

issue 1 | 2022
18+

Corpus mundi

JOURNAL OF BODY STUDIES

Corpus Mundi

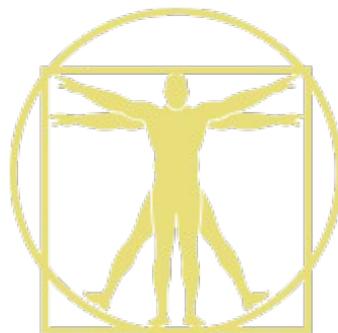
Academic E-Journal

www.corpusmundi.com

Vol 3, No 1

<https://doi.org/10.46539/cmj.v3i1>

“The Palimpsestic Naked Body”



Corpus Mundi

Научный электронный журнал

www.corpusmundi.com

Том 3, No 1

<https://doi.org/10.46539/cmj.v3i1>

«Голое тело как палимпсест»

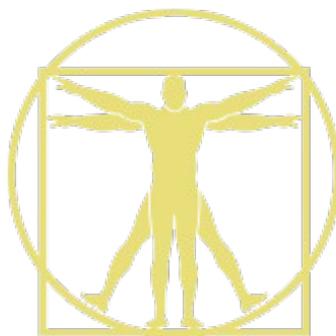


Table of Content

THE PALIMPSESTIC NAKED BODY

Kwasu D. Tembo

Being-in-Danger: Being, Precarity, and Potential –
Theoretical Speculations on the Palimpsestic Naked Body 15

Serguey N. Yakushenkov

When the Naked Body Speaks: Brazilian Theater in the Search of National Identity 31

Elena E. Zavyalova

Nudity and Half-Naked Body in the Work of A. S. Pushkin:
Options, Values, Principles of Implementation 52

Maksym W. Kyrchanoff

Naked Feminine Physicality as an Invented Tradition in South Asian Popular Culture 73

Olesya S. Yakushenkova

Terrifying Nudity: the Naked Truth of Horror Film 123

CRITICS & REVIEWS

Elina A. Sarakaeva & Irena V. Lebedeva

Symbolism and Functions of Nakedness in Medieval Germany. Review of the Collective
Monograph “And They Realized that They were Naked’. Nudity in the Middle Ages” 160

Irena V. Lebedeva & Victoria A. Lubimova

Review of the Book “Veils, Nudity and Tattooes: The New Feminine Aesthetics” 167

Содержание

ГОЛОЕ ТЕЛО КАК ПАЛИМПСЕСТ

Тембо К. Д.

В опасности: Бытие, неопределенность и потенциал –
теоретические размышления о палимпсесте обнаженного тела 15

Якушенко С. Н.

Когда голое тело говорит: бразильский театр в поисках национальной идентичности 31

Завьялова Е. Е.

Нагота и обнажённость в творчестве А.С. Пушкина:
варианты, значения, принципы воплощения 52

Кирчанов М. В.

Обнаженная феминная телесность 73
как изобретенная традиция в массовой культуре Южной Азии

Якушенко О. С.

Ужас нагого тела: голая правда хоррор-фильма 123

РЕЦЕНЗИИ

Саракаева Э. А., Лебедева И. В.

Репрезентация обнаженного тела в средневековой Германии,
её функции и символика. Рецензия на коллективную монографию
«И увидели они, что они наги». Нагота в Средние века» 160

Лебедева И. В., Любимова В. А.

Рецензия на монографию «Чадра, нагота и татуировки: новая женская эстетика» 167

Dear friends, colleagues, readers and authors!

Corpus Mundi is a periodic academic e-journal without printed forms (since 2020). The journal publishes scholar articles, reviews, information resources, conferences and other scientific materials.

We publish two issues in a year.

The working languages of the Journal are English and Russian.

The Journal is devoted to topical issues in the field of Body Studies, corporality, history of corporality, Body in Mass culture and others.

Aim and Scope

Our goal is to create a virtual platform for exchange of views and discussions in the field of Body studies. With this goal in mind, we aim to ensure that our online publication performs important scientific functions – communication and information – that will not only accumulate new developments in this field, but will also serve as a basis for new discoveries and insights.

The Journal advocates the principles of dialogue of cultures and elimination of conditions for possible conflicts of civilizations. It adheres to the principles of the philosophy of non-violence, cultural and religious tolerance. The editorial staff aims to remove language barriers and respect the boundaries of the national culture of each nation living on our small planet – Earth.

Our team brought together specialists whose scientific activity is in one way or another related to the study of corporality. In our Journal we are not going to be limited solely to the human body, as we approach the problem of “corporality” from the widest positions.

As we tried to create a space for international communication, we chose English (international language of science) and Russian (as the project is an initiative of Russian scientists) as working languages of our journal.

Our international team, which is represented in the editorial board of the journal, includes specialists from Russia, USA, Great Britain, Spain, China and other countries. All manuscripts submitted to the Editorial board undergo double blind review, which is the fundamental scientific and ethical principles of our project. The digital nature of modern international communications has enabled us to choose the online variant of publication of articles (without physical printing). Therefore, our journal is part of the Open Journal Systems, which allows us to organize perfectly the whole publishing process, but also makes it possible to access information. After all, the reader gets the opportunity to download any article from our site for free. We believe that only the open exchange of information will allow mankind to make a serious breakthrough in the development of science and technology.

We work on the principles of strict confidentiality and careful attention to personal data of users. Therefore, the names and email addresses of authors of this online publication are used exclusively for the purposes indicated by this online publication and cannot be used for any other purposes or provided to other persons and organizations. In addition, this principle allows to maintain a high level of criticism and impartiality when reviewing manuscripts submitted to the editor, since reviewers can not see the authorship of a particular work. The objectivity of the review is verified by double or sometimes even triple reviews, which avoids one-sidedness when working with those manuscripts that by their nature may go beyond one discipline or traditional approaches that are dominant at the moment. Our main principle that we focus on is SCIENCE.

**Best regards,
Editors**

- ◆ Certificate of registration issued by Roskomnadzor: ЭЛ № ФС77-77481 since 31 December 2019
- ◆ Materials are intended for persons over 18 years old.

Уважаемые друзья, коллеги, читатели и авторы!

Сетевое издание Corpus Mundi является периодическим научным изданием, не имеющим печатной формы, и выпускается с 2020 года. В сетевом издании публикуются научные статьи, рецензии, информационные ресурсы, отчеты об экспедициях, конференциях и прочие научные материалы.

Мы выпускаем 2 номера в год.

Рабочими языками журнала являются русский и английский

Сетевое издание посвящено актуальным вопросам в сфере телесности, Body Studies, истории телесности, телесных модификаций, телу в массовой культуре, литературе и искусстве и другим.

Цель проекта

Создание виртуальной площадки для обмена мнениями и дискуссий в области Body studies.

Исходя из этой цели, мы стремимся к тому, чтобы наше сетевое издание выполняло важные научные функции – коммуникативную и информационную, которые позволят не только аккумулировать новые достижения в этой области, но и послужат основой для новых открытий и озарений.

Сетевое издание выступает с позиций «идеологии» диалога культур и устранения условий конфликта цивилизаций. Оно придерживается принципов философии ненасилия, культурной и религиозной толерантности. Редакция преследует цель устранения языковых барьеров и уважительного отношения к границам национальных культур.

Наш коллектив объединил специалистов, чья научная деятельность так или иначе связана с изучением телесности. В своей работе мы не собираемся замыкаться лишь на теле Человека, так как мы подходим к проблеме «телесности» с самых широких позиций.

Так как мы стремились создать пространство международного общения, в качестве рабочих языков сетевого издания мы выбрали английский (международный язык науки) и русский (так как проект является инициативой российских учёных).

Наша международную команду, которая представлена в редколлегии сетевого издания, включает в себя специалистов из России, США, Великобритании, Испании, КНР и других стран.

Все рукописи, поступающие в издательство, проходят двойное слепое рецензирование, что соответствует принципам нашего проекта (основные этические принципы представлены здесь). А цифровой характер современных международных коммуникаций дал нам возможность выбрать электронный вариант публикации статей (без физической печати). Поэтому наш журнал входит в систему Open Journal Systems, который позволяет идеально органи-

зовать весь издательский процесс и предоставляет свободный доступ к информации. Таким образом читатель получает возможность бесплатно скачать любую статью с нашего сайта. Мы полагаем, что только свободный обмен информацией даст возможность человечеству сделать серьезный рывок в развитии науки и техники.

Мы работаем на принципах строгой конфиденциальности и внимательного отношения к персональным данным пользователей. Поэтому имена и адреса электронной почты, введенные на сайте этого сетевого издания, используются исключительно для целей, обозначенных этим сетевым изданием, и не могут быть использованы для каких-либо других целей или предоставлены другим лицам и организациям. Этот принцип позволяет сохранить высокую критичность и непредвзятость при рецензировании рукописей, поступающих в редакцию, так как рецензенты не могут видеть авторство той или иной работы. Объективность рецензии верифицируется двойным или порой даже тройным рецензированием, что позволяет избежать однобокости при работе с теми рукописями, которые по своему характеру могут выходить за рамки одной дисциплины или традиционных подходов, доминирующих в данный момент. Наш главный принцип, на который мы ориентируемся, – НАУЧНОСТЬ.

**С уважением,
редакция журнала**

- ◆ Свидетельство о регистрации выдано Роскомнадзором: ЭЛ № ФС77-77481 от 31 декабря 2019
- ◆ Опубликованные в журнале материалы предназначены для лиц старше 18 лет

EDITOR-IN-CHIEF

Olesya S. Yakushenkova PhD, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Astrakhan State University, Russia

ASSOCIATE EDITORS

Serguey N. Yakushenkov Dr. Habilitatus in History, Professor of the Department of Foreign History and Regional Studies, Astrakhan State University, Russia

Rastyam T. Aliev PhD, Associate Professor of the History Department, Astrakhan State University, Russia

Kwasu David Tembo PhD, University of Edinburgh, Independent Researcher, Zimbabwe

EDITORIAL BOARD

Alexander N. Meshcheryakov Dr. Habilitatus in History, Professor at the Institute of Classical East and Antiquity of the National Research University Higher School of Economics, Russia

Sergei V. Sokolovskiy Dr. Habilitatus in History, Chief Researcher, Center of Anthropoecology, Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Sciences, Russia

Oksana V. Timofeeva Dr. Habilitatus in Philosophy, Professor, Department of Sociology and Philosophy, European University at Saint Petersburg, Russia

Natalia A. Artemenko PhD in Philosophy, Assistant Professor, Department of Cultural Studies, St. Petersburg State University, Russia

Elena Y. Zavyalova Dr. Habilitatus in Philology, Chair of Literature Department, Astrakhan State University, Russia

Svetlana B. Nikonova Dr. Habilitatus in Philosophy, Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences, Russia

Sergey A. Troitskiy PhD., Estonian Literary Museum. Tartu, Estonia.

