модели развития исторического знания в рамках неопозитивистской версии, определен именно как «эстетизирующее отклонение», но и оно в определенной степени расширяет спектр возможный интерпретаций.

Поэтому автор полагает, что визуализированные проявления, формы и версии актуализации обнаженной феминной телесности могут быть проанализированы при помощи трансплантации методов интеллектуальной истории и археологии идей через деконструкцию образов, их социального и культурного значения в их различных репрезентациях. Вторая группа методологических подходов представляется особо актуальной, если мы согласны, что модель либроцентричного мира и формирования наших знаний и представлений о нем, его коллективных образов в национальных культурах протекает при помощи книжной культуры как собрания различных нарративных практик и воспроизводимых ими нарративов. Поэтому в условиях кризиса нарративоцентричных моделей интерпретации мы можем конструировать и деконструировать образы телесности через их визуальные репрезентации.

По мнению российского историка М. Крома, современная историографическая ситуация характеризуется тем, что «деконструкция базовых понятий, на которых строилась вся концепция истории и историографии, поставила современных исследователей в очень непростое положение: хотя они по-прежнему могут разрабатывать частные сюжеты, пользуясь языком источников для построения нарратива, им явно не хватает понятийного аппарата для серьезных обобщений» (Кром, 2013, с. 110), что вполне применимо и для междисциплинарных областей в современном российском востокове-

дении, пребывающих на фронтире между историей и археологией идей, гендерной и визуальной историей, культурной, социальной и исторической антропологией, что относится к истории тела, в одинаковой степени локализуемой практически во всех упомянутых выше междисциплинарных направлениях современной историографии.

Трансплантация принципов визуального поворота представляется перспективной в изучение форм и проявления актуализации обнаженной феминной телесности в южно-азиатских контекстах, так как в российской историографии изучение этого региона традиционно соотносится с востоковедением. Российское востоковедение крайне консервативно в отношении трансплантации условно «новых» подходов, сохраняя определенные элементы неопозитивистской ортодоксии в плане методологии, хотя западные историки (Freitag, 2014) неоднократно пытались анализировать историю Южной Азии, используя те методологические техники, которые сложились в рамках визуального поворота (Mitchell, 2014), последствия которого остаются в незначительной степени интегрированы в инструментарий российского востоковедения.

Домодерные традиции и феминная телесность в Южной Азии

Индийский опыт визуализации обнаженной женской феминности в значительной степени отличался от аналогичных явлений, которые могли иметь место в мусульманском культурном дискурсе. Индуизм в отличии от ислама не видел в визуализации тела и актуализации телесности принципиальной угрозы и вызова сложившийся системе. В этой ситуации визуализация телесности в рамках культурного индуистского дискурса развивалась в двух направлениях.

С одной стороны, монументальное искусство, представленное храмовой индуистской скульптурой, стало одной из форм средневековой визуализации не просто женской телесности, но и обнаженной феминной телесности. В рамках этого монументального дискурса тело было не просто пассивным компонентом пространства – оно в значительной степени было интегрировано в сюжет, отсылая к определённым действиям, как правило, сексуального характера, что актуализировало сексуальность как системный элемент феминной телесности. Современный российский индолог И. Глушкова полагает, что «в неотфильтрованном индуизме идея “богохульства” отсутствует, потому что люди и боги могут по-разному выстраивать свои взаимоотношения: почитание “своего” бога уживается с пренебрежением к “чужому”, “своим” может оказаться как “родовой”, так и “избранный” или “обетный”, да и конфронтация со “своим” – дело житейское» (Глушкова, 2014).

В такой ситуация визуализация телесности не воспринималось как нечто выходящее за пределы доминирующего культурного дискурса и, поэтому,

маргинальное, что и привело к появлению различных форм зрительной актуализации обнаженной феминной телесности в индуизме. Вероятно, самым ярким и известным примером такой визуализации феминного тела в средневековой Индии стал храмовый комплекс Вирупакши на территории штата Карнатака и храмы Кхаджурахо в Центральной Индии в штат Мадхья-Прадеш (Иллюстр 1, 2, 3, 4).

С другой стороны, феминная телесность фиксировалась и путем визуализации художественным, а по мере развития технологий, перехода к массовому книгопечатанию, печатным образом. Как в первом, так и во втором случае обнаженная феминная телесность в значительной степени была интегрирована в индуистский дискурс, отсылая к традиционным сакральным практикам и, тем самым, актуализируя мотивы и сюжеты в большей или меньшей степени знакомые и понятные верующим и практикующим индуистам. Индуистский культурный дискурс, в отличие от мусульманского, столь активно не противостоял визуализации телесности, а политеистический характер индуизма предусматривая возможность поклонения богиням, не препятствовал их фиксации путем изображения.

Одной из универсальный форм визуализации феминной телесности в индуизме стали сурасундари, которые представляют собой скульптурные изображения, визуализирующие молодые женские тела. Характерной особенностью актуализации феминной телесности сурасундари является подчеркнутая визуализация форм женского тела, включая грудь, бёдра, зауженную талию, округлые черты лица, пухлые губы и широкие глаза. В индуистском пантеоне существует категория «деви» (देवी), которая обозначает женских богинь, чье функционирование в индуизме сопровождается их визуализацией. В индуизме сложилась своя традиция иконографии, которая позволяет визуализировать женское тело, актуализируя его различные особенности. Индуистские богини в скульптуре и иконографии визуализируются различно.

Например, скульптурные изображения Ганги основаны на актуализации сексуальности женского тела в то время, как телесность Дурги сведена к образу десятирукой женщины, что также актуализирует телесность, но в несколько иных формах. Визуализация Лакшми также может быть основана на подчеркнутой визуализации телесной сексуальности. Изображения матрик, богинь-матерей, в индуистской скульптуре так же могут быть основаны на визуализации именно феминной телесности. Если изображения одних женских божеств основаны на намеренно подчеркнутой актуализации обнаженной груди, то телесность Брахмани актуализируется наличием четырех лиц, Парвати Лалита и Сарасвати – четырех рук, Бхавани – шести рук, Чандраганта – десятью руками, а Гаятри – пятью головами и десятью руками. Образ Мохини, наоборот, основан в индуистской традиции на актуализации именно сексуальности феминного тела, так как этимология имени богини восходит к обозначению «очарования».

Телесность богинь индуистского пантеона в народных традициях Индии имеет различные коннотации. В частности, символом телесности феминной Шакти является йони (санскр. योनि) – термин, используемый для обозначения влагалища. Интересным примером визуализации феминной телесности является образ богини Кали, которая не только актуализирует женское частично обнаженное тело, но и его агрессию, доминирование феминного над маскулинным.

Перечисленные выше особенности в большей степени характерны для скульптурной визуализации феминной телесности, доминируя в индуизме до прихода британцев и колонизации Индии. Британская колонизация и европейские культурные влияния в значительной степени изменили векторы и особенности визуализации традиционных версий феминного тела, связанного с функционирование индуистского религиозного дискурса. Колониальные новации выразились в том, что храмовая скульптура уступила свое место в визуализации феминной телесности печатному станку, принесенным англичанами, что положило начало истории как индийского книгопечатания, так и прессы.

Изобретатели традиций и феминная телесность в раннемодерной индийской идентичности

Период британского доминирования связан с перемещением визуализации женской телесности из скульптуры в живопись, что в определенной степени маргинализировало обнаженное феминное тело. Первый попытки визуализации феминной обнаженной телесности в Индии имели место уже в XVIII веке, что проявилось в таком направлении как «живопись Пахари», некоторые памятники которого визуализировали телесности, следуя, правда, за скульптурной традицией, и поэтому фиксируя преимущественно религиозные и мифологические образы (Иллюстр. 5). Под влиянием культурных предпочтений колонизаторов как формы, так и особенности визуализации обнаженной телесности в индийских культурных контекстах постепенно менялись.

Утрата индийскими территориями суверенитета и начало британского политического доминирования стали теми факторами, которые привели к началу модернизации (Guha-Thakurta, 1992) местного культурного дискурса. В этой ситуации визуальные проявления культуры во все большей степени начинали пересекаться с националистическим индийский дискурсом (Mitter, 1994), став формой его актуализации, содействуя большему проникновению идей национализма в национализирующиеся массы. Проявлением модернизационных тенденций в культуре стало появлением профессиональных художников, которые существенно изменили векторы визуализации феминной телесности в индийском искусстве. Абаниндранат Тагор (1871 – 1951) был ярким новатором в плане национализации образов феминности и их интеграции

в канон индийского националистического воображения (Banerji, 2010), что, например, проявилось в его работе «Bharat Mata» (Иллюстр. 6), в которой женский образ символизирует Индию как политическое тело.

Хемен Мазумдар (1894 – 1948) также внес определенные коррективы в визуализацию феминного тела в индийской живописи колониального периода, интегрируя европейские культурные образцы в представления об идеальном теле, что актуализирует преимущественно европейское влияние, нежели индийское национальное содержание в его работах (Иллюстр. 7, 8, 9). Махадев Вишванат Дурандар (1867 – 1944) также периодически актуализировал в своих работах образы феминной телесности, но его наследие в большей степени отражает качества фронтирности и переходности. С одной стороны, в его формально «исторической» живописи доминирует маскулинное тело, а, с другой, феминность интегрируется в дискурс массовой культуры (Life, 2001), постепенно редуцируется до проявления этнографического колорита колониальной Индии (Иллюстр. 10, 11, 12, 13, 14), что, в целом, актуализировало специфику гендерного компонента в истории идей индийского национализма (Menon, 2009), отягощенного, в отличие от западных национализмов, не опытом политической модернизации, но социальными и религиозными факторами, существенно влиявшими на место и роль как женщины, так и мужчины в политической, социальной и культурной жизни.

Значительный вклад в формирование и развитие именно такой формы актуализации и визуализации феминной телесности внес Рави Варма (1848-1906), чья живопись по своему характеру в значительной степени фронтирна, так как визуализирует индийские и европейские влияния, сочетая одновременно проявления «высокой» и «низкой» культуры. Рави Варма актуализировал тот тренд в индийской культуре первой половины XX века, который был сфокусирован преимущественно на обслуживании запросов верующих на визуализацию именно религиозных образов (Jain, 2007; Pinney, 2004).

Среди условно самых «обнаженных» работ Рави Варма, которые актуализирую феминную телесность, следует упомянуть «Tilottama» (Иллюстр. 15) и «Pururavas aur Urvashi» (Иллюстр. 16), но и они в определенной степени вторичны, так как, с одной стороны, воспроизводят традиционные мотивы индуизма, а, с другой стороны, делают это с использованием клишированных образов западной живописи. Визуализация феминной телесности в работах Рави Варма стала шагом в направлении массовой культуры, которая предъявляла несколько иные требования к визуализации тела, включая качества феминности и различные уровни и проявления обнаженности.

Обнаженное женское тело как «изобретенная традиция» индийского кино в контекстах массовой культуры

По мере развития модернизационных процессов в Индии и трансплантации норм массовой культуры общества потребления в индийские контексты

формы и уровни визуализации обнаженной женской феминности менялись. Одной из важнейших форм массовой культуры в современных индийских социальных реалиях является кино. Логика развития кинематографа в условиях глобализации в меньшей степени отличается оригинальностью национального кино, но в большей степени подчинена логике серийности и рыночной рациональности: те тренды, которые оказались рабочими и успешными на Западе могут трансплантироваться во внезападные культурные контексты. Индия на стала исключением из этой универсальной логики развития современного кино, ориентированного на рынок.

Поэтому, индийский кинематограф адаптировал под национальные потребности жанры и приемы, претендующие на универсальность, что относится и к визуализации обнаженной феминности. Во второй половине XX – в начале XXI века в рамках индийского кино сложились уникальные традиции актуализации телесности, что связано как с актуализацией национальных традиций, так и с попытками ассимиляции и / или интеграции западного культурного дискурса телесной обнаженности. Индия, в отличии от некоторых стран Европы не ассоциируется с традициями «кино для взрослых», но, тем не менее, некоторые индийские фильмы второй половины XX и начала XXI века актуализируют то, как и каким образом культуры со значительной этнической и религиозной спецификой ассимилируют западные универсалии актуализации и визуализации обнаженного женского тела на экране.

В контексте именно освоения западных практик восприятия феминного тела, вероятно, следует воспринимать, например, фильм Канона Мехты «Госпожа Майя» («Memsaab Maya», 1993), ставший попыткой ассимиляции в индийском культурном каноне сюжета романа «Госпожа Бовари» Гюстава Флобера. «Aastha: In the Prison of Spring» (1997) Басу Бхаттачарьйи стал одной из радикальных попыток визуализации феминной телесности, хотя фильм в большей степени имеет в Индии репутацию остросоциального, а не эротического. «Ek Chhotisi Love Story» (2002) Шашилала Наира, как и «Memsaab Maya» содержал элементы явного западного влияния, хотя актуализировал телесность более активно и откровенно, что придало фильму фронтирный характер, достаточно четко фиксируя в индийской массовой культуре тенденции как эротизации, так и порнофикации феминной телесности. «Girlfriend» (2004) Карана Раждана в определенной степени был построен на эротизированной феминной телесности, так как актуализировал лесбийскую тему. «The Dirty Picture» (2011) Милана Лутрийи также внесла вклад в раскрепощение женской телесности в визуальном дискурсе индийского кинематографа.