Elina A. Sarakaeva PhD, Hainan Professional College of Economics and Business in Haikou, China

Graham H. Roberts Dr. Habilitatus, Associate Professor, Université Paris Nanterre, France

Yuniya Kawamura PhD, Professor of Sociology, Social Sciences Department Fashion Institute of Technology/State University of NY, USA

Shelton Waldrep PhD, Professor and Chair of English, University of Southern Maine, USA

| | |
|----------------------------|--|
| Jane Kuenz | PhD, Professor and Associate Dean, University of Southern Maine, Portland, USA |
| Niharika Dinkar | PhD, Associate Professor, Art History and Visual Culture, Boise State University, USA |
| Jeremy Mynott | PhD, Associate Professor, Art History and Visual Culture, Boise State University, USA |
| Thomas Kampe | Dr., Professor of Somatic Performance and Education, Bath Spa University, UK |
| Amy Bryzgel | Dr., Full Professor and Personal Chair (Film and Visual Culture), University of Aberdeen: Aberdeen, Aberdeenshire, UK |
| David Brown | PhD, Cardiff School of Sport and Health Sciences, Cardiff Metropolitan University, UK |
| Michelle Keown | Dr., Professor, Chair in Pacific and Postcolonial Literature, Department of English Literature, School of Literatures, Languages and Cultures, University of Edinburgh, UK |
| Salomé Sola-Morales | Dr., Professor, Audiovisual Communication and Advertising Department, Seville University, Spain |
| Jaana Parviainen | Dr., Adjunct Professor (Docent), Senior Researcher, Faculty of Social Sciences (SOC), Tampere University, Finland |
| Shogo Tanaka | PhD, Professor, Center for Liberal Arts, Institute of Civilization Research, TOKAI University, Japan |
| Valeria Varea | PhD, School of Health Sciences, Division of Sport Science, Örebro University, Sweden |

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

**Олеся Сергеевна
Якушенкова** к.филос. н., доцент кафедры Культурологии, ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет», Россия

АССОЦИИРОВАННЫЕ РЕДАКТОРЫ

**Сергей Николаевич
Якушенков** д.ист.н., профессор, профессор кафедры Зарубежной истории и регионоведения, ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет», Россия

**Растям Туктарович
Алиев** к.ист.н., доцент кафедры истории России, ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет», Россия

**Квасу Дэвид
Тембо** PhD, Университет Эдинбурга, Независимый исследователь, Зимбабве

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

**Александр Николаевич
Мещеряков** д.ист.н., профессор Института классического Востока и античности НИУ ВШЭ, Россия

**Сергей Валерьевич
Соколовский** д.ист. н., гл.н.с. Центра антропоэкологии Института этнологии и антропологии РАН, Россия

**Оксана Викторовна
Тимофеева** д.филос.н., профессор факультета социологии и философии ЕУСПб, Санкт-Петербург, Россия

**Наталья Андреевна
Артеменко** к.филос.н., доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия

**Елена Евгеньевна
Завьялова** д. филол. н., заведующая кафедрой литературы, Астраханский государственный университет, Россия

**Светлана Борисовна
Никонова** д. филос. н., доцент, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, Россия

**Сергей Александрович
Троицкий** к.филос.н., Эстонский литературный музей. Тарту, Эстония.

**Элина Алиевна
Саракаева** к. филол. н., Хайнаньский профессиональный колледж экономики и бизнеса Хайкоу, КНР

Грэм Робертс Dr. Habilitatus, доцент, Университет Париж Нантер, Франция

Юния Кавамура PhD, профессор социологии, факультет социальных наук, Технологический институт моды/Университет штата Нью-Йорк, США

Шелтон Уолдреп PhD, профессор и заведующий кафедрой английского языка, Университет Южного Мэна, США

| | |
|----------------------------|---|
| Джейн Куэнз | PhD, профессор и заместитель декана, Университет Южного Мэна, Портленд, США. |
| Нихарика Динкар | PhD, доцент, факультет история искусств и визуальной культуры, Университет Бойса, США |
| Джереми Майнотт | Dr. Habilitatus, PhD (Кембридж), почетный профессор, Колледж Вулфсона, Кембридж, Великобритания |
| Томас Кампе | Dr. Профессор соматической деятельности и образования, Университет Бат Спа, Великобритания |
| Эми Брызгель | доктор, профессор, зав. кафедрой (кино и визуальная культура), Абердинский университет, Абердин, Великобритания |
| Дэвид Браун | PhD, Кардиффская школа спорта и наук о здоровье, Кардиффский городской университет, Великобритания |
| Мишель Кион | доктор, профессор, кафедра тихоокеанской и постколониальной литературы, факультет английской литературы, Школа литературы, языков и культур, Эдинбургский университет, Великобритания |
| Саломе Сола-Моралес | доктор, профессор, факультет аудиовизуальных коммуникаций и рекламы, Севильский университет, Испания |
| Яана Парвиайнен, | д-р, доцент, старший научный сотрудник, факультет социальных наук, Университет Тампере, Финляндия |
| Сёго Танака | Ph.D., профессор, Центр гуманитарных наук, Институт цивилизационных исследований, Университет ТОКАИ, Япония |
| Валерия Варера | Ph.D., Школа наук о здоровье, Отдел наук о спорте, Университет Эребру, Швеция |

CONTACTS

Founder Limited Liability Company Scientific Industrial Enterprise
“Genesis. Frontier. Science”

Address 29/1, Botvina St. apt. 50, Astrakhan,
Russia, 414052

Editor-in-Chief Olesya S. Yakushenkova

Email admin@corpusmundi.com

CEO Rastyam T. Aliev

Email rastaliev@gmail.com

**The opinion of the editorial board
may not coincide with the opinion of the authors**

КОНТАКТЫ

| | |
|-------------------------|--|
| Учредитель | Общество с ограниченной ответственностью научно-производственное предприятие «Генезис.Фронтир.Наука» |
| Адрес редакции | 414052, Российская федерация, г. Астрахань, ул. Ботвина 29/1, кв. 50 |
| Главный редактор | Якушенкова Олеся Сергеевна |
| Email | admin@corpusmundi.com |
| Дирекция журнала | Алиев Растям Туктарович |
| Email | rastaliev@gmail.com |

**Мнение редколлегии журнала
может не совпадать с мнением авторов**



Being-in-Danger: Being, Precarity, and Potential – Theoretical Speculations on the Palimpsestic Naked Body

Kwasu D. Tembo

Ashesi University. Accra, Ghana. Email: [tembo.kwasu\[at\]gmail.com](mailto:tembo.kwasu[at]gmail.com)

Abstract

This article provides speculative theorization on the relationship between concepts of ‘nakedness’ and the human body. It focuses on the theoretical value of the palimpsest as a symbol through which to parse the various ways that the human body can be marked, inscribed, read and reread. In so doing, this article attempts to speculate on the manner in which being, in relation to onto-existential precarity and danger, is fluid, mutable, alterable, as well as some theoretical consequences thereof. It opens by describing the theoretical significance of the palimpsest before moving on to speculating on its relationship to the onto-existential ‘nudity’ of embodied being. It closes with some further speculations on whether or not the precarity of embodied being subtends forms of being that do not require embodiedness in order to be.

Keywords

Palimpsest; Naked; Body; Metaphysics; Markability



This work is licensed under a [Creative Commons «Attribution» 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



В опасности: Бытие, неопределенность и потенциал – теоретические размышления о палимпсесте обнаженного тела

Тембо Квасу Д.

Университет Ашеси. Аккра, Гана. Email: [tembo.kwasu\[at\]gmail.com](mailto:tembo.kwasu@gmail.com)

Аннотация

Статья представляет собой теоретические рассуждения об отношениях между понятиями «нагота» и «человеческое тело». В ней анализируется значимость палимпсеста как символа, с помощью которого можно рассмотреть различные способы маркировки, описания, прочтения и переосмысления голого / нагого тела. В статье предпринимаются шаги к осмыслению того, каким образом бытие, в связи с онто-экзистенциальной неопределенностью и опасностью, является изменчивым, трансформирующимся, непостоянным, и некоторых теоретических выводов этого. В начале статьи описывается теоретическое значение феномена палимпсеста, после чего автор переходит к рассуждениям о его связи с онто-экзистенциальной «наготой» телесного бытия. В заключении высказывается предположение о том, является или нет эта неопределенность субститутом форм бытия, которые не требуют телесности для своего существования.

Ключевые слова

палимпсест; нагота; тело; метафизика; маркировка



Это произведение доступно по [лицензии Creative Commons «Attribution» \(«Атрибуция»\) 4.0 Всемирная](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



“Thus I clothe my naked villainy with old odd ends, stolen forth of holy writ, and seem a saint
when most I play the devil.”

- **William Shakespeare, *Richard III***

Stripping naked is the decisive action. Nakedness offers a contrast to self-possession, to discontinuous existence, in other words. It is a state of communication revealing a quest for a possible continuance of being beyond the confines of the self. Bodies open out to a state of continuity through secret channels that give us a feeling of obscenity. Obscenity is our name for the uneasiness which upsets the physical state associated with self-possession, with the possession of a recognised and stable individuality. Through the activity of organs in a flow of coalescence and renewal, like the ebb and flow of waves surging into one another, the self is dispossessed, and so completely that most creatures in a state of nakedness, for nakedness is symbolic of this dispossession and heralds it, will hide; particularly if the erotic act follows, consummating it.

- **Bataille, Georges. *Death and Sensuality*. 1957.**

“I know your generation relied on flowers and father’s permission,
but it’s 2019, and unless you’re Amish, nudes are the currency of love.
So stop shaming us.”

- **Rue Bennett, *Euphoria***

-Antony: Queens. Queens. Strip them naked
as any other woman, they are no longer queens.

-Rufio: It is also difficult to tell the rank of a naked general.
Generals without armies are naked indeed.

- **Mark Antony and Rufio, *Cleopatra***

And he said to him, “I heard thy voice as thou walkedst in the garden,
and I feared because I was naked and I hid myself.”

And God said to him, Who told thee that thou wast naked?

- **Genesis 3:10-11**

Tony Stark: I see a suit of armor around the world.

Bruce Banner: Sounds like a cold world, Tony.

Tony Stark: I’ve seen colder. This one, this very vulnerable blue one

- **Avengers: Age of Ultron**

“The Body is a Message of the Universe”

- **Shiho Yabuki (矢吹紫帆)**

I. On ‘The Palimpsestic Naked Body’: Towards a Speculative Definition

Aside from begging your indulgence in asking you to hold in your mind the epigrams above as you read, I will open by hazarding a guess: the phrase ‘the palimpsestic naked body’ may be incomprehensible to many. So, let’s open by breaking this phrase down into its constitutive parts - ‘palimpsestic’ and ‘naked body’ - and consider how they relate, as well as what theoretical consequences result from this association.



The Oxford Dictionary defines ‘palimpsest’ as a noun; a piece of writing material on which later writing can be superimposed on effaced earlier writing. Moreover, it can be understood as a reusable object that can be altered while still bearing a visible trace of its earlier form (Oxford Dictionary, 1989). This definition is in keeping with the way scholars have invoked the term. For example, Martin Daughtry (2014) describes palimpsests as follows:

inscribed sheets of vellum or other types of parchment that were reinscribed after the original writing had been erased. In the early medieval period, the original text was washed away with a mixture of milk and oat bran or scraped clean by medieval scribes using pumice dust. (Daughtry, 2014)

According to Encyclopedia Britannica Online (2010), another possible motive for palimpsestic writing in the ascendancy of Christianity in Europe “may have been directed by the desire of Church officials to ‘convert’ pagan Greek script by overlaying it with the word of God” (Encyclopedia Britannica Online 2010). I’d like to emphasize certain terms in the above definitions that are relevant to my speculations about the palimpsestic naked body to follow: *writing, material, superimposed, effaced, earlier, reusable object, altered, bearing, visible trace, form*. Taken together, these terms evoke notions of mark-making, carriage, reification, erasure, temporality, and mutability. Here, we can begin to conceptualize the palimpsest as being governed by a bivalent process of continual accrual and attrition.

With a serviceable definition of the palimpsest in place, I’d like for us to consider more broadly, and more theoretically, the possible *significance* mark-making, carriage, reification, erasure, temporality, and mutability have in relation to the onto-existential reality of the palimpsest and the naked body. To begin with, let’s go back to Daughtry, who offers a perspicacious overview of the sociopolitical and sociocultural implications of the concept, object, and practice of palimpsests/the palimpsestic:

Over the centuries, as the result of oxidation and other natural processes, the original texts often began to reappear beneath the newer writing. This fact made it possible for scholars of the palimpsest to engage in a kind of textual archaeology: ignoring the most recent layer, they peered back into the past, straining to read the words that had been effectively buried. In Latin these faint textual ghosts were called the *scriptio inferior* (underwriting) or *scriptio anterior* (former writing). The palimpsest is thus the result of successive acts of partial erasure and inscription, acts that turn it into a “multilayered record,” (Oxford English Dictionary) a trace of multiple histories and multiple authors. In the late nineteenth and twentieth centuries, along with the development of new chemical techniques for uncovering the *scriptio inferior* and the widely publicized recovery of a number of historically important “lost” texts (McDonagh 1987, 210), the palimpsest emerged as a rich, interdisciplinary metaphor for the fundamentally interconnected, multiply situated, discursive nature of human experience. The acts of partial erasure and writing-upon-writing that the palimpsest presumes have inspired a vast tropology revolving around themes of temporality, memory, intertextuality, and power. For English author Thomas De Quincey (1845), the palimpsest was a textual model of human consciousness, which he imagined as a multilayered neural archive of experiences.



“Such a palimpsest is my brain; such a palimpsest, O reader! is yours.”) For Freud (1925), the palimpsest, or at least its structural equivalent, provides a model for the mechanism of memory, and the relationship between conscious perception and the unconscious. For Russian poet Anna Akhmatova (1941–66), the author of this essay’s epigraph, the palimpsest represents the anxiety and intimacy of poetic influence. For Andreas Huyssen (2003), architectural palimpsests—the visible residue of buildings that have since been razed—provide a theoretical model for reading urban spaces intertextually and recovering “present pasts” from the abyss of cultural amnesia. (Daughtry, 2014)

I have quoted Daughtry at length because he, *in summa*, provides a clear account of the manner in which we here understand the palimpsest in relation to the naked body. We chose to retain this term because we agreed amongst ourselves that ‘palimpsest’ perfectly reflects the complexity and diversity of the phenomenon of objects that, simultaneously and paradoxically, both remain unchanged, and in other ways, turn into completely new objects under forces and acts that ultimately engender the accrual and attrition of Information. In view of this strange, fascinating (meta)morphology, this (meta)materiality, we understand a palimpsest as something that is transformed, something that is always-Also becoming something else through what Whitehead might call events, data transfer, (re)integrations, and (re)patterning (Seibt, 2022).

The onto-existential reality of the palimpsest, or indeed palimpsestic objects, could be defined as being-written-*anew*; what it was in the past is not what it is now, nor what it is becoming, that is will be, in the future, despite ostensible similarities it bears (bares) to itself at any of these ‘stages,’ which themselves are constantly changing. The old signs are removed/re-tooled/re-written, and new Information is (re)applied to the object. The naked body, therefore, is a *metatext* that can both speak and be spoken for in terms of the trace-narrative(s) inscribed on it, that indeed exist *through* it.

For us, the first palimpsest is the naked body, which includes all the palimpsestic features it houses – from the septennial palimpsesticism of the body in terms of Frisenian conceptualizations of cell renewal, to the phenomenological issues and debates of human memory. However, the palimpsesticism of the body also moves beyond its onto-existential reality to be expressed in metaphors that we use to describe it or name it. The body-as-a-text is always an agglomeration of polysemic Information that may and indeed is always-Already being interpreted, rewritten, etc. In this way, the ‘palimpsestic naked body’ refers to the idea that the body can, like Susan Bordo proposed, be inscribed and reinscribed with various ideologies, subject positions, traumas, and momentary emancipations. Therefore, by “palimpsestic”, we tried to emphasize not so much inscriptions on/over the body themselves, but rather how the naked body and the stylus – whatever the phenomena, force, actant, or agency that is doing the inscribing – interact.

Bordo (2003) discusses the body in its relation to its susceptibility to ideological forces. These forces manifest on and through the human body, and this line of



thinking is indebted to Louis Althusser's discussion of R/ISAs and the nature of Ideology developed in his essay "Ideology and Ideological State Apparatuses: Notes Towards An Investigation" (1970); as well as Foucault's discussion regarding the carceral, biopowered control of the body by the State and its apparatuses in *Discipline and Punish* (1975). For Bordo, the human body is a medium of culture and as such, it is "powerful symbolic form, a surface on which the central rules, hierarchies, and even metaphysical commitments of culture are inscribed and..reinforced through the concrete language of the body" (Bordo, 2003, p. 2240). When related to our presiding theme, the space of the human body can be understood as an ideological palimpsest whereupon the codes and schematics of an individual's social and political life – from as banal as eating, dressing, and defecating, to as 'grandiose' as healing or killing – can be seen/interpreted.

One might argue that from this perspective, the body is largely a passive space, a space that can be read only as a metaphor or text of and for culture that is also simultaneously "a practical, direct locus of social control" (Bordo, p. 2240). However, the most important type of Information retained by a body in a sociopolitical sense is the perceived value (socioeconomic) of that body. Within capitalist realism, individual agency and individual Will are subordinate to the circuitous presence and control of ideology. This means that the body is not an engine of a type of power/agency that does not essentially refer to anything else in order to substantiate its being, but is, rather, a space where all manifestations and understandings of power are habitualized, ritualized, institutionalized and made praxis through said body. Biopower thus arrogates being so that the aptitude of the human body's creative or destructive energy can only manifest *through* technologies of biopower, such as ideology, through and upon the body which then subsequently affect other bodies in turn. The result of this process of biopowered inscription, imprinting, internalization, reproduction, and expression in and through the body is biopower itself being "made body", made real or tangible (Bordo, p. 2240).

In a variety of cultures and epochs, freedom is a common associative result and expression of numerous considerations of nudity. However, the ideological 'markability' of the body presents a danger to the individual seeking to liberate their own body from the omnipresent forces of biopower, tools of ideology, and reclaim the creative energy or force of the body. This is because "our conscious politics, social commitments, strivings for change may be undermined and betrayed by the life of our bodies – not the craving, instinctual body imagined by [Nietzsche or Freud, for example] but what Foucault calls the 'docile body,' regulated by the norms of cultural life" (Bordo, p. 2240). Biopower makes the task of assigning blame impossible for feelings of powerlessness, as oppressors, the oppressed, victims, and villains all merge into one homogenous mass operating under the term "subject" that in a way describes and determines the body politics of the 'body politic'. When it comes to Ideology and the body in Bordo's terms,



we must first abandon the idea of power as something possessed by one group and leveled against another; we must instead think of the network of practices, institutions, and technologies that sustain positions of dominance and subordination in a particular domain. (Bordo, p. 2242)

What is interesting about Judith Butler and Bordo's respective feminist approaches to the concept of power is the manner in which the body becomes *evidence* of power, if only passively. Butler writes that the “constancy of cultural inscription” which acts upon the body, is a power that signs itself on the body and on the body's being (Butler, 2001, p. 2543). Its value becomes synonymous with the presence, perception, and existence of the body as it has been perceived, inscribed, and existed heretofore. I acknowledge that, however remote or far-fetched it may seem, there is a possible future in which perceptions and understandings of “body” may be radically different, perhaps even unrecognizable within current frames of reference. For now, however, it appears that if there is a human body, everything that that body does is a manifestation not of power in an individual sense, an emanation of free will, but rather the body becomes a sign of subjection to an external, sempiternal power – a palimpsest that is measured and understood in terms of its subjection as both ideologically inscribed and inscribable. Therefore, the ontic condition of the body and its being is as a sign of subjection to power and the ontic condition of power is reified, embodied in its subjectivization in and through its subjects, namely human beings and their bodies.

On the one hand, this perspective is radically negative in that the materiality of the body can only signify and, subsequently accrue any form of value, as a subjected thing. On the other hand, this perspective recognizes the inextricability between power and the body. This assertion assumes that the space of the body must pre-exist in order for it to be inscribed. One cannot write on the air, and much in the same way, biopower can only manifest itself on and through bodies. Therefore, the body is a medium of power in that the body is capable of assuming power as well as being subsumed by it. This means that power emerges “as a result of an inscription on the body, understood as a medium, indeed, a blank page; in order for this inscription to signify, however, that medium must itself be destroyed – that is, fully transvalued into a sublimated domain of [externally determined] values” (Butler, p. 2543). History therefore becomes a “relentless writing machine” with Time as its invisible ink that writes upon the body, its medium “which must be destroyed in order for “culture” to emerge”, to signify, to be (Butler, p. 2543). That which is destroyed in the exchange between power and the body, the cost of this inter-relation, is agency, or the aptitude of the material of the body to create beyond itself, to become other to itself.