Попытки визуализации обнаженной феминной телесности и тем более ее сексуальности в современной индийской культуре сталкиваются с определенными трудностями. Примером негативно воображенных и социально определенных групп индийского общества видеть обнаженное тело не только на экране, но и в общественных пространствах стали те трудности, с которым

столкнулся режиссёр Шри Ланкан, снявший в 2011 г. фильм «Chatrak», который не только визуализировал феминную обнажённость, но и демонстрировал процесс орального секса с участием главной героини, что стало поводом для религиозных протестов против такой излишней, по мнению консерваторов, откровенности. Это привело к тому, что в Индии фильм выпущен в полной и сокращенной версии. Фильм «Nasha» (2013) Амита Саксена интересен в контекстах визуализации обнаженной феминной телесности вдвойне: с одной стороны, он не только содержит откровенные сцены, но и стал одной из первых сознательных позиций продвижения обнаженного тела в Индии в рамках маркетинговой стратегии (Иллюстр. 17, 18, 19, 20) – большинство постеров фильма были достаточно откровенны, визуализируя женскую обнаженность в различных ракурсах.

Фильм «Nasha» стал стимулом для более активного использования обнаженного феминного тела в маркетинговых стратегиях продвижения современных индийских фильмов. Постеры целого ряда фильмов от индийских кинорежиссеров, включая «Ragini MMS 2» (Иллюстр. 21, 22, 23, 24) и «Hate Srory» (Иллюстр. 25, 26, 27, 28), уже активно использовали обнаженность как элемент привлечения внимания на постерах в рамках предпрокатной рекламы и продвижения. Индийский кинематограф стал тем ресурсом, который на протяжении 2000 – 2010-х гг. активно визуализировал образы обнаженной феминной телесности, содействуя, тем самым, их интеграции в культурный канон.

Значение фильмов, о которых речь шла выше, в современном индийском кино, конечно, различно, но их объединяет то, что они стали шагами к большей визуализации обнаженной феминной телесности в культурных контекстах и публичных пространствах Индии, содействуя интеграции индийского кинематографического дискурса в мировой контекст, что, в частности, привело к жанровому и тематическом сближению, а также появление в пространствах индийской массовой культуры неформальных статусов и социальных ролей, включая понятие «секс-символ», которые раннее получили распространение в массовой западной культуре. Индийский кинематограф в культурных практиках и стратегиях визуализации обнаженного феминного тела занимает в определенной степени фронтирное положение между несколькими формами культуры.

С одной стороны, современное индийское кино, о котором речь шла выше, в своем большинстве может быть локализовано в рамках визуального дискурса массовой культуры. Вместе с тем, практически все эти фильмы были сняты известными индийскими режиссёрами, получив относительно широкий прокат, как минимум, в самой Индии. В отношении визуализации телесности анализируемые фильмы формируют условной «высокий» тренд в современном индийском масс-культе. С другой стороны, эти фильмы, условно относимые к «легкой эротике» могли актуализировать и существование переходных форм в культурах бытования обнаженной феминной телесности

в направлении радикализации, которая проявилась в еще большей обнаженности, открытости и откровенности.

Поэтому культурные и символические пространства актуализации образов обнаженной женской телесности в индийской массовой культуре разнообразны. В этой ситуации другой сферой визуализации феминной телесности стало индийское порно, которое в максимальной степени актуализирует потребительский подход к телу как продукту-симулякру и символу-конструкту одновременно.

Радикальные формы визуализации обнаженной феминной телесности: порно как изобретенная традиция

Актуальной, то есть последней по времени возникновения, формой визуализации феминной обнаженной телесности в массовой культуре обществ современной Южной Азии, в первую очередь – Индии, стало порно, представленное именно визуальными образами, редуцированными до фотографии, видео и комикса. Формально производство и распространение порнографии в Индии запрещено, но фактически страна является одним из крупнейших потребителей порноконтента, который доступен, в том числе, и на крупнейшем сайте подобной направленности P*****b, отражающим в случае поиска более 20 тысяч результатов, формально соотносимых с Индией.

Эти результаты актуализируют в значительной степени вторичный и симуляционный и имитационный характер современного индийского порнодискурса, развитие которого основано на воспроизводстве клишированных сюжетных линий, актуализирующих и визуализирующих сексуализированную телесность, позиционируемую подчеркнуто и намеренно национально, что проявляется в индийской традиционной одежде (или подражании таковой), в бинди на лбу актрис, или в использовании хинди в качестве языка. В остальном, включая стратегии, тактики и практики визуализации обнаженной телесности индийский современный порнодискурс воспроизводит западные первоисточники.

Что касается фотографии, то в рамках современного порнографического дискурса она имеет все шансы стать культурным и социальным архаизмом, так как не в состоянии конкурировать с видеоконтентом на интерес со стороны потребителей этого сегмента массовой культуры. Более того, современный интернет актуализирует вторичный характер фотографии как визуализации обнаженной феминной телесности, так как значительная часть подобных фотографий вторична по своей генеалогии, будучи скриншотами видеороликов.

«Savita Bhabhi» (Иллюстр. 30, 31) в современной Индии стала самым успешным по степени востребованности проектом визуализации феминного обнаженного тела на уровне его графической визуализации в виде комикса. Реализация проекта началась в 2008 г. и к настоящему времени он функциони-

рует в форме закрытой платной подписки, что указывает на его успешное проникновение в экономику потребления. Визуализация обнаженной феминной телесности в этом проекте отражает ряд социальных и культурных особенностей современной Индии, а именно: авторы комиксов подвергли ревизии традиционные консервативные представления о женской телесности, синтезировав их с сексуализированным дискурсом средневековой индийской храмовой скульптуры в области поведения героини; комикс пересматривает предписания к телесности женщины, которые приписываются ей в современном индийском обществе; стратегии визуализации и актуализации обнажённой феминной телесности в комиксах этой серии имеют явное социальное измерение, так как их героиня, будучи представительницей высшей касты, визуализирует свое тело, предоставляя мужчинам, относящимися к более низким кастам.

Ввиду того, что порнография в Индии запрещена на законодательном уровне создатели комикса столкнулись с проблемами юридического характера, хотя встретили поддержку со стороны либеральной части общественности, склонной к критике традиционализма и кастовости. Реакцией на попытки фундаменталистов ограничить распространение комикса в сети или вовсе его запретить стало появление анимационного фильма «Savita Bhabhi» (Иллюстр. 29), вышедшего в 2013 году, который стал попыткой сатирически деконструировать отношение к обнаженной женской телесности, доминирующие в современном индийском обществе.

Действие фильма происходит в 2070 г. в технологически развитой Индии, которая колонизировала Луну, обнаружив там запасы нефти. В этой воображаемой индийской технологической утопии счастливы все кроме главного героя Сураджа, который страдает от того, что порно запрещено. Не найдя в один из дней порновидео в интернете, он случайно обнаруживает порнокомикс, после чего вместе со своим другом переносит его сюжет в виртуальную реальность, где не только занимается сексом, но высмеивает решения индийского правительства о запрете порносайтов. В этом отношении и комикс, и снятый на его основе анимационный фильм не только сексуализируют обнаженную феминную телесность в пространствах современной массовой культуры, но и политически и идеологически полемизируют с консервативными и традиционными сегментами общества, склонными воспроизводить традиционные модели визуализации феминной телесности, редуцируя и маргинализируя обнаженность.

Порнографический комикс в современном дискурсе визуализации обнаженной феминной телесности занимает фронтирное, промежуточное положение. С одной стороны, в массовых культурах Южной Азии порнокомикс возник как одна из реакций на процессы культурной глобализации и трансплантации порно в его рыночно ориентированных формах в местные культурные пространства, хотя автохтонные культуры региона имели свой опыт актуализации и визуализации сексуальности феминного тела.

Тем не менее, на современном этапе порно как форма видеоактуализации и комикс как графическая фиксация обнаженной феминной телесности претендуют на статус тех культурных пространств общества потребления, при помощи которых оно формируют свои представления об идеальном теле, редуцированном, правда, до объекта сексуализации.

Порнографические комиксы и ролики, представленные в Интернете, формально могут быть отнесены до «низкого» масс-культурного дискурса в том смысле, что принадлежат к числу его массовых, низовых, более доступных и, как следствие, востребованных форм визуализации обнаженной феминной телесности. В этом контексте анализируемые формы массовой культуры могут восприниматься как ее низовые «изобретенные традиции», которые сосуществуют одновременно с более магистральными и не менее рыночно ориентированными социально дозволенными и культурно санкционированными практиками визуализации обнаженной женской телесности, представленными конкурсами красоты.

Конкурсы красоты в Южной Азии: телесность в контекстах массового изобретения традиций

Массовая культура общества потребления, которая на протяжении второй половины XX века трансплантировалась в социальные и культурные контексты бывших британских колоний на территории Азии актуализирует общность в приобщении этих стран к западным моделям развития, нежели визуализирует национальные особенности визуализации обнаженной женской феминности, например, в Индии, о чем речь шла выше, или в Пакистане и Бангладеш, чему будут посвящены последующие разделы статьи. Опыт независимого развития бывших британских колоний показал склонность как элит, так и интеллектуалов интегрироваться в западные культурные каноны путем трансплантации, ассимиляции и интеграции европейских и американских культурных практик, связанных с визуализацией обнаженного тела в социальных и культурных пространствах. На протяжении второй половины XX века некоторые культурные практики и стратегии культурного поведения в обществе потребления, в большей степени ассоциируемые с массовой культурой, были трансплантированы в пространства Индии, Пакистана и Бангладеш.

Примечательно и то, что эти три страны, которые имели формально общее колониальное прошлое, но в его рамках обрели фактически разный исторический опыт развития национализма и конструирования идентичностей, актуализировали разные формы ассимиляции западных социальных и культурных практик визуализации феминной обнаженности. Современные масс-культурные индустрии развлечения в обществах потребления предлагают ограниченный набор тактик и стратегий визуализации телесной феминной обнаженности, включая эротические и порнографические журналы (которые отмирают в силу неспособности конкурировать с электронными и

виртуальными источниками), эротические и порнографические фильмы (перешедшие с аналоговых носителей в интернет-пространство), реклама (визуализирующая феминную телесность) и разного рода культурно-социальные ритуальные практики общества потребления, редуцируемые в случае визуализации телесности до модельного бизнеса и связанных с ним национальных и международных конкурсов красоты.

Именно конкурсы красоты в перечне стратегий визуализации феминной телесности могут быть определены как «изобретенные традиции» в силу того, что исторически сложился определенный алгоритм их организации и проведения, в значительной степени аналогичный ритуалу. В данном случае нас интересует на степень интегрированности этих практик в национальные экономики, но визуальные проявления подобных конкурсов как ритуалов, визуализирующих телесность, в том числе – обнаженного тела. Первые конкурсы красоты были проведены в 1947, 1994 и 2003 гг. соответственно в Индии, Бангладеш и Пакистане, что актуализирует различные социальные скорости приобщения индуистских и мусульманских сообществ с западным изобретенным традициям визуализации феминной телесности. Эти три даты интересны и тем, что Индия получила опыт изменения отношения к телесности, а Бангладеш и Пакистан «включились» в эту традицию, когда основные каноны визуализации тела и требования к демонстрации телесности уже сложились.

Поэтому скорости социальных и культурных мутаций, связанных с визуально наблюдаемым обнаженным женским телом как маргинальным или нормальным, были различны. Например, визуальные образы Эстер Виктории Абрахам (Esther Victoria Abraham) и Индрани Рахман (Indrani Rahman), получивших титул Мисс Индия, соответственно в 1947 и 1952 гг., демонстрировали традиционное отношение к телесности, актуализируя в большей степени не тело, а этнические мотивы в одежде, так как для раннего постколониального общества, вероятно, было важно подчеркнуть его этничность и преемственность не с колониальным, а в большей степени с традиционным опытом.

Официально опубликованные фотографии Эстер Виктории Абрахам (Иллюстр. 32) и Индрани Рахман (Иллюстр. 33) в большей степени актуализировали тенденции к маргинализации тела и замалчиванию телесности. Если официальные визуализации санкционированной феминной телесности 1940-1950-х гг. были максимально традиционны, то в последующие годы основной тенденцией стала большая визуализация как обнаженности, так и интеграция тела в рынок, что проявилось в последующих рекламных контрактах победительниц конкурса. Вместе с тем, для визуализации телесности участниц конкурса Мисс Индия характерна дихотомия, которая проявляется в одновременной актуализации традиционности и этничности, что можно воспринимать так же как имитацию и симуляцию последних, а также в большей открытости, маркетизации сексуальности неприкрытого женского тела (Иллюстр. 34, 35).

Аналогичные культурные практики, речь о которых шла выше, в Пакистане и Бангладеш возникли значительно позднее чем в Индии, что позволило национальным массовым культурам на местном уровне применять уже готовые и апробированные стратегии и формы визуализации феминной телесности, освободив из достаточно продолжительного периода замалчивания и редукции обнаженного тела как это, например, имело место в Индии. Пакистанский опыт визуализации феминной телесности актуализировал, например, состояние транскультурности и фронтира идентичностей – Анжелика Тахир, Мисс Пакинстан 2015 (Иллюстр. 36, 37), имеет украинское происхождение.