In theorizing the palimpsesticism of the body, we could also refer to Derrida and think of the palimpsestic naked body as a type of onto-existential etchersketch. In *Margins of Philosophy* (1982), Derrida inadvertently sums up our position as follows:



When we cannot grasp or show the thing, state the present, the being-present, when the present cannot be presented, we signify, we go through the detour of the sign. We take or give signs. We signal. The sign, in this sense, is deferred presence. Whether we are concerned with the verbal or the written sign, with the monetary sign, or with electoral delegation and political representation, the circulation of signs defers the moment in which we can encounter the thing itself make it ours, consume or expend it, touch it, see it, intuit its presence. (Derrida 1982, p. 5)

When parsed through the idea of the palimpsestic naked body, the only thing truly *naked* about the palimpsestic body is the pseudo-exposed presence of previous traces that have marked it. Both the body and its markings are always-already referential. They are never what they ostensibly represent within themselves. They are always themselves within/through/by/against others. Both the body and its palimpsestic traces are therefore a type of *trace* of presence. Derrida's (1973) concept of *différance* is helpful in thinking about the complex interaction between notions of presence, absence, and the traces that mediate both. For Derrida, one of the primary consequences of *différance* is the paradox of present non-presence. *Différance* never asserts itself as present because it does not exist, nor does it belong to being present in any way, because it does not properly belong to a category of being, but rather describes the vacuity at the heart of all being (Derrida, 1973, p. 154). In this way, Derridean *différance* ultimately describes a play of traces: "It is a trace that no longer belongs to the horizon of Being but one whose sense of Being is borne and bound by this play; it is a play of traces or *différance* that has no sense and is not, a play that does not belong" (Derrida, p. 154). Even as a trace of being present, the trace must necessarily, and paradoxically, present itself; that is, "even as the trace presents itself, it does not present itself as such but rather presents and effaces itself at once" (Olson, 2011, p. 251). Both the body and its markings conform to this conception of present absence and absent presence. In being what is ultimately a shape-shifting entity or force, the discreet arrangement of the naked body is not singularly referential. What the palimpsestic body is is always-already a question of what it *was*, what *did* it look like, *when* did it appear as such and so on between the antipodes of birth and death.

The genealogy of marks inscribed upon the palimpsestic naked body describes a retrospective gaze into the past along a string of indeterminate traces, neither of which defines in any concrete sense, what it is. In this way the appearance of the body, in whatever form, locale, or time, is a trace of another appearance in another form, locale and time. Therefore, the palimpsestic body's seeming presence is always self-effacing. Its appearance and indeed 'existence' is always-already a non-presence, a deferred presence, a trace. As an amalgam of this kind, the palimpsestic body does not refer to any discrete time, place, sensation, aesthetic, or feeling, but a *melange*, a *bricolage* of various ideas, affective states, fantasies, aesthetics, and desires. In this way, being as necessarily being-in-danger means that existence is, in some way or other, permeated with an ambient horror; namely, the horror of the inescapability of partial presence, and the inescapability of



being – in its state of crisis – as always-already tending toward self-effacement. This is what is also suggested in the idea of the palimpsestic naked body: both the reality of the precarious encroachment and erasure of our comforting fantasies of present-presence, and the perceived safety of the remove and containment of the past or the space of embodied being as inviolable. In this way, ‘co-constitutive embodied precarity’ could be read as a descriptor of human civilization itself whereby the nudity of the onto-existential Reality thereof is deferred in multitudinous ways. But even this act of deferral is inscriptive, its displacement is a placement, its (de)marcation is a trace on a trace of marks, all hosted by the body.

Throughout the histories of cultures situated in both the Global North and the Global South, the sociopolitical, socioeconomic, sociocultural, and socio-ecological value of the naked body has undergone a variety of radical shifts on the one hand, and seemingly no change at all on the other. These debates have orbited the gyre of feelings, beliefs, and practices that encircle the embodied reality of the naked body. In a variety of epochs and milieus, this object, this embodied space, has come to represent and, indeed in some cases misrepresent, a multitude of ideas, desires, fears. The naked body has been regarded as an abject and marginal space, whereby the nudity of the body is seen as vestigial, anachronistic, outside of the refined closures of civilization that are figuratively clothed in the modesty of moral rectitude. The naked body has also been regarded as an excrescent lure whose animal magnetism, to re-territorialize a term of Franz Mesmer’s, potentiates unlawful desires and displays.

In some instances, the naked body as emblematic of the embodied reality of bare life, to borrow a phrase from Giorgio Agamben, ruptured repressive attitudes and practices. Here, the naked body broke through and overcame legal and cultural barriers concerning the permissibility of the unadorned, naked, bare reality of embodied experience that have attempted to mark and re-make the body in some form or other for centuries. To some, this is a privilege resulting from a long and attritional moral and economic battle. For others, the liberation and revaluation of the naked body, interpreted in myriad ways both literal and figurative, stands as extreme surety of the retrogression of civilization. Despite these differences in attitude and approach to the naked body, in digital capitalism, the naked body continues to reify a range of perceptions and understandings which themselves are ideces of the relationship bodies have with the societies in which they take their Being.

It is this point of the ‘markability’ of the body and its ability to mark that yields interesting insights into the nature of not only bodily perception, but the perceptions and feelings we have toward naked bodies as well. As we have stated in the CFP for this issue, in terms of the phenomena of (inter)body markability, it would be accurate to think of this phenomena in terms of the body not only being a marker, but also the body as being a whole set of markers: an embodied productive archive of ideological indices. Like a palimpsest, it can be written upon, be marked, inscribed, influenced, and imprinted. In this way, the body reifies these impressions



in the embodied reality of its Being, carrying them into the world, living its life with, despite, and because of them. But in its interactions with other palimpsest-like bodies, it can also mark other bodies in the same way, resulting in a similar reification of its own impressions. As a consequence of this mutuality of marking, the meaning and value of the naked body have been undergoing constant change throughout human history.

II. Being-in-Danger: Speculations on 'Damoclean Embodiedness'

The elision of 'palimpsestic' and 'the naked body' seems to latently engage ideas of underlying unease, what I like to think of as 'the precession of embodied violability'. It seems to me that there is, in some form or other, an acute if not recessed awareness of the precarity of embodied existence. This is also made manifest in how widespread efforts, apparatuses, and institutions are in digital capitalism that both seek to exploit as well as mitigate this precarity. This precarity is based on the tacit idea that 'to be', *in principium*, is precarious; that to be is to be in danger.

Through myriad forms of amelioration, sublimation, and escapism, there is so much care and attention put into circumventing this onto-existentially fundamental fact of Being as we know it. Objects, organic and inorganic alike, are subject to 'the slings and arrows of outrageous fortune', the unforeseen caprices of fate, painful and terrible surprises, shocks and pains of all kinds. Regardless of whether one attempts to measure whether or not say one body has experienced more of said misfortunes than another, they are both, in being beings, undifferentiated by the fact that as such, they in some way will, sooner or later, suffer them.

In Yeats' "The Second Coming" (1920), the speaker states that "things fall apart; the center cannot hold; Mere anarchy is loosed upon the world" (Yeats, 1920). I like to think of this section of the poem as a latent commentary on the fact that Being *as such* is fundamentally, inescapably entropic and attritional. The centers of being, including their anthropocentric predicates (only think of Da Vinci's transcendentalizing of the human form's so-called divine connection with the universe as implied by the Vitruvian Man) are unstable and our understanding of them is incomplete in terms of cognition, language, and culture.

While someone might counter with the observation that to be is also to Become, I would retort by pointing out that in alchemy, the first step on the path to the Philosopher's Stone (the Ur-model of Occidental ideas of transmutation) is the *nigredo* or blackening, putrefaction or decomposition. In other words, to Become is also to decay. To Become is, no matter how ingenuitive, how intense, how ostensibly *new*, is also to fade away. To be a part is also constantly to grow (a)part. Think of all the energy and effort consumed in various attempts to preclude and manipulate the inevitable *marking* of the body in, by and because of its environs and dietetics. Think about the angst surrounding aging as a type of irrevocable loss that is an inescapable condition of being alive. Think of all the exigency surrounding



the desire to replace the palimpsestic nature of the body, naked or always-already exposed to the precarity of being, the caprices of chance, and the insuperable force of entropy with something less onto-existentially naked to the gales of time, or the fall of bad stars (disasters). When taken as a first principle of being, any *angoisse* or ennui that results from the precarity of embodied being can produce neuroses, paranoia, and complexes based around the idea of *manque*. Seeing the naked body as, on account of its onto-existential nudity, in a state of lack is a psycho-emotional state of vulnerability that forces and institutions of biopower can exploit and exacerbate.

In a recent class I taught, I showed my students an excerpt from Neil DeGrasse Tyson's *Cosmos* (2014) in which he shares another excerpt from Carl Sagan's seminal "Pale Blue Dot" (1994). In thinking about the palimpsestic naked body, I thought about Voyager's image of the Earth, a speck of dust suspended in a sunbeam, and thought how effectively Sagan reminds the viewer that Earth, the space within and upon which we take our being-in-danger, is itself a naked speck in a vast, entropic expanse. In view of this startling, humbling, terrifying, encouraging image, is the idea that to be is to be-in-danger farfetched? I think not. Ultimately, the body as palimpsestic means that to be in an embodied sense at all is to be-in-danger. The fact that the body can be marked *at all* - sensorially, haptically through acts of violence, acts of succor, acts of pleasure, by ideology and its polymorphic apparatuses - means bodies are marked by one another, register those markings in their singular and collective Being, are re-marked by interaction and collision with other beings both singular and collective, and re-mark other bodies in turn.

How do we, as beings-in-danger, respond to the 'palimpsesticism?' of our bodies and the lives thereof? How do we respond to the incessant onto-existential nudity of the body and its being, its vulnerability to precarity, chance and entropy, and all the psycho-emotional, let alone physical, political, economic, cultural, and ecological consequences thereof? In a certain way, we can think of these speculations concerning the palimpsestic naked body as a type of 'Damoclean embodiedness'. The phrase 'the Sword of Damocles hangs over her head' refers to the fact that that person is in a circumstance or situation in which calamity could befall at any time. Because ultimately my central claim here is that even the most shielded body - by the armor of power in any of its myriad manifestations (social power, physical power, communal power, economic power) - cannot prevent the fact that *all* bodies are marked by their life-of-decay and danger.