В целом, как и в индийском случае, визуализация телесности в Пакистане сочетает этнические мотивы с доминирующими трендами моды общества потребления (Иллюстр. 38, 39), будучи в такой ситуации подчиненной на современном этапе логике рынка и рекламы, сочетая актуализацию этнического и традиционного, хотя последнее явно не в состоянии конкурировать с трендами коммерческой «гламурной» фотографии. Все эти попытки визуализации феминной телесности при помощи фотографии пребывают между двумя парадигмами – модернизма, который, по мнению Рауля Эшельмана, полагал возможным зафиксировать красоту, и гуманизма, пытавшегося изменить мир при помощи «положительной идентификации» объекта (Эшельман 2020, с. 286).

Что касается опыта Бангладеш, то в этой стране конкурс Miss Bangladesh в большей степени актуализирует амбиции «элитарного» уровня массовой культуры, так как призван сформировать аттрактивный образ страны для внешнего мира, что стало причиной меньшего внимания к нему в самом Бангладеш. В целом же, тенденции визуализации телесности в рамках конкурса Miss Bangladesh повторяют и воспроизводят опыт Индии и Пакистана с той лишь разницей, что стратегии официальной конкурсной визуализации феминной телесности в большей степени направлены вовне, соответственно редуцируя мотивы этничности и традиционности и максимально визуализируя общие тренды актуализации телесности в соответствии с теми канонами, которые сложились в рамках «гламурной» фотографии.

Обнаженная телесность в масс-культурном изобретении традиций в Пакистане и Бангладеш

Индийская модель актуализации обнаженной телесности в рамках Южной Азии, как культурного региона, в значительной степени претендует на универсальность. Поэтому определенные ее элементы мы можем обнаружить в социальных тактиках и стратегиях, культурных пространствах представления обнаженного тела в современных культурных дискурсах соседних государств, включая Пакистан и Бангладеш. Религиозные особенности последних, большинство населения которых исповедуют ислам, только актуа-

лизируют специфику трансплантации индийской модели, сочетаемой с преимущественно религиозной рецепцией (Gholam Ali Haddad Adel, 1981) феминной телесности, с одной стороны, и неприятием ее западных радикальных стратегий открытия и визуализации, с другой.

В Пакистане и Бангладеш, например, юридически запрещено распространение, изготовление и хранение порнографии, но фактически именно она, как и в Индии, является основной стратегией визуализации обнаженной телесности в пространствах массовой культуры кроме уличного рисунка, который также актуализирует феминную телесность, но распространен преимущественно в пакистанских городах, в большей степени принадлежа к дискурсу городских субкультур (Frembgen, Jehangir, 2018) и не имеющий непосредственного отношения к массовой культуре. Тем не менее, для массовой культуры в этих странах характерно восприятия образов женского тела, о котором пишет Лаура Малви (Mulvey, 1976), подчеркивающая, что тело редуцируется до объекта визуального, зрительного восприятия со стороны потребителя-мужчины.

Другим фактором является и то, что индийская кинопродукция, которая также актуализирует и визуализирует обнаженную феминную телесность, активно проникает на национальные кинорынки соседних государств, не только осваивая их, но и стимулируя местные киноиндустрии эксплуатировать аналогичные сюжеты. В этом контексте заметна вторичной или даже третичность в генезисе визуальных образов обнаженного тела в современной массовой культуре Пакистана и Бангладеш, так как последние в их рамках возникают под влиянием как западной, так и индийской массовой культуры. Последнюю в некоторой степени можно воспринимать как культуру-посредника, но этот фактор не следует преувеличивать в условиях современной глобализации культуры, когда и Пакистан, и Бангладеш имеют возможность интегрировать и ассимилировать масс-культ, используя западный канон как первоисточник.

Поэтому универсальными формами визуального бытования в культурных пространствах этих стран стали такие сферы массовой культуры как кино (от формально относящегося к «высокой» культуре до «низкого» порно) и журналы, фиксирующие основные тренды общества потребления. В рамках такой культурной модели визуализация обнаженной феминной телесности интегрирована в экономическую рациональность рынка, что стало следствием преобладания механического воспроизведения, о чем в частности писал В. Беньямин (2013). И кино, и печатная продукция (если не редуцировать ее до культурного анахронизма аналоговой эпохи) в Пакистане и Бангладеш носят вторичный характер, актуализируя как индийское, так и западное влияние. В этом контексте массовая культура в части фотографии склонна фиксировать именно тело, актуализируя различные измерения и проявления телесности, на что указывал Ролан Барт, полагавший, что «фото – это буквально эманация фотографируемого. От реального тела, которое было там, отделились излучения, которые достигли меня, меня, который находится здесь; неважно, как

долго длилась эта передача; фото исчезнувшего существа прикасается ко мне, как запоздалые лучи погасшей звезды» (Barthes, 1980, p.16). Вероятно именно такие функции в определенной степени выполняют порожденные массовой культурой глянцевые журналы, хотя последние в большей степени ориентированы на рынок и чужды подобных философских рефлексий.

Например, несколько индийских журналов, условно определяемых как «мужские», включая «Debonair», «FHM», «GQ (Indian edition)», «Man's World», «Maxim», «Royal», формируют канон представлений об идеальном женском обнаженном теле, основанном не только на его визуализации, но и на сексуализации визуальных образов. Самым радикальным в сфере визуализации телесности из них является «Debonair», ставший попыткой трансплантации на рынок индийских мужских изданий принципов, на которых базируется модель формирования и продвижения бренда, используемая другим более известным журналом «Playboy». Поэтому, принимая во внимание универсальность современной массовой культуры и повсеместность ее визуальных образов, вполне уместно вспомнить и слова С. Зонтаг, по мнению которой, прогресс фотографии привел в культурной сфере к установлению принципов «хронического вуайеризма» (Sontag, 1977), в рамках которого обнаженное женское тело утрачивает свою коллективность, редуцируясь до нескольких медийных фигур, обретающих приблизительно общий или сходный смысл, что ведет к эрозии оригинальности.

В этой ситуации примечательно и то, что ни в одной из рассматриваемых в статье стран Южной Азии, не существует национальной версии «Playboy», несмотря на значительные достижения в трансплантации принципов массовости и серийности в местные культурные контексты. По мере развития национальных форм массовой культуры визуальные попытки фиксации обнаженной феминной телесности в Южной Азии оказались в методологическом тупике, описанном Б. Гройсом. Согласно Б. Гройсу в развитии фотографии рано или поздно наступает ситуация конфликта между копией и подлинником. Если подлинник – часть культурного и социального времени и, поэтому, историчен, то копия – «виртуальна, безместна, а-исторична: она с самого начала появляется как потенциальная множественность» (Гройс, 2006). Фотографические попытки фиксации феминной телесности, в том числе – и обнаженной, на раннем этапе несли в себе черты подлинности, но по мере триумфа массовой культуры и потребления утратили это измерение, актуализировав именно свою «а-историчность».

Одна из самых ярких попыток визуализации обнаженной феминной телесности в Пакистане, представленная фильмом «Gunahon Ka Sheher» (2006, режиссер: Саид Али Хан), носит вторичный характер, отражая одновременно индийские и западные стимулы. В сравнении с постерами индийских фильмов постеры «Gunahon Ka Sheher» (Иллюстр. 40) представляются более чем умеренными, основанными на редукции феминной телесности и склонности к ее умолчанию. В этом контексте актуализация обнаженной

феминной телесности пересекается с политической и идеологической повесткой дня пакистанского феминизма (Kamran, 2021), в большей степени сосредоточенного на решении реальных проблем и защите прав женщин в обществе, культурные основания которого продолжают оставаться преимущественно маскулинными.

Индийская массовая культура играет роль канона на региональном уровне для функционирования аналогичных культурных трендах в пакистанской и бангладешской версиях общества потребления. Поэтому некоторые пакистанские актрисы предпочитают работать в Индии, которая предоставляет более либеральные условия, в том числе – и в сфере визуализации обнаженной феминной телесности. Например, Техмина Афзал (Tehmeena Afzal) эмигрировала из Пакистана сначала в Индию, а позднее в США: ее визуальные образы (Иллюстр. 41) в большей степени интегрированы в каноны массового потребления, нежели в этничность и традиционность, которую имитируют некоторые индийские модели, хотя и она периодически вынуждена редуцировать феминную телесность до фотографий в «этнографическом» стиле (Иллюстр. 43) или вообще эксплуатировать потенциал тех образов о восточном женском теле, которые на Западе во второй половине XX века возникли в рамках анимационного ориенталистского дискурса (Иллюстр. 42).

Предварительные выводы

Подводя итоги статьи, во внимание следует принимать ряд факторов, связанных с визуализацией обнаженной феминной телесности в изучаемых массовых культурах.

Исторически в рамках культурных дискурсов Индии, Пакистана и Бангладеш сложились и развивались различные стратегии и подходы к восприятию обнаженной женской телесности, которые были связаны с разными проектами идентичности, варьирующимися от индуизма до авраамистического религиозного дискурса, представленного исламом и христианством. Индуские, исламские или христианские основания идентичностей различные сообществ региона стимулировали несколько отношений к женскому телесному обнажению. Если индуистская традиция допускала визуализацию подобной формой телесности, стимулируя ее материальные и пространственные фиксации, представленные преимущественно скульптурными изображениями, то ислам и христианство, проникшие на территорию Южной Азии позднее, наоборот, были склонны воспринимать обнаженную телесность в рамках содержательно иной модели, основанной на рестрикции и маргинализации видимой и наблюдаемой визуально обнаженной женской телесности.

Если индуистский культурный канон предусматривал не только фиксацию обнаженности, но и попытку передачи действий, совершаемых телом / телами, то другие религии региона относились к таким визуальным

практикам крайне настороженно или даже враждебно. Подобная ситуация была характерная для территории Южной Азии как поликультурного и полиидентичностного пространства в домодерный период, когда границы между различными идентичностями и сообществами, как их носителями, могли быть проведены более или менее четко. Британская колониальная модель культурного доминирования не внесла радикальных изменений в модели как функционирования сообществ региона, так и их внешнего позиционирования, включая визуализацию телесности.

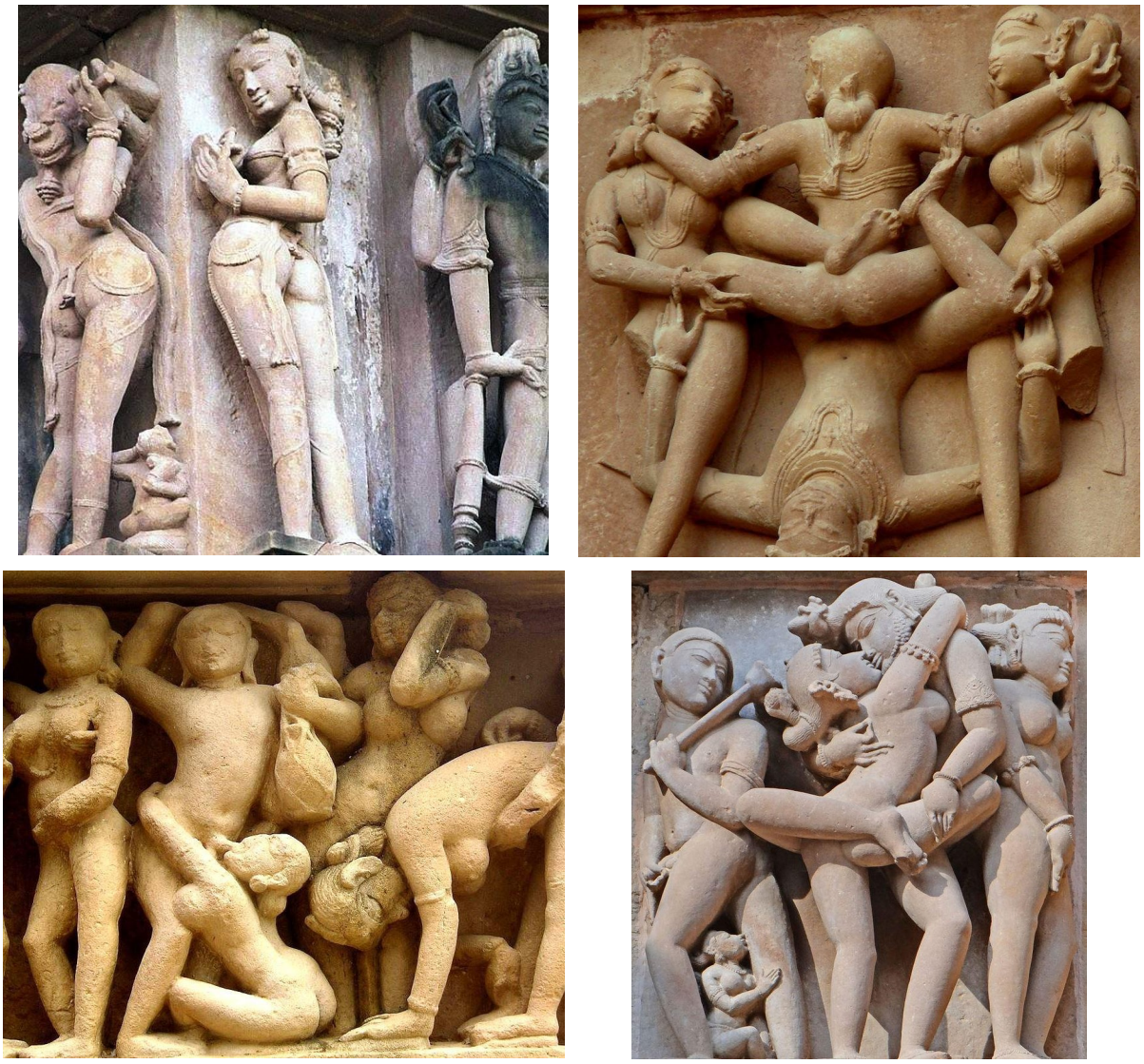
Изменения к подходам видимости / невидимости обнаженной феминной телесности стали заметны в регионе относительно поздно – только в XX веке, что было связано как с последствиями колониальной модернизации, так и растущей интеграции местных культурных пространств в глобальные контексты. Эти тенденции обрели статус доминирующих после того как Британская Индия перестает существовать, распавшись сначала на два, а позднее на три независимых государства – Индию, Пакистан и Бангладеш – элиты которых в той или иной степени стремились к трансплантации западной модели развития, проводя не только политическую и экономическую, но культурную и социальную модернизацию.