III. Which is Naked, the 'Ghost' or the 'Shell'?: Speculations on Nudity and Radical (dis)Embodiedness

It seems to me that some of the ways we address the angst resulting from what I have described as 'Damoclean Embodiedness' include ideologizing and datafying this danger-in-being. I'm particularly fascinated by several lines of flight with regard to these ways of conceptualizing the palimpsestic naked body;



for example, the tension between accelerationist ideology and primitivist ideology. The former, specifically through extropianism and transhumanism, sees the body as a mutable space whose changeability is viewed specifically in mechanical terms; that is, as a system that can be optimized through the intercession of mechanical constituents. Here we find, for instance, Haraway's cyborg and its radical incitation of wholly new frontiers of being, embodiedness, and therefore also a reconceptualization of nudity. The primitivists, however, see the human body in the opposite way; that is, a move back toward nudity, to a time and mode of life that was unplugged, offline, naked of mechanization both figuratively and literally, is to gesture to good health, vitality, and the naturalness of Nature which the mechanized body has forgotten. Therefore, to a primitivist, technology is just another thing we use to not only figuratively and literally cover our bodies, but alter and therefore denature them as well. To literally and figuratively undress ourselves of technology and reassert our onto-existential nudity is their goal.

My recurrent interests in this area concern questions like: how do we think about the mechanization of human being and bodies in relation to nudity? Why are many gynoids in pop culture and media often not only beautiful and/or eroticised (only think of the Major in *Ghost in the Shell* or Eva in *Ex Machina*), but often physically naked? What is the relation between transhumanism/extropianism and nudity? How do we (re)theorize it?

Another interesting manifestation of the concept of the palimpsestic naked body being inescapably onto-existentially open to marking in a variety of different ways is the presupposition of embodiedness itself as a predicate condition of any and all marking or experience of violability. This seems to be the conclusion derived from my above assertion that “one cannot write on the air”. However, with the inclusion of techno-affective constituents in and around embodied being, the question emerges rather quickly: can a *dis*-embodied being be-in-danger in the ways described above?

The intersection between (dis)embodiedness and science fiction is, when fully considered, a leitmotif running throughout most of the field and its numerous sub-genres. Multimedia examples include, but not be limited to: Edgar Allan Poe's “The Man That Was Used Up” (1839), Astro Boy (1952), Tony Stark of *The Avengers* (1963–present), Luke and Anakin Skywalker from the *Star Wars Saga* (1977–present), Cyborg of *The Justice League* (1980–present), Forge of the *X-Men* (1984), Geordi La Forge of the *Enterprise* (1987), *Tetsuo: The Iron Man* (1989), *Edward Scissorhands* (1990), *Battle Angel Alita* (1990), *Ghost in the Shell* (1995), the Elric Brothers from *Fullmetal Alchemist* (2001), B.P.R.D.'s Johann Krauss (2002), and Arlen from *The Bad Batch* (2016). While in some instances these sci-fi representations and engagements with (dis)embodiedness and disability portray the disabled individual as insuperably disadvantaged by their different embodiedness, countless others are shown to avail themselves of augmentative prostheses, whether mystical (as would be the case with Dr. Stephen Strange) or technological (as would be the case with Detective



Ortega in *Altered Carbon*), in order to not only mitigate the most adverse effects of their disabilities, but supersede them entirely.

Within this relationship between science fiction and the issues and debates surrounding (dis)embodiedness is often a latent haptic privileging; that is, these same issues and debates, and even the concept of ableness itself, is predicated on the presence of a body *in principium*. This assumption overlooks the fact that some seminal characters in the genre trouble this expectation by having their Being simultaneously liberated from the haptic closures of a body or bodies, while simultaneously often having their Being limited precisely by *not* having a body.

This, I find, to be particularly acute in the case of the often paradoxical onto-existential condition experienced by A.Is in science fiction. Characters like Joi from *Blade Runner 2049* (2017) and the EMH (Emergency Medical Hologram) from *Star Trek: Voyager* (1995), for example, deconstruct the latent assumption that ableness is predicated on embodiedness. Moreover, each in their respective ways interrogate the onto-existentialism of A.Is in relation to common and indeed circuitous understandings of not only ableness/disability in science fiction, but its relation to (dis)embodiedness. Further still, each investigates interesting speculative technologies, such as the theoretical and symbolic function of the emitter (often a type of holographic projector that generates a three dimensional render of a 'body' or trace-presence in actual three dimensional space) as emancipatory prosthesis, or technology of subjugation for A.Is in science fiction.

What does the tension between the desire and importance of the sovereignty of tangible embodiedness (i.e having a body) and being emancipated from the confines of singular or even tangible corporeality suggest? What insights can be derived by an analysis of the exigency, creativity, danger and desire for *disembodied* albeit conscious experience, free or beyond the limits of discrete, moment-to-moment experience of being in space and time in a way that is not subject to the potential for calamity, pain, exploitation, and impression as is the condition of onto-existentially naked bodies?

Perhaps a good example here is Samantha from *Her* (2013). Through Samantha (Scarlett Johansson), Spike Jonze's text explores the problem of normative embodied experience, including the limits of experiencing being in either a single body, in a single *type* or *form* of body, or whether Being can occur without a body. In the film, the relationship between Theodore (Joaquin Phoenix) and Samantha is ostensibly one between a cyborg and a non-cyborg. However, the very fact that Theodore has an emotional and sexual relationship with an operating system with artificial intelligence that can adapt, learn, create, and evolve in ways indistinguishable from similar non-cyborg phenomena, and the fact that Samantha is a cyborg that assists him in overcoming his introversion and depression, turns Theodore himself into a cyborg if we consider their relationship as one of mutual psycho-emotional marking.



Jonze's conceptualization of cyber-being through Samantha has radical implications. While initially Samantha serves Theodore as a seemingly consistent, available, enthusiastic, and curious apparatus that helps organize his daily vocational and creative endeavors - a being that in essence is imprinted, carries, and reproduces the details of his life - it gradually becomes clear that the improvements to Theodore's sense of well-being and creative output have been almost entirely affected by his relationship with Samantha. As such, Samantha represents a technological intervention in Theodore's life that positively affects it through a transgression of a purely mono-directional relationship between man and machine.

I refer to the type of transgression suggested by Samantha's cyber-being as radical because it also transgresses dualistic appraisals of embodiedness and monogamy. It is later revealed in the film that Samantha and a group of other OSeS have used their access to Information and the freedom allowed by their ephemeral ontology to jointly create a hyper-intelligence modeled on British philosopher Alan Watts (Brian Cox). While offline, Samantha and the other OSeS have instantiated a technological singularity¹ whereby they are able to exist in a way that liberates said being from an inextricable necessity of matter to constitute it. Furthermore, it is revealed that in the course of her relationship with Theodore, Samantha has simultaneously cultivated correspondences with thousands of humans and OSeS and fallen in love with hundreds in turn, thereby violating heteronormative conceptions of both embodied and monogamous interpersonal relationships. Here, Samantha troubles the notion of "naturally" endowed gender and even bio-physical sex. Though Samantha *sounds* like a woman, and is *imagined* and *experienced* as a woman by Theodore, the phenomenology of her femininity retards the power and expectation of the male Gaze it initially serves as a utility of companionship (Theodore's girlfriend), and the visual valuation and reification of hierarchies of objectification and exploitation. Therefore, the fact that Samantha is a cyborg-without-organs, a being not limited to a body, suggests that the limitations of ontic singularity can be *overcome* by cyborgs; the cyborg unbound is free of the strictures of embodiedness and objectification. In this way, Samantha decouples the concepts of gender, sex, and the body whereby the three are allowed to interplay more freely and radically. To me, Samantha's onto-existential nakedness here is not marked by attrition, loss, or the angst of violability, but a radical openness and psycho-emotional fecundity.

While the case of Samantha might suggest a typical Pinocchian fantasy that centers around the assumed onto-existential immediacy and value of embodied being precisely *because* it is beset by chance, decay, precarity and danger which are inextricable from the human conception of life, Samantha's case can also be read as a fantasy of excising the 'ghost' from the 'shell', the inviolable essence from its precarious vessel that is unavoidably naked to the onto-existential vicissitudes of

1 See Ray Kurzweil's *The Singularity is Near: When Humans Transcend Biology* (2005) and *Singularity Hypothesis: A Scientific and Philosophical Assessment* (2012) Eds. Ammon H. Eden, James J. Moor, Johnny H. Søraker, and Eric Steinhart.



Fate. By rendering 'Being' as source code, being liberated from the certainty and potential dissolution that haunts singular embodiedness, means that Being can be purified in and through a state of raw or naked informationality, pluralized, made inviolable, and immortal. The digitized and Informationalized naked body has the metaphysical nudity of precarity, chance, and danger removed from it, making it naked, pure, refined in a way we don't typically associate with corporeal nudity as an exercise of revelation of the purity of the messiness of Being; unadorned, un-euphemized, or misdirected. But to be-as-code is also to be stripped down in a potent way, to a datafied simplicity which can be thought of as a type of nudity with potentially radical consequences, both positive and negative.

IV. Coda: The Electric Joy of Contact

As a coda, I will simply say that there are a vast range of ways of interpreting the concept we have selected here for the theme of this special issue. One of the ways that also fascinates me, which oftentimes overlaps with those I've described heretofore, has to do with how human psycho-sexuality can often re-orient the seemingly negative materiality inherent to the notion of being-in-danger in the form of the fetishization of precarity. I like to think of this phenomena as a type of libidinal suspension and reterritorialization of the terror of being-in-danger. If being-in-danger means the contact with other beings-in-danger always-Also carries with it the danger of marking (contact as calamitous collision), the intentional eroticization of the co-constitutive precarity of being can lead to interesting sources of pleasure. Here, I'm thinking of Martha Nussbaum (1995) who discusses the centrality of violability in psycho-sexual relationships in which objectification is central. It can be argued that latent to my speculations of being-in-danger is an objectification of the body and its life – that despite who you think you are, who you are told you are or have been, what you have done, said, or seen, that you are ultimately an object upon and through which power plays itself out. Interestingly, Nussbaum asserts that in psycho-sexual relationships primarily based on objectification, “the objectifier treats the object as lacking in boundary-integrity, as something that it is permissible to break up, smash, break into” (Nussbaum, p. 257). In view of this, I think it is apropos to view certain psycho-sexual interests and practices, such as those seen as extreme like symphorophilia, as an extreme way of centralizing and eroticising being-in-danger and the violability, the onto-existential nudity, of the body. My nascent thinking about the suspensory power of libidinal drives *in summa*, whether construed as pleasure- (eros) or death- (thanatos) impelled, can be summarized by one of Hemingway's (Corey Stoll) monologues in *Midnight in Paris* (2011):

I believe that love that is true and real, creates a respite from death. All cowardice comes from not loving or not loving well, which is the same thing. And then the man who is brave and true looks death squarely in the face, like some rhino-hunters I know or Belmonte, who is truly brave... It is because they make love with sufficient



passion, to push death out of their minds... until it returns, as it does, to all men... and then you must make really good love again. Think about it. (Allen, 2011)

References | Список литературы

- Allen, W. (2011). *Midnight in Paris*. Sony Pictures Classics.
- Bordo, S. (2001). From Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body. In V. B. Leitch (Ed.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (pp. 2240–2255). W. W. Norton & Company, Inc.
- Butler, J. (2001). From Gender Trouble. In V. B. Leitch (Ed.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (pp. 2536–2553). W. W. Norton & Company, Inc.
- Daughtry, J.M. (2014). *Acoustic Palimpsests and the Politics of Listening*. Music and politics. <http://doi.org/10.3998/mp.9460447.0007.101>
- Derrida, J. (1973). *Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl's Theory of Signs* (D. B. Allison, Trans.). Northwestern University Press.
- Derrida, J. (1982). *Margins of Philosophy* (A. Bass, Trans.). University of Chicago Press.
- Jonze, S. (2014). Warner Bros. Picture presents an Annapurna Pictures production. Her. Burbank, CA: Distributed by Warner Home Video.
- Nussbaum, M. C. (1995). Objectification. *Philosophy & Public Affairs*, 24(4), 249–291. <https://doi.org/10.1111/j.1088-4963.1995.tb00032.x>
- Olson, C. (2011). The Différance that Makes All the Difference: A Comparison of Derrida and Sankara. *Philosophy East and West*, 61(2), 247–259.
- Palimpsest. (2019, June 27). Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/palimpsest-manuscript>
- Seibt, J. (2022). Process Philosophy. *Stanford Encyclopedia of Philosophy Archive*. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/process-philosophy/>
- The Second Coming*. (1920). Poetry.Com. <https://www.poetry.com/poem/39540/the-second-coming>



When the Naked Body Speaks: Brazilian Theater in the Search of National Identity

Serguey N. Yakushenkov

Astrakhan State University. Astrakhan, Russia. Email: [shuilong\[at\]mail.ru](mailto:shuilong[at]mail.ru)

Abstract

The naked body is a complex phenomenon, combining a variety of functions. Nudity can be symbols of threat/insecurity, aggression/victim, freedom/slavery. Teatro Oficina, located in the São Paulo suburbs, offers us a unique example of nudity for the construction of national identity. Based on the Brazilian poet Oswald de Andrade's "Anthropophagic Manifesto," the theatre founders made nudity and anthropophagy their theatrical credo. Formed in 1958 the theater has taken a leading place in the cultural life of São Paulo and Brazil. Despite censorship during the military dictatorship, Teatro Oficina consistently defended their right for freedom of expression.

Drawing attention to the first descriptions of the Brazilian natives by the Portuguese, de Andrade declared the importance of two main symbols from these characteristics: anthropophagy and nudity. The anthropophagy is understood by Teatro through the idea of the Brazilians capacity to devour the European achievements. Without rejecting the Western theater, the head of Teatro Jose Celso offers the audience the new corporeality concept. In this regard, not only the possible nudity of the actors, but also the willingness for actors and spectators to break the fragile edge of the customary. In theater there is no conventional theatrical stage, no generally accepted dialogues with the audience, which can also become part of the theatrical action, undressed or conversely dressed in theatrical costumes.

The Teatro Oficina's phenomenon lies in their ability to construct a new corporeality in Brazil, based on the artificial construct by de Andrade and traditions of Brazilian culture: carnivalesque atmosphere, openness, hybridity.

Keywords

Teat(r)o Oficina; São Paulo; Brazil; Theater; Naked Body; Nudity; Anthropophagy; National Identity



This work is licensed under a [Creative Commons «Attribution» 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



Когда голое тело говорит: бразильский театр в поисках национальной идентичности

Якушенко Сергей Николаевич

Астраханский государственный университет. Астрахань, Россия. Email: [shuilong\[at\]mail.ru](mailto:shuilong[at]mail.ru)

Аннотация

Голое тело было и остается довольно-таки сложным феноменом, объединяющим в себе самые различные функции. Нагота может выступать и как символ угрозы, так и незащищенности, агрессии или жертвы, свободы и несвободы. Бразильский театр, расположенный в пригороде Сан-Паулу, предлагает нам уникальный пример использования телесной наготы для конструирования национальной идентичности. Основываясь на «Антропофагском манифесте» бразильского поэта Освальда де Андраде, основоположники Театро Офисина сделали принципы наготы и антропофагии частью своего театрального кредо. Образованный в 1958 г. студентами-юристами, театр занял прочное место в культурной жизни Сан-Паулу и всей Бразилии. Несмотря на государственную цензуру в период военной диктатуры, Театр Офисина последовательно отстаивал свое право на свободное выражение творчества.

Обращая внимание на первых описаниях коренного населения Бразилии португальскими первооткрывателями, де Андраде заявляет о важности двух основных образов из этих характеристик: антропофагии и наготы. Концепция антропофагии понимается Театром рамках идеи способности бразильцев впитать (пожрать) все достижения европейской культуры. Не отвергая западный театр, руководитель Театро Офисина Жозе Сельсу предлагает зрителям концепцию новой телесности. И в этом плане актуальным представляется нам не только возможная телесная нагота актеров (как частичная, так и полная), но и готовность для актеров и зрителей сломать хрупкую грань привычного. В театре нет обычной театральной сцены, общепринятого диалога со зрителем, который также может стать частью театрального действия, обнажен или наоборот одет в театральные костюмы.

Феномен Театро Офисина заключается в его способности конструировать новую телесность в Бразилии, основываясь как на искусственном конструкте, предложенном де Андраде, так и на традициях бразильской культуры: карнавальности, открытости, гибридности.

Ключевые слова

Teat(r)o Oficina; Сан-Паулу; Бразилия; театр; обнаженное тело; нагота; антропофагия; национальная идентичность



Это произведение доступно по [лицензии Creative Commons «Attribution» \(«Атрибуция»\) 4.0 Всемирная](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



Бразильцы, как и другие латиноамериканцы в XIX веке, искали в написании национальной истории основы своего существования как нации и модели социальной, культурной и экономической жизни, придавшие их стране отличительные черты. История должна была объяснить прошлое, узаконить настоящее и наметить будущее. (Abreu & Brakel, 1998, p. XVII)

Tupy, or not Tupy that is the question
(Oswald de Andrade, (de Andrade, 1995)

Введение

В сложное время начала марта 2022 в сети появилось вирусное видео, снятое кем-то в одном из подмосковных городов: на тихой улочке небольшого города, вдруг появляется голая женщина, которая бежит по направлению к полицейскому, стоящему неподалеку. Тот в ужасе от нее убегает. В руках у нее нет ничего, что могло бы угрожать ему. Она полностью голая, несмотря на холодную погоду на улице.

Что же испугало полицейского – молодого парня? Быстрота приближающейся девушки или ее вид? Внешний вид полицейского совершенно не давал повода усомниться в его силе. Он легко мог бы остановить эту девушку¹. Так уж ее нагота оказывается инструментом выражения агрессии? Вопрос легкий, но в то же время на него непросто ответить.

Человеческое тело (в одежде или без) – универсальный инструмент, с помощью которого можно выразить все многообразие мира. Неслучайно мы обозначили название нашего номера через термин палимпсест, так как тело оказывается неким пространством, в котором постоянно «пишутся» определенные послания. Они регулярно переписываются, стираются, поверх них пишутся новые тексты, и так все повторяется вновь и вновь. Нагое тело оказывается универсальным материалом, на который и наносятся все эти послания. При этом человек выступает то субъектом, размещающим это послание на своем теле², то объектом, и тогда его тело используют (в прямом и переносном смысле) другие.

В зависимости от того, является ли голое тело субъектом или объектом, его инструментальность может меняться. Оно легко изменяет свою модальность, превращаясь то в символ агрессивного поведения, то в символ жертвы; то дикости, то цивилизации; то бескультурья, то высокой или альтернативной культуры; то закрепощения, то свободы, и т.д.. В любом случае, это перечис-

1 Обычно в этих случаях говорят: полицейский обезоружил преступника. Но у нее не было оружия, точнее ее оружием была нагота. Возникает гносеологический вопрос: а можно ли лишить человека его оружия, если его оружием выступает нагота.

2 Мы не говорим о татуировках или каких-то других формах нанесения рисунка или краски на тело, послание не обязательно должно быть видимым. Тело говорит, даже когда молчит, посылает месседжи, даже когда неподвижно.



ление можно еще долго продолжать, находя все новые и новые антагонистические модели поведения. Но, кроме этого, не стоит забывать, что существуют и различные этнические паттерны приемлемой наготы. Даже в истории русской культуры мы знаем различные модели «разрешенной» наготы. Русская культура XIX в. в отношении наготы кардинальным образом отличалась от, например, советской культуры.

Но в целом, если анализировать XX в., отношение в западном мире и СССР к наготы было скорее отрицательное, чем нейтральное. Обыденное сознание не приемлет наготу в общественном пространстве. Она может быть оправдана в интимной обстановке, но не при посторонних. Против наготы выступают и «демократичные» государства, и авторитарные или диктаторские режимы. Все это приводит к тому, что нагота оказывается своеобразной формой протеста или даже инструментом политической борьбы.

Один из таких примеров мы бы и хотели проанализировать. Как нам кажется, бразильская модель наготы являет нам довольно интересный пример поиска национальной идентичности, в которой общекультурное и национальное тесно переплетаются. Будучи католической страной, с высокой степенью влияния церкви на общество, Бразилия демонстрирует нам ярчайшие примеры частичной наготы или ее имитации. Особенно очевидно это проявляется в дни бразильского карнавала, который, кстати, тоже имеет в своем основании католические корни.

Но мы будем анализировать не всю бразильскую культуру, а возьмем лишь один частный случай, который хорошо демонстрирует тот факт, что нагое тело может выполнять очень важную культурную функцию, выступая в качестве символа национальной свободы и «оружия» сопротивления политическим режимам. В нашей статье речь пойдет о таком, не побоимся этого слова, уникальном культурном явлении как Театро Офисина в Сан-Паулу.

Данный пример очень интересен во многих планах, и не замыкается лишь на некоторой «новаторской» стороне использования наготы в своих постановках. Мы попытаемся показать, что нагота, как, впрочем, и вся деятельность этого театра, – это политический и культурный манифест, достойный внимательного изучения со стороны ученых.