Модернизация, которая предусматривала распространение на культурные пространства стран региона западных моделей общества потребления и массовой культуры, существенно изменила отношение к телесности вообще и обнаженной феминной телесности в частности. Экспансия таких жанров западной массовой культуры как фильм, эротический фильм, порнографический фильм, комикс содействовала визуализации обнаженной женской телесности, превращая ее одновременно и в предмет потребления, и в изобретенную традицию культуры общества потребления. Трансплантация западных символических культурных актов и действий, включая конкурсы красоты и демонстрацию одежды профессиональными моделями, также внесла коррективы в функционирование обнаженной феминной телесности в национальных культурных пространствах.

Формирование и развитие национальных киноиндустрий так же стало важным фактором изменения восприятия феминной телесности вообще и обнаженности в частности, что привело к ограниченному отказу от маргинализации и стигматизации обнаженного женского тела. В целом, на современном этапе в культурных пространствах изучаемого региона софункционируют две тенденции, представленные, с одной стороны, попытками интеграции в каноны массовой культуры общества потребления, и, с другой, традиционной религиозной альтернативой. Если первая воспринимает обнаженную феминность как данность, полагая, что обнаженное женское тело может быть или частью культурного кода, или элементом различных маркетинговых стратегий, то вторая считает такую визуализацию греховной, неприемлемой или, как минимум, излишней.

Основной тенденцией развития женской телесности в Южной Азии, вероятно, будет оставаться массовая культура, которая задает на актуальном этапе тренды позиционирования, актуализации и визуализации образов обнаженного женского тела в культурных и социальных пространствах, что, вероятно, окончательно превратит обнаженную феминность в изобретенную традицию, а попытки ее визуализации – в культурные практики, редуцируя возможные проявления обнаженности до отдельных сегментов культуры общества потребления – от конкурсов красоты до порно, хотя оба эти сегмента будут в одинаковой степени руководствоваться логикой рыночной целесообразности, ориентируясь на спрос и предложение в соответствующих культурных и символических сегментах современного рынка.

Иллюстрации

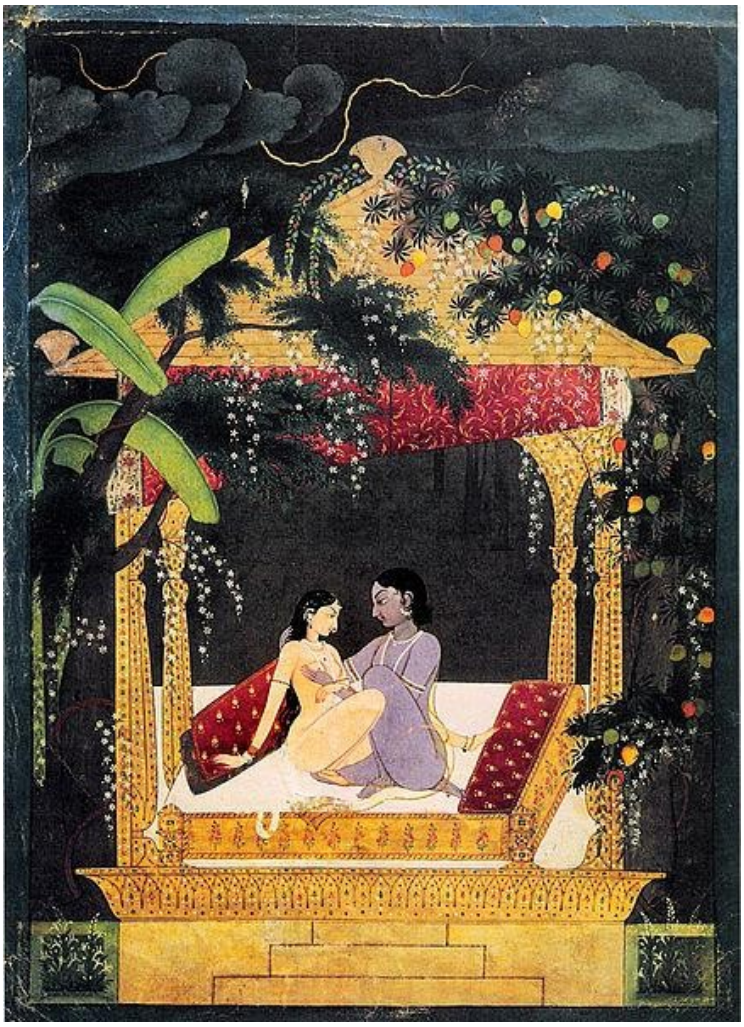


Иллюстр. 1 – 4. Скульптуры храмового комплекса Кхаджурахо, X – XI вв.

Средневековая скульптура в современной Индии актуализирует как преемственность в визуализации обнаженной телесности, так и делает видимыми социальные и культурные противоречия. Несмотря на значительный традиционалистский и фундаменталистский тренд в современном индийском обществе храмовая скульптура, актуализирующая визуальные проявления эротизированной телесности, с одной стороны, не разрушается фундаменталистами, воображаясь как часть исторического наследия. С другой стороны, современные формы визуализации телесности в дискурсе массовой культуры, включая кинематограф, порно и комикс сталкивается с общественным порицанием и осуждением несмотря на наличие местных истоков, что не позволяет определить присутствие телесности в индийской массовой культуре как проявление только западного влияния.

Illustr. 1 – 4. Sculptures of the Khajuraho temple complex, 10th-11th centuries.

Medieval sculpture in modern India actualises both continuity in the visualisation of naked physicality and makes social and cultural contradictions visible. Despite a significant traditionalist and fundamentalist trend in modern Indian society, temple sculpture, which actualises the visual forms of eroticised corporeality was not destroyed by fundamentalists, imagining it as part of the historical heritage. Modern forms of visualisation of corporality in the discourse of mass culture, including cinema, porn and comics, face public censure and condemnation despite the presence of local origins, which does not allow us to determine the presence of corporality in Indian mass culture as the result of Western influence only.



Иллюстр. 5. Кришна и Радха в беседке

“Кришна и Радха в беседке” – пример индийского искусства 18 века – актуализирует новые формы визуализации феминной телесности, актуализируя одновременно как новации, так и значительную роль традиции. Феминная телесность в этом контексте еще не играет самостоятельной роли, ее функции второстепенны, подчеркивая доминирования маскулинного тела. Подобные картины тем не менее стали важным фактором в истории визуализации феминной телесности в индийской культуре, предвосхитив новые тенденции, ставшие доминирующими в 19 веке, когда феминнное тело обретает самостоятельное значение.

Illustr. 5. Krishna and Radha in a Pavilion

“Krishna and Radha in a Pavilion” is an example of 18th century Indian art – actualises new forms of visualisation of the feminine corporality, actualising both innovations and the significant role of tradition. Feminine corporality in this context does not play an independent role yet, its functions are secondary, emphasising the dominance of the masculine body. Such paintings nevertheless became an important factor in the history of the visualisation of the feminine corporeality in Indian culture, anticipating new trends that became dominant in the 19th century, when the feminine body got an independent meaning.



Иллюстр. 6. Абаниндранат Тагор “Мать Индия”, 1905

Картина «Мать Индия» актуализирует визуализацию телесности в индийской культуре и ее сближение с идеологическими ценностями националистического воображения, которое

активно и продвигало образ Индии как политической и этнической родины индусов. Такая трансформация в идеологии национализма стала следствием процессов культурной модернизации, что привело к появлению оригинальных изобретенных традиций, которые активно использовали потенциал визуализации воображаемых идеальных политических конструктов. «Мать Индия» так же стала шагом к либерализации и политизации феминной телесности, что в последующие годы существенно расширили спектр ее возможных и допустимых визуализаций, включая обнажение женского тела, что актуализировало преемственность с более ранними традициями индийской культуры, которая еще не успела стать объектом европейского влияния.

Illustr. 6. Abanindranath Tagore “Bharat Mata”, 1905

The painting “Bharat Mata” actualises the visualisation of physicality in Indian culture and its convergence with the ideological values of the nationalist imagination, which promoted the image of India as the political and ethnic homeland of the Hindus too actively. Such transformation in the ideology of nationalism became the result of the processes of cultural modernisation, which led to the emergence of original invented traditions that used the potential of visualising imagined ideal political constructs. “Bharat Mata” also became a step towards the liberalisation and politicisation of feminine corporality, which in subsequent years expanded the range of its possible and permissible visualisations significantly, including the exposure of the female body, which actualised the continuity with earlier traditions of Indian culture, which had not become an object of European influence.



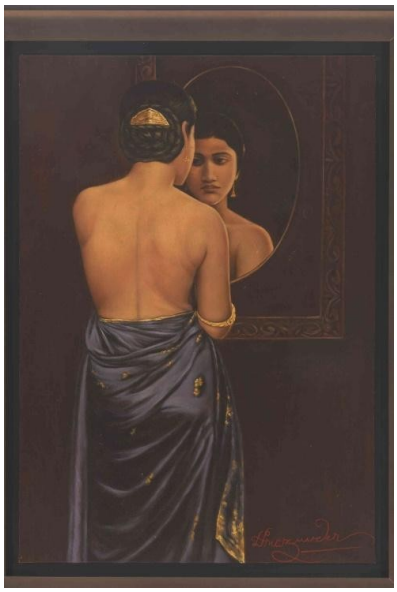
Иллюстр. 7.
Хемен Мазумдар
“Dilli ka Laddu”

Illustr. 7.
Hemendranath Mazumdar
“Dilli ka Laddu”



Иллюстр. 8.
Хемен Мазумдар
«Голубое сари»

Illustr. 8.
Hemendranath Mazumdar
“Blue Swari”



Иллюстр. 9.
Хемен Мазумдар
«Образ»

Illustr. 9.
Hemendranath Mazumdar
“Image”

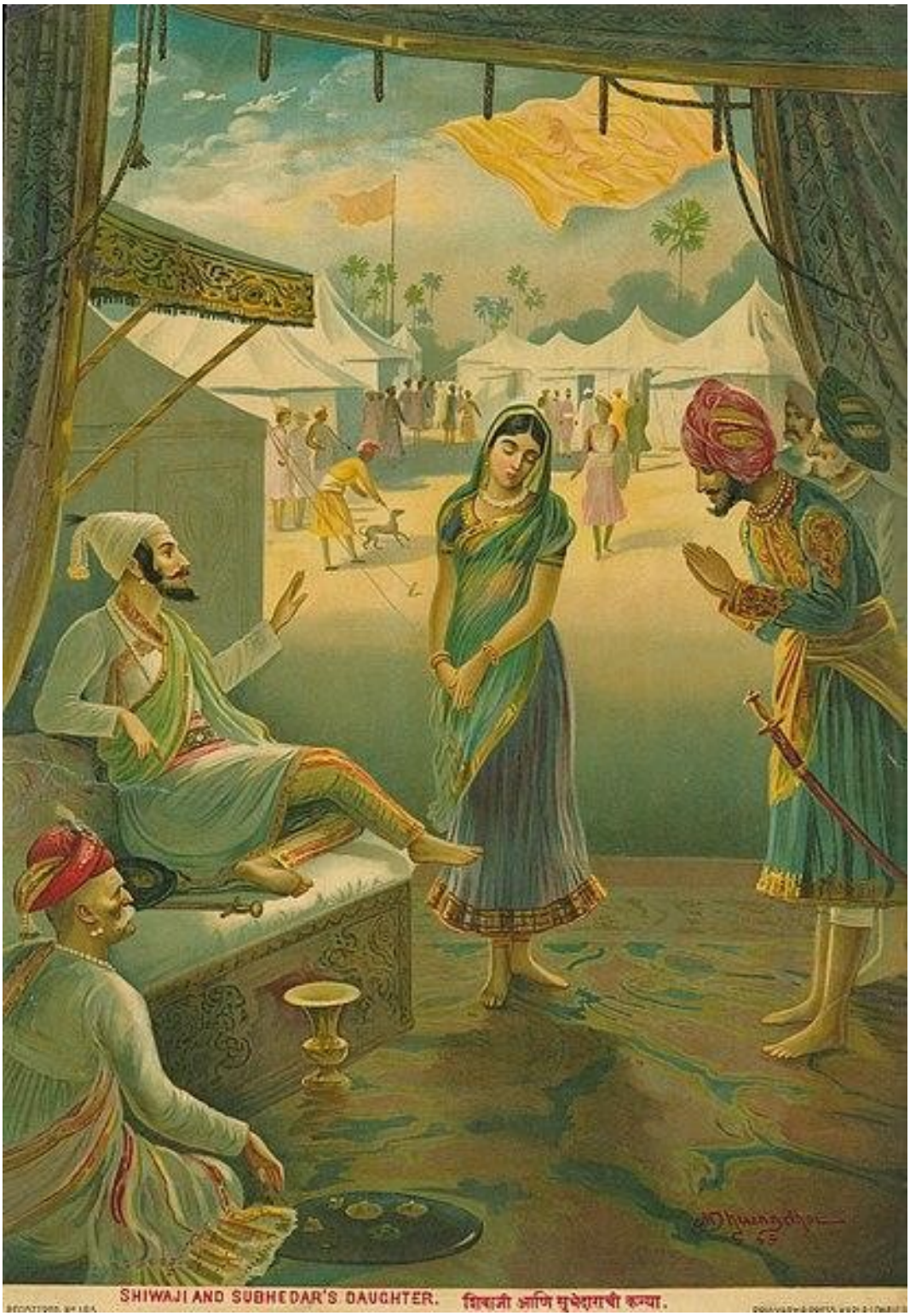
Картины Хемена Мазумдара актуализируют культурные и интеллектуальные стимулы и влияния британского колониализма на индийскую живопись в контекстах визуализации феминной телесности. Обнажение использовалось не более чем художественный прием, а сама тематика картин и их композиция подчеркивают, что Хемен Мазумдар следовал за европейскими образцами. Национальное и тем более националистическое и этническое, с одной стороны, в этой ситуации было второстепенным фактором. С другой стороны, Хемен Мазумдар внес значительный вклад в трансформацию самих форм и стратегий визуализации феминной телесности. Картины Хемена Мазумдара занимают фронтирное положение в истории индийского искусства, актуализируя тенденции постепенного кризиса «высокого искусства» и начавшегося перехода к массовой культуре, которая в большей степени соответствовала культурным запросам и потребностям динамично национализировавшегося индийского общества потому что оно нуждалось в других образах тела, которые стали бы одновременно и массовыми, и националистическими.