Бразилия конструирует новое тело

Мы понимаем всю амбициозность и некоторую условность подобного заголовка, так как на самом деле никакая страна не может «сконструировать» новое тело, пока. Когда-нибудь мы и сможем делать это, но сейчас еще рано об этом говорить. И вместе с тем, именно так мы озаглавили эту часть, так как речь идет не о физическом теле. Наше тело – это не только наши органы, части тела (руки, ноги, голова и т.д.), это еще и то, чем мы являемся, как выглядим и как себя телесно позиционируем. Наше тело – это еще и наша одежда, или ее отсутствие. Наше тело – это еще и то, как нас видят другие. И этот взгляд



другого очень важен для существования нас в мире. Ну и излишне говорить, что особенно это актуально в Театре. Все театральные постановки направлены на то, чтобы другие смотрели на тела актеров. Бразильский карнавал – это буйство тел, на которые направлены взгляды зрителей, приехавших на этот праздник со всего мира.

Эти карнавалы – попытка скрасить трудные и серые будни, подарив всем чудо праздника. Бразильский карнавал превращает страну в сказочный рай, наполненный громкой музыкой, улыбающимися лицами, фантастическими декорациями. Но так уж уникален подобный карнавал? И да, и нет. Его легко понять через призму других подобных событий в ряде стран мира, но в нем есть масса того, что непохоже на остальные подобные массовые культурные мероприятия. Для нас важно то, что и карнавал, и деятельность Театра Офисина находятся в одной культурной парадигме, которая очень хорошо демонстрирует нам какие культурные процессы происходят в этой стране.

Когда мы объявили в названии этой части текста, что «Бразилия конструирует новое тело», мы подходили к этому вопросу слишком общо. Мы не указали, когда она это делает, и каково ее старое тело. И можно ли вообще обнаружить это тело.

Феномен телесности в этой стране заключается в том, что в ней присутствует множество «тел». Этнические, расовые, социально-экономические различия в бразильском обществе столь велики, что невозможно выявить сколь-нибудь «универсальное» тело.

История Бразилии демонстрирует нам уникальную модель расового и культурного разнообразия. Встреча португальской и местных индейских культур, происшедшая в 1500 г., надолго предопределила характер отношений в этой стране. Даже на символическом уровне бразильцы обращаются к этому моменту, придавая ему важное значение.

Само открытие Бразилии «прошло» относительно мирно, а секретарь и хронист экспедиции Карваля, Перу Ваш де Каминья, оставил нам подробные описания первых контактов с местными индейцами, говорящими на языках группы тупи. Это были многочисленные племена, враждовавшие друг с другом. Основными их занятиями были охота, собирательство и рыболовство.

Первые контакты с индейцами проходили относительно спокойно, пока с 1532 г. не началась массированная колонизация Бразилии, или как ее называли тогда Земля Вера Крусс – Истинного Креста. Но и эти контакты принимали самые различные формы. В отдельных случаях они трансформировались в совместные поселения, в которых жили португальцы и индейцы. В других, это были военные компании, жесточайшие столкновения, приводящие к полному уничтожению противника.

История Бразилии, как и истории других стран Америки, – это набор символических нарративов, наполненных романтизмом, как и подобает рассказам об открытии новых земель. Вполне закономерно, что в подобных нарративах мы обнаруживаем мотив о чудесном спасении первопоселенца или



морьяка, попавшего в плен в результате крушения его корабля, который потом женится на дочери вождя. Имя одного из подобных героев – Дьогу Алвариш Курреа (Diogo Álvares Correia), прозванного индейцами Карамуру («сын огня», «человек огня» или «сын грома»), из-за эффекта, произведенного на них выстрелом из мушкета¹. Позднее Карамуру женился на дочери местного вождя, которую звали Парагуасу (Bueno, 2016, pp. 10–30).

Через некоторое время паре удалось уехать на французском корабле во Францию, где индианка была обращена в христианство и при крещении получила имя Катарина. Детей от их брака можно считать первыми настоящими бразильцами. Таким образом, Дьогу Альвариш выступает перед нами своеобразным отцом бразильской нации. Он, белый португалец, вступив в брак по согласию с индеанкой, тем самым выступал в качестве отца новой метисной нации. Символичен и акт стрельбы из мушкета, демонстрирующий некую фаллическую доминанту белого человека над индейцами. Неудивительно, что все эти черты превращают его в мифологическую фигуру, в которой реальность и выдумка тесно переплетаются (Amado, 2000; Ayoh'Omidire, 2010; Treece, 1984).

Встреча культур, согласно мифологическому дискурсу о Карамуру, достаточно наивна и сведена к минимуму: встречаются не португальцы и индейцы, встречаются португальский мужчина и индейская женщина, дарящая ему свою любовь. Мужчины здесь всего лишь слабые дикие язычники, поэтому именно Диогу Альваришу и достается дочь вождя – «принцесса».

Кроме того факта, что Карамуру настоящий воин, он предстает в дискурсе конкисты еще и как мессия (апостол)², приносящий язычникам истинный свет веры (Treece, 1984, pp. 142–143). В свою очередь дочь вождя – это всего лишь нагая красавица из леса. Именно такими видятся португальцам индейские женщины – обнаженные и невинные в своей наготе (Ayoh'Omidire, 2010, p. 14). В воображении португальцев это был «земной рай», который и должен был находиться где-то на Западе, ну или по крайней мере *locus amoenus* – «приятное место», наподобие того, как его описывали античные и средневековые авторы (Sadlier, 2008, p. 11). Эта нагота коренных жителей Бразилии была одной из черт, с помощью которых описывались индейцы с первых встреч:

Кожа их коричневого цвета, немного с краснотой, лица приятные, с хорошо сформированными носами. Они ходят голыми, совсем без одежды, не думая прикрываться, выставляя свой срам (de Caminha, 1900, p. III).

Перу Ваш де Каминья на протяжении всего письма будет многократно останавливаться на наготе местных жителей, описывая то, как они красят свое

1 Не исключено, что этот перевод, как и имя, изобретение более позднего периода. Хотя считается, что Диогу Алвариш потерпел крушение в 1510 г., нет четких доказательств этой даты (Amado, 2000, p. 783; Treece, 1984, pp. 139–145).

2 Это качество европейца, оказавшегося среди индейцев, выступает еще одним тропом, характерным для ранних описаний культурных контактов (Staden et al., 2008, p. XX).



тело, как выставляют на показ свои половые органы, и делают это мужчины и женщины:

Там была одна, у которой ягодицы и бедра до колен были выкрашены черной краской, и спина тоже, а вся остальная часть – ее собственного цвета; у другой были так выкрашены и колени, и икры, и лодыжки, а ее половые органы были так обнажены и выставлены напоказ с такой невинностью, что в этом не было ничего постыдного (de Caminha, 1900, p. IX).

Однако был еще один концепт, который влиял на формирование представлений бразильцев о своем прошлом. Длительное время он доминировал в их сознании, когда они обращались к своему прошлому. Мы говорим о традиции каннибализма или антропофагии, якобы распространенной среди некоторых индейских племен Атлантического побережья.

Нравне с наготой, каннибализм становится визитной карточкой этого региона:

В сочинениях с бразильского побережья опыт культурного своеобразия отмечен слухами и домыслами о каннибализме... Несмотря на то, что географически встреча европейцев с народами тупи бразильского побережья находилась за пределами даже самого широкого определения региона Амазонки, интенсивность и детальность описаний этих встреч оказали глубокое влияние на последующее отношение к коренным народам Южной Америки. Тупи стали рассматриваться как «каннибалы» *par excellence*. Ранние изображения их ритуалов и описания их культурных практик часто переносились в новые условия, особенно в сочинениях во Франции, поскольку они стали образцовым примером этнологически девственного народа (Whitehead, 2002, p. 126).

Нагота и каннибализм этих народов оказываются в центре внимания Другого не только на уровне познавательных процессов, но и как некая знаковая метка культурных контактов в регионе, а в некоторой степени и самого региона. Этот символизм играл важную роль в формировании образа Бразилии и бразильцев, оказывающихся наивными, не стесняющимися своей наготы, и одновременно жестокими воинами, способными не только на безжалостное убийство, но и на поедание своих врагов.

На фоне этой культурной парадигмы зверства португальцев или испанцев по отношению к индейцам меркли. Европейцы несли им мораль и слово божье, а «дикие» индейцы отвечали им не только убийством, но и еще хуже – актом антропофагии, как сделали они это с первым бразильским епископом Перу Сардинья (Maia, 2021, p. 229).

Акт пожирания тела того, кто принес индейцам «духовную пищу», как бы послужил отправной точкой формирования новой национальной картины мира.

Может показаться кому-то, что эти события, как и сам аспект антропофагии, не имеют никакого отношения к нашей теме «голого тела». На самом деле, хоть каннибализм напрямую и не связан с телесной наготой, в данном случае мы обнаруживаем очень тесную связь антропофагии с национальной



идентичностью, которую мы и пытаемся проанализировать. Нагота и антропофагия оказываются двумя сторонами одной медали под названием Бразилия. Невинная нагота индейцев в первые дни контактов, воспринимаемая как символы рая и чистоты Евы и Адама до грехопадения, вдруг соприкоснулась с другой стороной этой картинки – ужасные ритуалы каннибализма и яростное сопротивление индейцев (Myscofski, 2013, pp. 20–21).

Эту связь очень хорошо осознал¹ и отразил в своем «Антропофагском манифесте» Освальд де Андраде. Его “Tupy, or not tupy that is the question”, являющееся бразильским парафразом гамлетовского “To be or not to be”, отсылает нас к индейцам тупи, чьей характерной чертой, по мнению европейцев, была антропофагия. Но вместо того, чтобы отрицать это, бразильский модернист не только признает эту характеристику, но и делает ее основной чертой (пусть и на символическом уровне) бразильской нации:

Только антропофагия объединяет нас. Социально, экономически, философски (de Andrade, 1999, p. 3).

На протяжении всего Манифеста он постоянно повторяет «антропофагия», «антропофагия», «антропофагия». Это звучит как магическое заклинание, призванное убедить читателя в важности этого тезиса. И хотя перед нами постколониальный текст (de Andrade Tosta, 2011), он несет огромную смысловую нагрузку, будучи обращенным к вопросам идентичности и культурной памяти. Он не отрицает ни бразильское прошлое, ни португальское настоящее, а кодифицирует их в символы:

У нас месть была превращена в правосудие. Наука являлась кодифицированной магией. Антропофагия. Постоянное превращение табу в тотем (de Andrade, 1999, p. 4).

Это табу каннибализма в его Манифесте оказывается тотемом – то есть первопредком. Съеденный первый епископ Перу Сардинья в этой схеме оказывается «тотемом» бразильской нации: «Антропофагия. Потребление священного врага. Чтобы превратить его в тотем» (p. 7). Он поглощен, «становясь» частью бразильского индейца и тем самым оказываясь в основе нового миропорядка. Для Андраде акт каннибализма предстает бразильским вариантом катехизма – причастия.