The paintings of Hemen Mazumdar actualise the cultural and intellectual stimuli and influences of British colonialism on Indian painting in contexts of the visualisation of the feminine corporality. The nudity was used as nothing more than an artistic device, and the very subject matter of the paintings and their composition emphasise that Hemen Mazumdar followed European patterns. On the one hand, the national, and even nationalist and ethnic, was a secondary factor in this situation. On the other hand, Hemen Mazumdar made a significant contribution to transformations of the very forms and strategies for visualising the feminine corporality. The paintings of Hemen Mazumdar occupy frontier positions in the history of Indian art, actualising the tendencies of the gradual crisis of "high art" and the beginning of the transition to mass culture, which was more in line with the cultural demands and needs of the dynamically nationalising Indian society because it needed other body images that could be both mass and nationalist.



Иллюстр. 10. Махадев Вишванат Дурандар. «Кришна и Радха»

Illustr. 10. Mahadev Vishwanath Dhurandhar. «Krishna and Radha»



Иллюстр. 11. Махадев Вишванат Дурандар «Шиваджи и дочь Субедара»

Illustr. 11. Mahadev Vishwanath Dhurandhar «Shivaji and Subedar's Daughter»



Иллюстр. 12– 13. Махадев Вишванат Дурандар. Акварельные иллюстрации различных стилей, которые носят женщины в Южной Азии.

Illustr. 12 – 13. Mahadev Vishwanath Dhurandhar. Watercolor Illustrations of different styles worn by women in South Asia.



Иллюстр. 14. Махадев Вишванат Дурандар. Обложка журнала «Visami Sadi», 1916

Illustr. 14. Mahadev Vishwanath Dhurandhar «Visami Sadi» 1916 Magazine cover

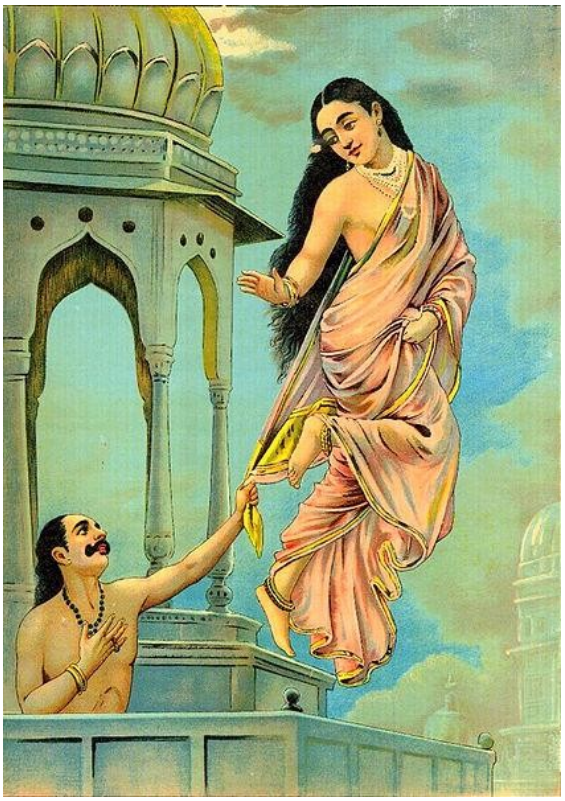
Наследие Махадева Вишваната Дурандара актуализирует несколько тенденций, которые определяли основные векторы развития индийской живописи в первой половине 20 века, включая различные стратегии визуализации феминной телесности. Обнаженная телесность, с одной стороны, характерна для картин художника в меньшей степени чем традиционная и этнографизированная телесность. С другой стороны, телесность в визуальном дискурсе Махадева Вишваната Дурандара начинает реагировать на социальные потребности и культурные запросы раннего формирующегося общества потребления. Эти тенденции актуализировали его попытки визуализации феминной телесности для открыток и журналов.

The heritage of Mahadev Vishwanath Durandar actualises several trends that determined the main vectors of development of Indian painting in the first half of the 20th century, including various strategies for visualising the feminine corporality. Nude physicality, on the one hand, is less characteristic of the artist's paintings than traditional and ethnographised physicality. On the other hand, corporality in the visual discourse of Mahadev Vishwanath Durandar begins to respond to the social needs and cultural demands of the early emerging consumer society. These trends actualised his attempts to visualise the feminine corporality for postcards and magazines.



Иллюстр. 15. Рави Варма, «Tilottama» (1896)

Illustr. 15. Ravi Varma, “Tilottama” (1896)

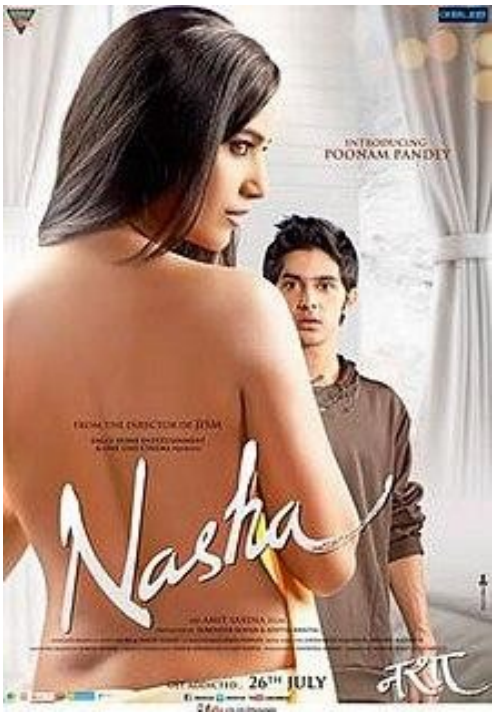


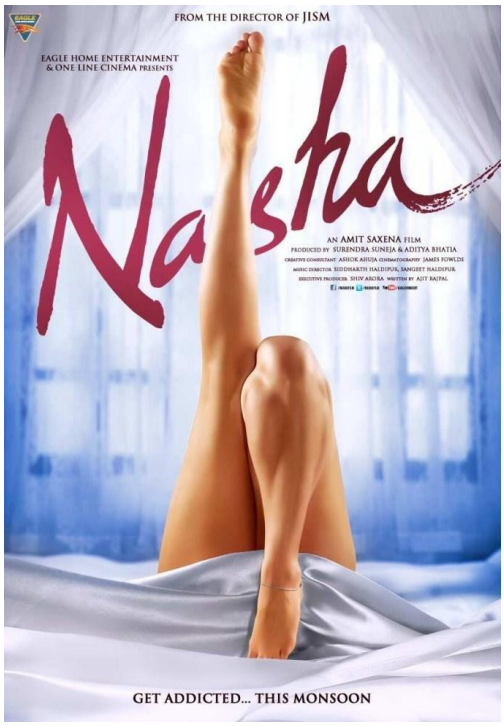
Иллюстр. 16. Рави Варма, «Pururavas aur Urvashi» (1890)

Illustr. 16. Ravi Varma, “Pururavas aur Urvashi” (1890)

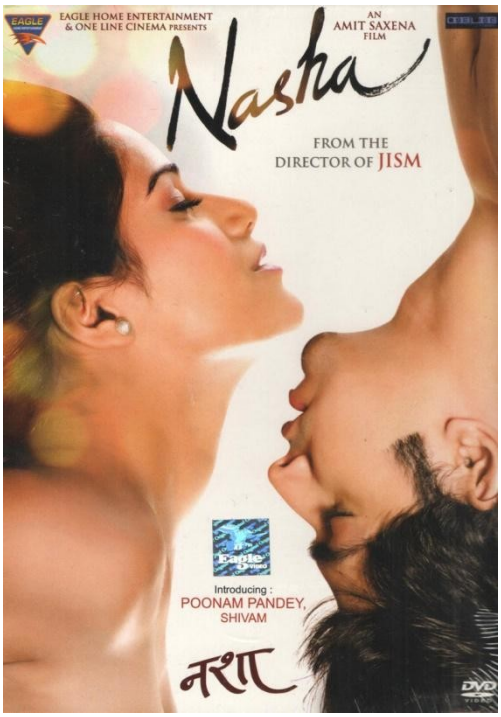
Формы визуализации обнаженной феминной телесности в индийской культуре второй половины 19 века в условиях европейского влияния: обнаженность редуцирована и представлена в меньших масштабах в сравнении со средневековой индуистской традиционной скульптурой, а сама композиция картин актуализирует европейское влияние. Картины Рави Варма стали важным этапом в культурном переходе от «высокой» культуры к доминированию серийно воспроизводимых изображений, фиксирующих телесность, в массовой культуре.

Forms of visualisation of naked feminine corporality in Indian culture of the second half of the 19th century under conditions of European influence: nudity is reduced and presented less in comparison with medieval Hindu traditional sculpture, and the composition of the paintings actualises European influence. Ravi Varma's paintings were an important stage in the cultural transition from "high" culture to the dominance of mass-produced images as form of visualisation of physicality in popular culture.









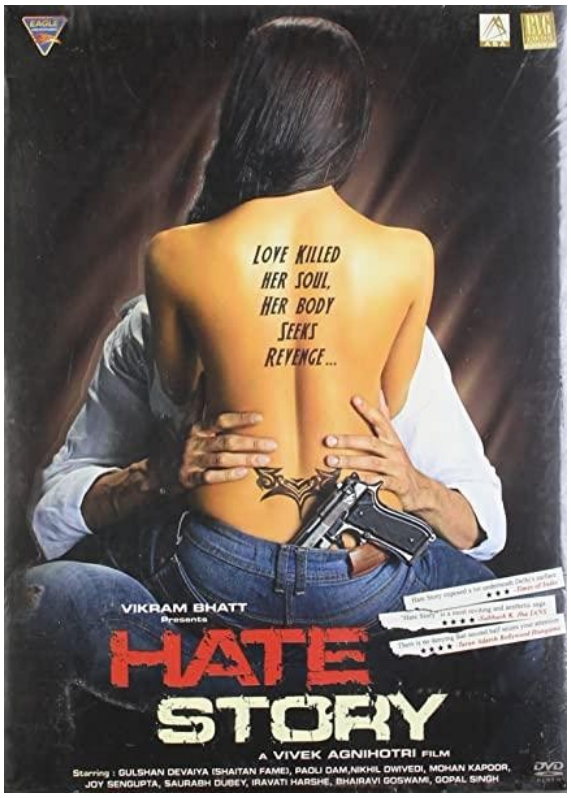
Иллюстр. 17, 18, 19, 20. Постеры к фильму «Nasha» (2013)

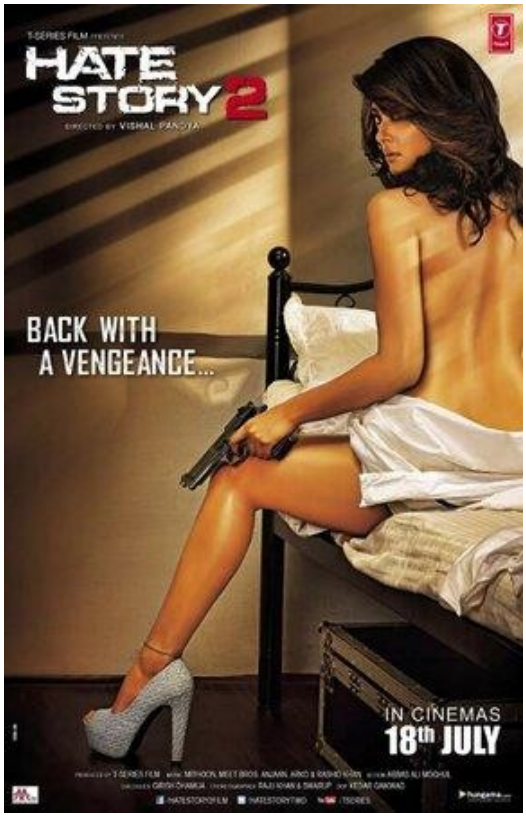
Illustr. 17, 18, 19, 20. Posters for the film "Nasha" (2013)

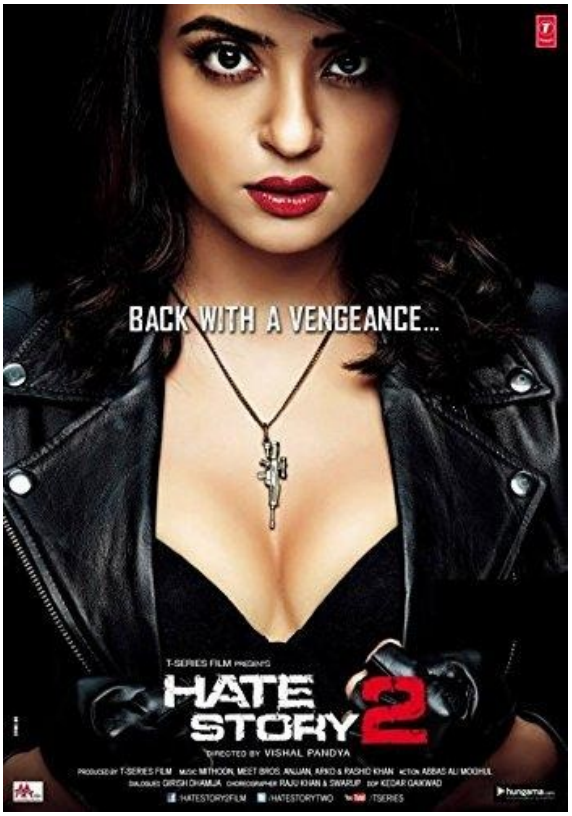
Постеры к фильму «Nasha» (2013) Амита Саксена стали важной попыткой как визуализации обнаженной феминной телесности в индийской массовой культуре, так и легитимации ее присутствия в общественных пространствах.

The posters for Amit Saxena's film "Nasha" (2013) became an important attempt both to visualise the naked feminine body in Indian popular culture and legitimise its presence in public spaces.









Иллюстр. 21, 22, 23, 24. Постеры к фильмам «Hate Story» (2012) и «Hate Story 2» (2014)
Illustr. 21, 22, 23, 24. Posters for the films «Hate Story» (2012) и «Hate Story 2» (2014)







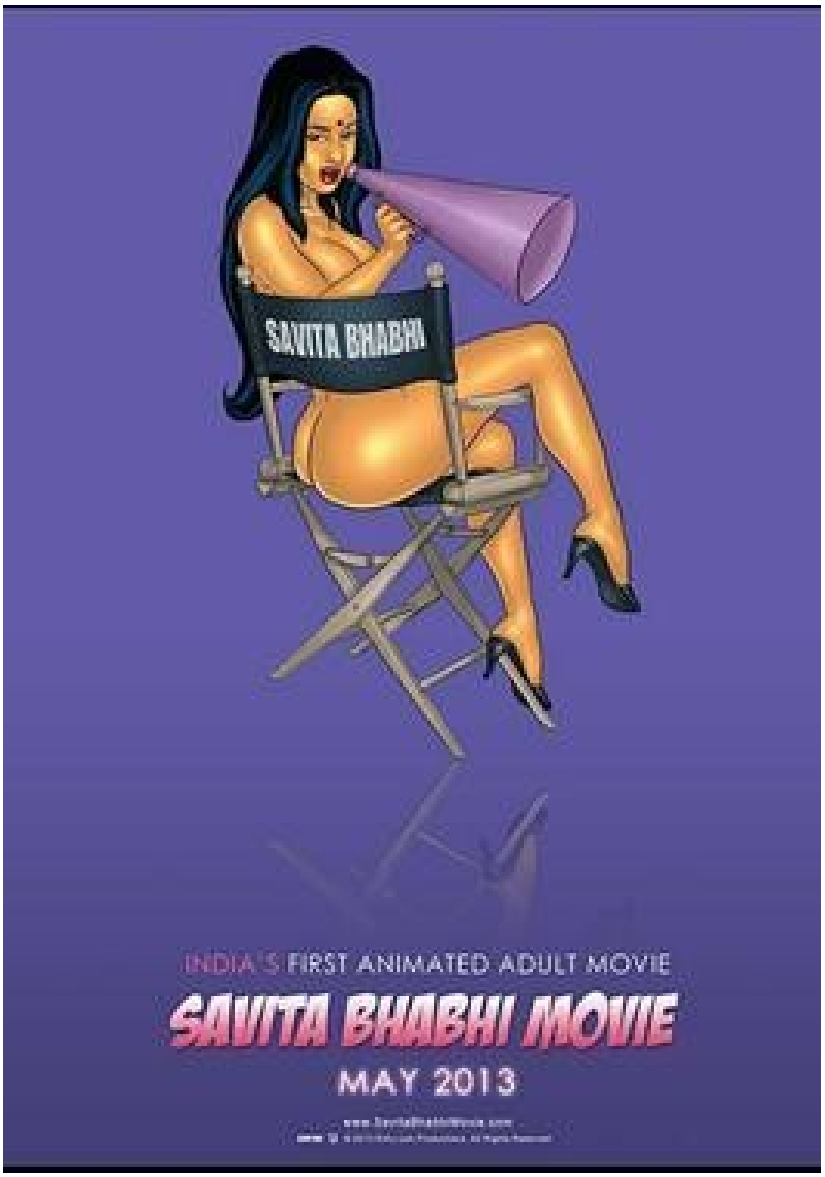


Иллюстр. 25, 26, 27, 28. Постеры к фильму «Ragini MMS 2» (2014)
Illustr. 25, 26, 27, 28. Posters for the film "Ragini MMS 2" (2014)

Постеры индийских фильмов актуализируют различные стратегии визуализации феминной телесности. Обнажение – одна из основных стратегий, которая формирует образы женского тела в современной идийской массовой культуре. С одной стороны, принципы формирования женского тела в визуальном искусстве, композиция постеров, их стилистика вторичны, так как симулируют и имитируют аналогичные тенденции в развитии западной массовой культуры. С другой стороны, индийский опыт визуализации обнаженной феминной телесности и ее интеграции в визуальные пространства массовой культуры является не только уникальным для региона Южной Азии, но и играет роль посредника в приобщении Пакистана и Бангладеш к аналогичным культурным тенденциям, хотя степень визуализации обнаженного тела в массовой культуре этих преимущественно мусульманских государств меньше чем в Индии.

Posters of Indian films actualise various strategies for visualising the feminine corporality. Exposure is one of the main strategies that forms the images of the female body in modern Idian mass culture. On the one hand, the principles of the formation of the female body in visual art,

the composition of posters, their style are secondary, as they simulate and imitate the same trends in developments of Western mass culture. On the other hand, the Indian experience of visualisation of the female nude and its integration into the visual spaces of popular culture is not only unique for the South Asian region, but it also plays the role of an intermediary in introducing Pakistan and Bangladesh to similar cultural trends, although the degree of visualisation of the naked body in popular culture of these predominantly Muslim states are less in comparison with India.



Иллюстр. 29. Постер анимационного фильма «Savita Bhabhi» (2013)

Illustr. 29. Poster for the animated film "Savita Bhabhi" (2013)

Постер и сам фильм демонстрируют значительный потенциал индийской массовой культуры в визуализации и актуализации образов обнаженной феминной телесности, стремясь обойти как запрет на распространение порнографии, так и актуализировать

континуитет с более ранней культурной традицией сексуализации женской телесности.

The poster and the film itself demonstrate the significant potential of Indian pop culture in the visualisation and actualisation of images of naked feminine physicality, seeking to circumvent both the prohibition on the distribution of pornography and actualise the continuity with the earlier cultural tradition of the sexualisation of female physicality.





Иллюстр. 30 – 31. Примеры визуализации сексуализированной феминной телесности в современной индийской массовой культуре.

Комикс «Savita Bhabhi» актуализирует различные стратегии актуализации обнаженности феминного тела в визуальном дискурсе современной массовой культуры в Индии, имитируя и симулируя этнические и традиционные мотивы в моде, актуализируя биологические и антропологические проявления тела телесности.

Illustr. 30 – 31. Examples of visualisation of sexualised feminine corporality in modern Indian mass culture.

The "Savita Bhabhi" actualises various strategies for promotion of the nakedness and naked feminine body in the visual discourse of modern mass culture in India, imitating and simulating ethnic and traditional motifs in fashion, actualising the biological and anthropological dimensions of the body and corporality.



Иллюстр. 32. Эстер Виктория Абрахам

Illustr. 32. Esther Victoria Abraham



Иллюстр. 33. Индрани Рахман

Illustr. 33. Indrani Rahman

Официальные фотографии одних из первых победительниц конкурса красоты «Мисс Индия» во второй половине 1940-х и в начале 1950-х гг. актуализируют несколько тенденций визуализации тела как национального и этнически маркированного, облаченного в традиционные одежды. Ранние попытки трансплантации западных культурных практик были отмечены стремлением как к этнизации телесности, так и максимальной редукции обнаженности.

Official photographs of some of the first winners of the Miss India beauty pageant in the second half of the 1940s and early 1950s actualise several trends in the visualisation of the body as national and ethnically marked, and dressed in traditional clothes also. Early attempts to transplant Western cultural practices were marked by a desire both for the ethnicisation of corporality and the maximum reduction of nudity.





Иллюстр. 34 – 35. Танви Вьйас, Мисс Индия 2008

Illustr. 34 – 35. Tanvi Vyas, Miss India 2008

Спустя 60 лет после появления на политическое карте мира независимой Индии индийское общество продолжало существовать как постколониальное, сочетая этничность с тенденциями культурной глобализации. Фотографии моделей в этническом стиле одновременно визуализировали и актуализировали как приверженность визуальному традиционализма, так и его имитативный и симуляционный характер. Визуально подчеркнутая, воображенная, этничность может сочетаться с актуализации биологической телесности интегрированной в канон представлений о красоте и идеальном теле общества потребления

60 years after the emergence of independent India on the political map of the world, Indian society continued to exist as a post-colonial society, combining ethnicity with the trends of cultural globalisation. Photographs of models in ethnic style visualised and actualised both the commitment to visual traditionalism and its imitative and simulation nature simultaneously. Visually emphasised and imagined ethnicity can be combined with the actualisation of biological corporality integrated into the canon of ideas about beauty and the ideal body of the consumer society




Иллюстр. 36 – 37. Анжелика Тахир, Miss Pakistan World 2015

Illustr. 36 – 37. Anzhelika Tahir, Miss Pakistan World 2015



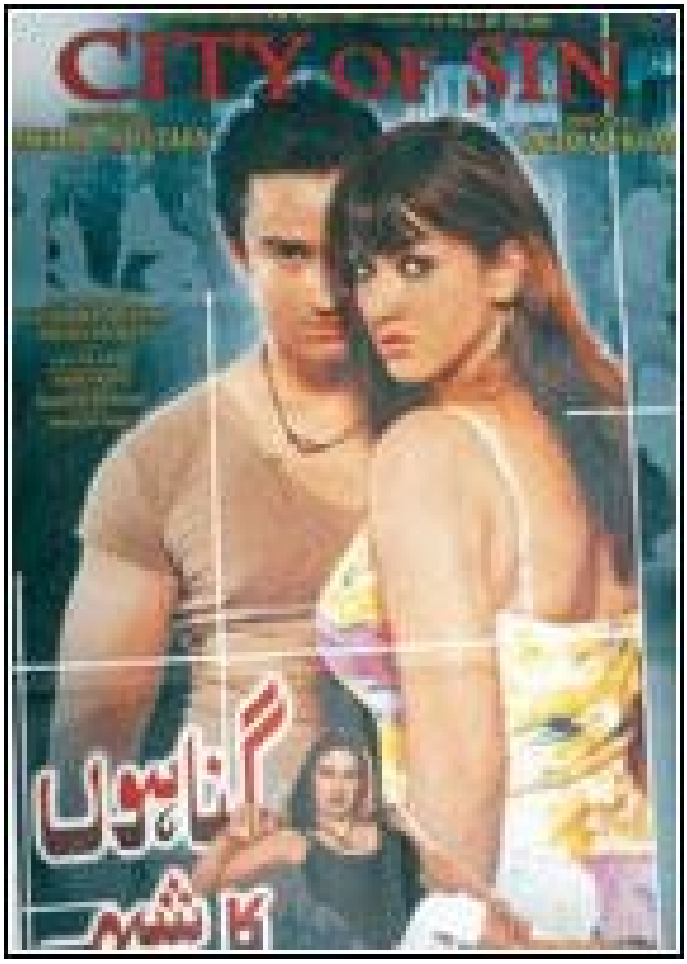

Иллюстр. 38 – 39. Ареедж Шаудхари, Miss Pakistan World 2020

Illustr. 38 – 39. Areej Chaudhary, Miss Pakistan World 2020

Пакистан, страна с мусульманским большинством и официально исламская республика, которая приобщилась к конкурсам красоты как «изобретенным традициям» спустя несколько десятилетий после Индии, демонстрирует быстрые темпы скорости социальных и культурных изменений и трансформаций отношения к открытой визуализации феминной телесности. Визуализация тела предусматривает почти обязательное отражение традиционности и этнических мотивов, хотя количественно в пакистанском сегменте интернета этнизированная телесность явно проигрывает обнаженной и сексуализированной телесности пакистанских моделей

Pakistan, a Muslim-majority country and officially an Islamic republic embraced beauty pageants as an "invented tradition" a few decades after India, but demonstrates the rapid pace of

social and cultural changes and the transformations in attitudes towards the opened visualisation of the feminine corporality. Visualisation of the body provides for an almost obligatory reflection of traditionality and ethnic motifs, although quantitatively in the Pakistani segment of the Internet, ethnicised physicality clearly loses to the naked and sexualised physicalities of Pakistani models



Иллюстр. 40. Постер пакистанского фильма «Gunahon Ka Sheher», 2006

Illustr. 40. Poster for the Pakistani film "Gunahon Ka Sheher", 2006

Постер пакистанского фильма «Gunahon Ka Sheher» (2006) режиссёра Саида Али Хана актуализирует те противоречия в визуализации феминной телесности, которые характерны для массовой культуры в современном Пакистане. В отличие от индийских стратегий визуализации обнаженной феминной телесности женское тело в визуальном дискурсе пакистанской массовой культуры, с одной стороны, не играет самостоятельной роли, дополняя доминирующую маскулинную телесность. С другой стороны, степень обнаженности визуальных женских образов в пакистанском случае минимальна в сравнении с аналогичными явлениями в индийском обществе потребления.

The poster of the Pakistani film "Gunahon Ka Sheher" (2006) directed by Said Ali Khan actualises contradictions in the visualisation of the feminine corporeality that are characteristic of mass

culture in modern Pakistan. In contrast to the Indian strategies for naked feminine corporeality visualisation, the female body in the visual discourse of Pakistani mass culture, on the one hand, does not play an independent role, complementing the dominant masculine corporality. On the other hand, the degree of exposure of visual female images in the Pakistani case is minimal in comparison with similar phenomena in the Indian consumer society.



Иллюстр. 41, 42, 43. Американо-индийская модель и актриса пакистанского происхождения Техмина Афзал

Визуальные образы этой актрисы и модели пакистанского происхождения актуализируют основные тренды и тенденции в актуализации феминной телесности, представленные во-первых имитацией традиционной одежды в этнографическом стиле; во-вторых, классическими образами американской массовой культуры, которые апеллируют к опыту ориенталистских образов; и, в-третьих, фотографиями, которые принадлежат к дискурсу современной гламурной фотографии как того сегмента, в рамках которого современная массовая культура формирует и воспроизводит свои представления о том как должно выглядеть идеальное женское тело

Illustr. 41, 42, 43. American-Indian model and actress of Pakistani origin Tehmeena Afzal

The visual images of this actress and model of Pakistani origin demonstrate the main trends and tendencies in the actualisation of feminine physicality, represented, firstly, by the imitation of traditional clothing in an ethnographic style; secondly, the classic images of American popular culture, which appeal to the experience of Orientalist images; and, thirdly, photographs that belong to the discourse of modern glamour photography as the segment in which modern mass culture forms and reproduces its ideas about how the ideal female body should look like.

Визуальные источники

Иллюстр. 1 – 4. Скульптуры храмового комплекса Кхаджурахо, X – XI вв. Извлечено от https://en.wikipedia.org/wiki/File:Khajuraho12.jpg (иллюстр. 1), https://en.wikipedia.org/wiki/File:Kamasutra_106.jpg (иллюстр. 2), https://en.wikipedia.org/wiki/File:Khajuraho-Lakshmana_Temple_erotic_detal1.JPG (иллюстр. 3), https://en.wikipedia.org/wiki/File:2_Erotic_Kama_statues_of_Khajuraho_Hindu_Temple_de_Lakshmana_Khajur%C3%A2ho_India_2013.jpg (иллюстр. 4)

Иллюстр. 5. Кришна и Радха в беседке. Извлечено от: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Krishna_et_Radha_dans_un_pavillon.jpg

Иллюстр. 6. Абаниндранат Тагор "Мать Индия", 1905. Извлечено от https://en.wikipedia.org/wiki/Bharat_Mata_(painting)#/media/File:Bharat_Mata_by_Abanindranath_Tagore.jpg

Иллюстр. 7. Хемен Мазумдар "Dilli ka Laddu". Извлечено от https://scroll.in/magazine/912080/the-bengali-artist-who-popularised-the-wet-sari-effect-and-invented-a-new-genre-of-figure-painting

Иллюстр. 8. Хемен Мазумдар, «Голубое сари». Извлечено от https://scroll.in/magazine/912080/the-bengali-artist-who-popularised-the-wet-sari-effect-and-invented-a-new-genre-of-figure-painting

Иллюстр. 9. Хемен Мазумдар, «Образ». Извлечено от https://scroll.in/magazine/912080/the-bengali-artist-who-popularised-the-wet-sari-effect-and-invented-a-new-genre-of-figure-painting

Иллюстр. 10. Махадев Вишванат Дурандар, «Кришна и Радха». Извлечено от https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Файл:Radha_and_Krishna_by_DHURANDHAR_MV.jpg

Иллюстр. 11. Махадев Вишванат Дурандар, «Шиваджи и дочь Субедара». Извлечено от https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shivaji_and_Subedar's_Daughter_M._V._Dhurandhar.jpg

Иллюстр. 12 – 13. Махадев Вишванат Дурандар. Акварельные иллюстрации различных стилей, которые носят женщины в Южной Азии. Извлечено от https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lengha_Choli.jpg

Иллюстр. 14. Махадев Вишванат Дурандар. Обложка журнала «Visami Sadi», 1916. Извлечено от https://en.wikipedia.org/wiki/File:Visami_Sadi_1916_Magazine_cover.jpg

Иллюстр. 15. Рави Варма, «Tilottama» (1896). Извлечено от: https://en.wikipedia.org/wiki/Tilottama#/media/File:Tilottama.jpg

Иллюстр. 16. Рави Варма, «Pururavas aur Urvashi» (1890). Извлечено от https://en.wikipedia.org/wiki/File:Urvashi-Pururavas_by_RRV.jpg

Иллюстр. 17, 18, 19, 20. Постеры к фильму «Nasha» (2013). Извлечено от https://www.imdb.com/title/tt3044882/

Иллюстр. 21, 22, 23, 24. Постеры к фильмам «Hate Srory» (2012) и «Hate Story 2» (2014). Извлечено от https://www.wallpapertip.com/wpic/iTwmTT_hate-story-hd-wallpapers-hate-story-full-hd/

Иллюстр. 25, 26, 27, 28. Постеры к фильму «Ragini MMS 2» (2014). Извлечено от https://m.imdb.com/title/tt2609218/mediaviewer/rm3864100352

Иллюстр. 29. Постер анимационного фильма «Savita Bhabhi» (2013). Извлечено от https://en.wikipedia.org/wiki/Savita_Bhabhi_(film)#/media/File:Savita_Bhabhi_movie_poster.jpg

Иллюстр. 30 – 31. Примеры визуализации сексуализированной феминной телесности в современной индийской массовой культуре. Извлечено от https://en.wikipedia.org/wiki/File:Savita_bhabhi_cartoon.jpg (иллюстр. 30) https://www.listal.com/viewimage/7230178 (иллюстр. 31)

Иллюстр. 32. Эстер Виктория Абрахам. Извлечено от https://en.wikipedia.org/wiki/File:Pramila_(Esther_Victoria_Abraham).jpg

Иллюстр. 33. Индрани Рахман. Извлечено от https://en.wikipedia.org/wiki/Indrani_Rahman#/media/File:Indrani_Rahman_(1930-1999).jpg

Иллюстр. 34. Танви Вьйас, Мисс Индия 2008. Извлечено от https://www.pinterest.ru/pin/540994973960629884/

Иллюстр. 35. Танви Вьйас, Мисс Индия 2008. Извлечено от https://www.veethi.com/india-people/tanvi_vyas-photos-1809-71960.htm

Иллюстр. 36. Анжелика Тахир, Miss Pakistan World 2015. Извлечено от https://celebinto.com/anzhelika-tahir/

Иллюстр. 37. Анжелика Тахир, Miss Pakistan World 2015. Извлечено от https://allaboutactress.video.blog/2019/03/18/model-anzhelika-tahir-hot-bikini-stills/

Иллюстр. 38. Ареедж Шаудхари, Miss Pakistan World 2020. Извлечено от https://twitter.com/clustereum/status/1323093015418658817

Иллюстр. 39. Ареедж Шаудхари, Miss Pakistan World 2020. Извлечено от http://www.itssouthasian.com/areej-chaudhary-the-first-miss-pakistan-world-from-the-soil-of-pakistan/

Иллюстр. 40. Постер пакистанского фильма «Gunahon Ka Sheher», 2006. Извлечено от https://en.wikipedia.org/wiki/Gunahon_Ka_Sheher

Иллюстр. 41. Американо-индийская модель и актриса пакистанского происхождения Техмина Афзал. Извлечено от https://www.listal.com/viewimage/7793908

Иллюстр. 42. Американо-индийская модель и актриса пакистанского происхождения Техмина Афзал. Извлечено от https://9gag.com/gag/aqjRpRM

Иллюстр. 43. Американо-индийская модель и актриса пакистанского происхождения Техмина Афзал. Извлечено от https://www.pinterest.ru/pin/12033123982447435/

Visual sources

Illustr. 1 – 4. Sculptures of the Khajuraho temple complex, 10th-11th centuries. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/File:Khajuraho12.jpg (Illustr. 1), https://en.wikipedia.org/wiki/File:Kamasutra_106.jpg (Illustr. 2), https://en.wikipedia.org/wiki/File:Khajuraho-Lakshmana_Temple_erotic_detal1.JPG (Illustr. 3), https://en.wikipedia.org/wiki/File:2_Erotic_Kama_statues_of_Khajuraho_Hindu_Temple_de_Lakshmana_Khajur%C3%A2ho_India_2013.jpg (Illustr. 4)

Illustr. 5. Krishna and Radha in a Pavilionю. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/File:Krishna_et_Radha_dans_un_pavillon.jpg

Illustr. 6. Abanindranath Tagore “Bharat Mata”, 1905. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Bharat_Mata_(painting)#/media/File:Bharat_Mata_by_Abanindranath_Tagore.jpg

Illustr. 7. Hemendranath Mazumdar “Dilli ka Laddu”. Retrieved from https://scroll.in/magazine/912080/the-bengali-artist-who-popularised-the-wet-sari-effect-and-invented-a-new-genre-of-figure-painting

Illustr. 8. Hemendranath Mazumdar “Blue Swari”. Retrieved from https://scroll.in/magazine/912080/the-bengali-artist-who-popularised-the-wet-sari-effect-and-invented-a-new-genre-of-figure-painting

Illustr. 9. Hemendranath Mazumdar “Image”. Retrieved from https://scroll.in/magazine/912080/the-bengali-artist-who-popularised-the-wet-sari-effect-and-invented-a-new-genre-of-figure-painting

Illustr. 10. Mahadev Vishwanath Dhurandhar «Krishna and Radha». Retrieved from https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Файл:Radha_and_Krishna_by_DHURANDHAR_MV.jpg

Illustr. 11. Mahadev Vishwanath Dhurandhar «Shivaji and Subedar's Daughter». Retrieved from https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shivaji_and_Subedar’s_Daughter_M._V._Dhurandhar.jpg

Illustr. 12 – 13. Mahadev Vishwanath Dhurandhar, Watercolor Illustrations of different styles worn by women in South Asia. Retrieved from https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lengha_Choli.jpg

Illustr. 14. Mahadev Vishwanath Dhurandhar «Visami Sadi» 1916 Magazine cover. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/File:Visami_Sadi_1916_Magazine_cover.jpg

Illustr. 15. Ravi Varma, “Tilottama” (1896). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Tilottama#/media/File:Tilottama.jpg

Illustr. 16. Ravi Varma, “Pururavas aur Urvashi” (1890). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/File:Urvashi-Pururavas_by_RRV.jpg

Illustr. 17, 18, 19, 20. Posters for the film "Nasha" (2013). Retrieved from https://www.imdb.com/title/tt3044882/

Illustr. 21, 22, 23, 24. Posters for the films «Hate Story» (2012) и «Hate Story 2» (2014). Retrieved from https://www.wallpapertip.com/wpic/iTwmTT_hate-story-hd-wallpapers-hate-story-full-hd/

Illustr. 25, 26, 27, 28. Posters for the film " Ragini MMS 2" (2014). Retrieved fromhttps://m.imdb.com/title/tt2609218/mediaviewer/rm3864100352

Illustr. 29. Poster for the animated film "Savita Bhabhi" (2013). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Savita_Bhabhi_(film)#/media/File:Savita_Bhabhi_movie_poster.jpg

Illustr. 30 – 31. Examples of visualisation of sexualised feminine corporality in modern Indian mass culture. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/File:Savita_bhabhi_cartoon.jpg (Illustr. 30) https://www.listal.com/viewimage/7230178 (Illustr. 31)

Illustr. 32. Esther Victoria Abraham. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/File:Pramila_(Esther_Victoria_Abraham).jpg

Illustr. 33. Indrani Rahman. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Indrani_Rahman#/media/File:Indrani_Rahman_(1930-1999).jpg

Illustr. 34. Tanvi Vyas, Miss India 2008. Retrieved from https://www.pinterest.ru/pin/540994973960629884/

Illustr. 35. Tanvi Vyas, Miss India 2008. Retrieved from https://www.veethi.com/india-people/tanvi_vyas-photos-1809-71960.htm

Illustr. 36. Anzhelika Tahir, Miss Pakistan World 2015. Retrieved from https://celebinto.com/anzhelika-tahir/

Illustr. 37. Anzhelika Tahir, Miss Pakistan World 2015. Retrieved from https://allaboutactress.video.blog/2019/03/18/model-anzhelika-tahir-hot-bikini-stills/

Illustr. 38. Areej Chaudhary, Miss Pakistan World 2020. Retrieved from https://twitter.com/clustereum/status/1323093015418658817

Illustr. 39. Areej Chaudhary, Miss Pakistan World 2020. Retrieved from http://www.itssouthasian.com/areej-chaudhary-the-first-miss-pakistan-world-from-the-soil-of-pakistan/

Illustr. 40. Poster for the Pakistani film "Gunahon Ka Sheher", 2006. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Gunahon_Ka_Sheher

Illustr. 41. American-Indian model and actress of Pakistani origin Tehmeena Afzal. Retrieved from https://www.listal.com/viewimage/7793908

Illustr. 42. American-Indian model and actress of Pakistani origin Tehmeena Afzal. Retrieved from https://9gag.com/gag/aqjRpRM

Illustr. 43. American-Indian model and actress of Pakistani origin Tehmeena Afzal. Retrieved from https://www.pinterest.ru/pin/12033123982447435/

Фильмография | Filmography

"*Aastha: In the Prison of Spring*". Film. Director: Basu Bhattacharya. Writers: Basu Bhattacharya, Gaurav Pandey, Dinesh Thakur. Country of origin: India. Language: Hindi. 1997. Runtime: 2h 12m. Colour

"*Ek Chhotisi Love Story*". Film. Director: Shashilal K. Nair. Writer: Pankaj Kapoor. Country of origin: India. Language: Hindi. 2002. Runtime: 2h 2m. Colour

"*Girlfriend*". Film. Director: Karan Razdan. Writer: Karan Razdan. Country of origin: India. Language: Hindi. 2004. Runtime: 2h 6m. Colour

"*Gunahon Ka Sheher*". Film. Director: Saeed Ali Khan. Country of origin: Pakistan. Language: Urdu. 2006. Colour.

"*Hate Story 2*". Film. Director: Vishal Pandya. Writers: Madhuri Banerjee, Girish Dhamija. Country of origin: India. Language: Hindi. 2014. Runtime: 2h 10m. Colour

"*Hate Story*". Film. Director: Vivek Agnihotri. Writers: Vikram Bhatt, Rohit Malhotra. Country of origin: India. Language: Hindi. 2012. Runtime: 2h 20m. Colour

"*Memsaab Maya*". Film. Director: Ketan Mehta. Writers: Gustave Flaubert, Sitanshu Yashaschandra, Ketan Mehta, Hriday Lani, Gulan Kriplani, Hrishikesh. Country of origin: India. Language: Hindi. 1993. Runtime: 2h 10m. Colour

"*Nasha*". Film. Director: Amit Saxena. Writer: Ajit Rajpal. Country of origin: India. Language: Hindi. 2013. Runtime: 2 h 2 m. Colour.

"*Ragini MMS 2*". Film. Director: Bhushan Patel. Writers: Tanveer Bookwala, Ishita Moitra. Country of origin: India. Language: English, Hindi, Marathi. 2014. Runtime: 1h 59m. Colour

"*Savita Bhabhi*". Cartoon. Director: Punith Agarval. Writers: Rakhul. Country of origin: India. Language: Bengali. 2013. Runtime: 27m. Colour

"*The Dirty Picture*". Film. Director: Milan Luthria. Writers: Rajat Arora, Aditi Mediratta, Rajshri Sudhakar. Country of origin: India. Language: Hindi. 2011. Runtime: 2h 25m. Colour

Список литературы

Adel, G. A. H. (1981). *Farhang-e berehnegi-yo berehnegi-ye farhangi [Culture—and nudity—and cultural nudity]*. Soroush. (In Farsi).

Banerji, D. (2010). *The Alternate Nation of Abanindranath Tagore*. SAGE Publisher. https://doi.org/10.4135/9788132104858

Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie [The clear room. Note on photography]*. Gallimard. (In French).

Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. Penguin Books.

Bruck, J., & Docker, J. (1989). Puritanic rationalism: John Berger's ways of seeing and media and culture studies. *Continuum: The Australian Journal of Media and Culture*, 2(2), 77–95. https://doi.org/10.1080/10304318909359365

Ewen, S. (1976). *Captains of Consciousness: Advertising and the Social Roots of the Consumer Culture*. McGraw-Hill. https://doi.org/10.3817/0976029207

Ewen, S. (1988). *All Consuming Images: The Politics of Style in Contemporary Culture*. Basic Books.

Freitag, S. B. (2014). The visual turn: Approaching south asia across the disciplines. *South Asia: Journal of South Asian Studies*, 37(3), 398–409. https://doi.org/10.1080/00856401.2014.930012

Frembgen, J. W., & Jehangir, A. (2018). Dirty Pictures. Vulgar Street Art in Lahore, Pakistan. In C. Kruse, B. Meyer, & A.-M. Korte (Eds.), *Taking Offense: Religion, Art, and Visual Culture in Plural Configurations* (pp. 267–283). Brill Fink. https://doi.org/10.30965/9783846763452_012

Fuery, P., & Fuery, K. (2003). *Visual Cultures and Critical Theory*. Hodder Arnold Publications.

Guha-Thakurta, T. (1992). *The making of a new "Indian" art: Artists, aesthetics, and nationalism in Bengal*, 1850 – 1920. Cambridge University Press.

Hobsbawm, E., & Ranger, T. (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press.

Jain, K. (2007). *Gods in the bazaar: The economies of Indian calendar art*. Duke University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv1131bjr

Kamran, S. P. (2021). Exploring Female Identity in and Through Art in Pakistan: Experiencing De-Colonial Feminism. *Journal of International Women's Studies*, 22(3), 132–141.

Life, A. (2001). Picture Postcards by M.V. Dhurandhar: Scenes and Types of India—With a Difference. *Visual Resources*, 17(4), 401–416. https://doi.org/10.1080/01973762.2001.9658605

Menon, K. (2009). *Everyday Nationalism: Women of the Hindu Right in India: The Ethnography of Political Violence*. University of Pennsylvania Press. https://doi.org/10.9783/9780812202793

Mitchell, L. (2014). The Visual Turn in Political Anthropology and the Mediation of Political Practice in Contemporary India. *South Asia: Journal of South Asian Studies*, 37(3), 515–540. https://doi.org/10.1080/00856401.2014.937372

Mitter, P. (1994). *Art and Nationalism in Colonial India, 1850 – 1922: Occidental Orientations*. Cambridge University Press.

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18. https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6

Pinney, Ch. (2004). *Photos of the Gods: The printed image and political struggle in India*. Reaktion Books.

Sontag, S. (1966). *Against Interpretation*. Farrar, Straus and Giroux.

Sontag, S. (1977). *On Photography*. Farrar, Straus and Giroux.

Беньямин, В. (2013). Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. В *Краткая история фотографии* (сс. 60–113). Ad Marginem.

Глушкова, Н. (2014). Минное поле оскорбленного индуизма: Подрывы и увечья. *Отечественные записки*, 6. https://strana-oz.ru/2014/6/minnoe-pole-oskorblennogo-induizma-podryvy-i-uvechya

Гройс, Б. (2006). Топология современного искусства. *Художественный журнал*, 61/62. http://moscowartmagazine.com/issue/36/article/696

Досс, Ф. (2013). Как сегодня пишется история: Взгляд с французской стороны. В Г. Гаррета, Г. Дюфо, & Л. Пименова (Ред.), *Как мы пишем историю* (сс. 9–56). РОССПЭН.

Кобрин, К., & Уваров, П. (2007). Свобода у историков пока есть. Во всяком случае – есть от чего бежать. В *Беседа Кирилла Кобрина с Павлом Уваровым. Неприкосновенный запас: Дебаты о политике и культуре*. http://www.polit.ru/research/2008/01/30/uvarov.html

Кром, М. (2013). Использование понятий в исследованиях по истории допетровской Руси: Смена вех и новые ориентиры. В Г. Гаррета, Г. Дюфо, & Л. Пименова (Ред.), *Как мы пишем историю* (сс. 94–125). РОССПЭН.

Эшельман, Р. (2020). Заметки о перформатистской фотографии: Познание красоты и трансцендентности после постмодернизма. В Р. Аккер, Э. Гиббонс, & Т. Вермюлен (Ред.), *Метамодернизм: Историчность, аффект и глубина после постмодернизма* (сс. 286–307). Рипол классик.

References

Adel, G. A. H. (1981). *Farhang-e berehnegi-yo berehnegi-ye farhangi [Culture—and nudity—and cultural nudity]*. Soroush. (In Farsi).

Banerji, D. (2010). *The Alternate Nation of Abanindranath Tagore*. SAGE Publisher. https://doi.org/10.4135/9788132104858

Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie [The clear room. Note on photography]*. Gallimard. (In French).

Benjamin, V. (2013). The Work of Art in the Age of Technical Reproducibility. In *A brief history of photography* (pp. 60–113). Ad Marginem. (In Russian).

Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. Penguin Books.

Bruck, J., & Docker, J. (1989). Puritanic rationalism: John Berger's ways of seeing and media and culture studies. *Continuum: The Australian Journal of Media and Culture*, 2(2), 77–95. https://doi.org/10.1080/10304318909359365

Doss, F. (2013). How History is Written Today: A French Perspective. In G. Garrett, G. Dufault, & L. Pimenov (Eds.), *How We Write History* (pp. 9–56). ROSSPEN. (In Russian).

Eshelman, R. (2020). Notes on Performance Photography: Cognition of Beauty and Transcendence after Postmodernism. In R. Acker, E. Gibbons, & T. Vermeulen (Eds.), *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism* (pp. 286–307). Ripol Classic. (In Russian).

Ewen, S. (1976). *Captains of Consciousness: Advertising and the Social Roots of the Consumer Culture*. McGraw-Hill. https://doi.org/10.3817/0976029207

Ewen, S. (1988). *All Consuming Images: The Politics of Style in Contemporary Culture*. Basic Books.

Freitag, S. B. (2014). The visual turn: Approaching south asia across the disciplines. *South Asia: Journal of South Asian Studies*, 37(3), 398–409. https://doi.org/10.1080/00856401.2014.930012

Frembgen, J. W., & Jehangir, A. (2018). Dirty Pictures. Vulgar Street Art in Lahore, Pakistan. In C. Kruse, B. Meyer, & A.-M. Korte (Eds.), *Taking Offense: Religion, Art, and Visual Culture in Plural Configurations* (pp. 267–283). Brill Fink. https://doi.org/10.30965/9783846763452_012

Fuery, P., & Fuery, K. (2003). *Visual Cultures and Critical Theory*. Hodder Arnold Publications.

Glushkova, N. (2014). The Minefield of Insulted Hinduism: Undermining and Maiming. *Domestic Notes*, 6. https://strana-oz.ru/2014/6/minnoe-pole-oskorblennogo-induizma-podryvy-i-uvechya (In Russian).

Groys, B. (2006). Topology of Contemporary Art. *Moscow Art Magazine*, 61/62. http://moscowartmagazine.com/issue/36/article/696 (In Russian).

Guha-Thakurta, T. (1992). *The making of a new "Indian" art: Artists, aesthetics, and nationalism in Bengal, 1850 – 1920*. Cambridge University Press.

Hobsbawm, E., & Ranger, T. (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press.

Jain, K. (2007). *Gods in the bazaar: The economies of Indian calendar art*. Duke University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv1131bjr

Kamran, S. P. (2021). Exploring Female Identity in and Through Art in Pakistan: Experiencing De-Colonial Feminism. *Journal of International Women's Studies*, 22(3), 132–141.

Kobrin, K., & Uvarov, P. (2007). Historians still have freedom. In any case, there is something to run away from. In *Kirill Kobrin's conversation with Pavel Uvarov. Untouchable Stock: Debates on Politics and Culture* (55). http://www.polit.ru/research/2008/01/30/uvarov.html (In Russian).

Krom, M. (2013). The Use of Concepts in Research on the History of Pre-Petrine Russia: A Change of Milestones and New Landmarks. In G. Garrett, G. Dufault, & L. Pimenov (Eds.), *How We Write History* (pp. 94–125). ROSSPEN. (In Russian).

Life, A. (2001). Picture Postcards by M.V. Dhurandhar: Scenes and Types of India—With a Difference. *Visual Resources*, 17(4), 401–416. https://doi.org/10.1080/01973762.2001.9658605

Menon, K. (2009). *Everyday Nationalism: Women of the Hindu Right in India: The Ethnography of Political Violence*. University of Pennsylvania Press. https://doi.org/10.9783/9780812202793

Mitchell, L. (2014). The Visual Turn in Political Anthropology and the Mediation of Political Practice in Contemporary India. *South Asia: Journal of South Asian Studies*, 37(3), 515–540. https://doi.org/10.1080/00856401.2014.937372

Mitter, P. (1994). *Art and Nationalism in Colonial India, 1850 – 1922: Occidental Orientations*. Cambridge University Press.

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18. https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6

Pinney, Ch. (2004). *Photos of the Gods: The printed image and political struggle in India*. Reaktion Books.

Sontag, S. (1966). *Against Interpretation*. Farrar, Straus and Giroux.

Sontag, S. (1977). *On Photography*. Farrar, Straus and Giroux.