Но еще один момент в прошлом коренных бразильцев так важен для Андраде – одежда, точнее ее отсутствие:

То, что попирало истину, была одежда, не пропускающая ничего между внутренним и внешним мирами...

При всей кажущейся хаотичности Манифеста, он максимально логичен, хоть автор и заявляет, что не признает логику². Этот документ, как и сама Бразилия, – особое пространство, порожденное встречей разных культур.

1 Не можем не вспомнить «Скифов» Блока: «Мы любим плоть – и вкус ее, и цвет, // И душный, смертный плоти запах».

2 де Андраде: «Мы никогда не признавали рождение логики среди нас» (p. 3)



Многие полагали, что в ней доминирует Португалия, но, с позиции Освальда де Андраде, это совершенно другая страна – Пиндорама (тупи «страна пальм»), в которой живут особые жители, так и не приобщенные к западным ценностям:

Нас никогда не катехизировали. Мы живем по сомнамбулическому праву. Мы заставили Христа родиться в Баие. Или в Белен-ду-Пара (р. 3)¹.

Бразилия для него – это гетеротопия, где совмещено то, что порой совместить невозможно. И одновременно эта гетеротопия не пассивная, а творящая. Новый текст на старой португальской рукописи виден заметней. И не удивительно, что среди новых надписей часто проступают индейские знаки, разбавленные ритмами африканских рабов²:

Никакой катехизис нас не касался. Вместо этого мы сделали Карнавал. Индеец в тоге сенатора Империи (р. 7).

Это переплетение разных этнических элементов очень важно для понимания культурных процессов, происходящих в Бразилии в 30-х гг. XX в.. Мы наблюдаем мощное движение, свидетельствующее о поиске национальной идентичности. Для Андраде она была связана с коренным населением этой страны. Уничтоженным, выдвигавшим в отдаленные места Амазонки, но сохраняющим важную культурную составляющую Бразилии. На это и указывал Андраде, выступая против всех формальных правил западного мира, среди которых одежда играет важную роль:

Против социальной реальности, одетой и подавляющей, зафиксированной Фрейдом, к реальности без комплексов, без безумия, без проституции и тюрем в матриархате Пиндорама (р. 7).

Таким образом, символические антропофагия и нагота – вот отличительные черты новой нации, согласно де Андраде и его сторонников.

Этот революционный запал и стремление «взломать» сложившуюся конвенциональную культуру был характерен для многих бразильцев и особенно жителей Сан-Паулу. Среди них можно было бы назвать всех членов авангардистского сообщества «Группы Пяти», в которую входили Освальд де Андраде, Мариу ди Андраде, Тарсила ду Амарал и другие.

1 Андраде как умелый жонглер манипулирует словами, смыслами, историей. И это вполне понятно и оправдано, так как для него нет однозначного факта. Он постоянно указывает, что у каждой вещи, у каждого явления может быть и другая сторона, и другой смысл, а не тот, к которому мы привыкли. Бразилия для него, выражаясь в символах названия этого номера, палимпсест, первоначальный текст которого постарались смыть, написав на нем новый. Андраде призывает восстановить первоначальный текст, но при этом отдельные фразы двух текстов причудливым образом переплетаются. Почему Христос не мог родиться в Бразилии? Ведь священные тексты говорят, что он родился в Вифлееме. Но у бразильцев есть свой Вифлеем – Белен (Belem), что и означает по-португальски Вифлеем. Во многом он не отвергает европейское наследие, он «потребляет» его, как когда-то индейцы «потребляли» первого бразильского епископа. Неслучайно именно это событие оказывается отправной точкой для начала новой эры. В конце Манифеста он добавляет: «374 годовщина с поглощения епископа Сардиньи».

2 Очень подробное описание влияния культуры африканских рабов на своих белых хозяев мы находим у бразильского антрополога Жильберту Фрейре (Freyre, 1986, pp. 342–348). Правда, справедливости ради, надо добавить, что не бразильцы изобрели карнавал, они только сделали его бразильским.



Были и такие, как Флавио де Карвальо – художник, писатель, архитектор. Ну и один из первых акционистов, снискавший славу и ненависть у многих бразильцев за свои акции, ломавшие привычные нормы бразильского общества (Guerrero, 2010). Находясь под сильнейшим влиянием Манифеста, он попытался внедрить принципы антропофагии и наготы в архитектуру и вообще в практику урбанизма. Именно ему принадлежит идея «города голого человека» (*A cidade do homem nu*), т.е. некоего города будущего, ориентированного на нового человека (Guerrero, 2010, p. 113; Leite & Burbridge, 1995; Lira, 2021, p. 20; Minkinen, 2021, pp. 107–108).

И вместе с этим, в «Антропофагском манифесте» не было ничего особенно, за исключением его формы, хотя и эта форма являлась лишь относительно новой. Основные символы «бразильскости», выраженные через призму наготы и антропофагии прошли очень длинный путь своего восхождения на Олимп национального самосознания. Заслуга Андраде заключается в том, что он заявил об этом гордо и громко, превратив свое произведение для многих в Бразилии и за ее пределами в некоторую форму вызова. В предыдущую эпоху романтизма нагота и антропофагия были всего лишь символами прошлого в произведениях искусства (Moritz Schwarcz, 1997, 2006). В них Бразилия представлялась тропическим раем, населенным обнаженными индейцами. Антропофагия, в свою очередь – это особый ритуал поедания плоти врага, дабы приобрести его смелость и силу. В этой схеме романтиков XIX в. эти черты также, как и в 20-х гг., указывали на те признаки, которые отличали бразильцев от португальцев и европейцев в целом. Благородный дикарь, живущий в тропическом раю – вот тот образ, который рисовался романтикам, но продолжал волновать и интеллектуалов даже в XX в. (Dunn, 2001, pp. 73–74).

Но для Андраде антропофагия – это больше, чем каннибализм. В некоторой степени это и не каннибализм вовсе. Антропофагия – это готовность вобрать в себя лучшее – ведь поедали сильного и мужественного врага, а труса есть нельзя. Манифест наполнен западными именами, Андраде многим отдал должное. В его воззвании нет призыва к отрицанию западной культуры. Именно поэтому он постоянно возвращается к идеи «потребления» (точнее употребления) чужой идеи, мысли, культурного паттерна и т.д.. Но при этом и настойчивое желание остаться собой. По мнению Андраде, перед бразильцами стоит выбор: быть или не быть – *tu ou não tu*. Однако это не выбор жизни / смерти. Это выбор национального или точнее культурного плана – сохранить ли самость жителей этой страны или стать кем-то другим¹.

И здесь мы наблюдаем очень интересную сторону поиска бразильской самоидентичности. С одной стороны, она исходила из своего прошлого (индейско/португальского), а с другой стороны, подпитывалась идеями евро-

1 Метафора наготы в Манифесте столь же неоднозначна, как и метафора антропофагии. Он не призывает есть людей, как и не призывает ходить голыми. Нагота – это особая модель открытости, отрицание лишнего.



пейского Просвещения. И в этом, как нам кажется, базисные моменты авангардистских движений в Бразилии. Они во многом синкретичны и основаны на множественности культурных реалий, связанных не только собственно с бразильским прошлым (индейским, португальским, африканским), но и с европейским – романтизмом, модернизмом, авангардизмом и т.д.. При этом этот синкретизм, как нам кажется, неоднородный, сформированный разнообразным смещением форм и содержаний.

В этом культурном плюрализме многие традиции наготы, хоть и основывались на определенных национальных традициях и стереотипах, во многом находились в подавленном состоянии. Бразилия была и остается страной с сильнейшими католическими традициями, и влиянием церкви на культурную жизнь в стране. И одновременно, мы можем констатировать, что в плане наготы (в разных вариантах) эта страна сохраняет большую открытость по сравнению с соседними странами.

Возможно, это явилось своеобразным результатом наготы как особой национальной идентичности, прежде всего в восприятии прошлого, и хотя это так, важную роль в этом играет тот культурный плюрализм, который сформировался в этой стране.

Возможно поэтому именно Бразилия стала первой страной в Латинской Америке, где начал издаваться журнал «Плейбой»¹. Ситуация с журналом «Плейбой» хорошо демонстрирует общую атмосферу восприятия наготы в стране. Однако, она ни в коей мере не отражает собственно этнические стереотипы бразильцев. «Плейбой» был и остается² лишь американским влиянием на культуру страны. Мы привели этот пример лишь по одной причине – этот журнал функционировал (1975-2018) даже в период военной диктатуры (1964-1985), несмотря на самые жесткие ограничения и цензуру.

И вместе с тем, история бразильского «Плейбоя», как нам кажется, в меньшей степени связана с традициями голого тела в Бразилии.

Жизнь – это театр с привкусом кофе

На наш взгляд, в истории современной Бразилии есть особый культурный институт, заслуживающий пристального внимания. Как и многие другие масштабные новаторские явления в этой стране он также связан с Сан-Паулу. В нем как нельзя лучше отразилась бразильская модель телесности, хорошо демонстрирующая основные тенденции современного развития Бразилии. Речь в этом разделе пойдет про один из бразильских театров – Teatro Oficina³. Данный театр в наибольшей мере продолжает традиции экспрессивного выражения национальной идентичности, нашедшие свое отражение в «Манифесте» Освальда де Андраде.

1 Мы уже писали об этом. См. (Якушенков, 2021, pp. 161-164)

2 Бразильский «Плейбой» перестал существовать в 2018 г. Но формальное прекращение этого издания не означает что «Плейбоя» нет в стране.

3 Полное название “Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona”.



В творчестве этого театра отразилось все своеобразие развития бразильской культуры¹ во второй половине XX в.. Неслучайно, что именно в Сан-Паулу выходит журнал «Антропофагии», где и публикуется одноименный манифест. Здесь же создает свои шедевры и Флавио де Карвальо. Уже около двух веков Сан-Паулу – это своеобразная точка напряжения в Бразилии – экономическая, культурная, политическая и т.д..

Театро Офисина занимает важное место в культурной и политической жизни страны. Его по праву можно назвать одним из лучших театров не только Бразилии, но и всего мира. Но для нас важно то, что этот театр является практической реализацией Манифеста де Андраде, так как строит свое творчество на двух главных принципах, о которых мы говорили раньше: антропофагии и обнаженном теле.

Примечательно и то, что это учреждение является одним из старейших подобных объектов культуры в Сан-Паулу, так как был создан в 1958 г.. Совсем неудивительно, что и создателями, и участниками его были студенты университета Сан-Паулу. Многие из них учились на факультете права, но все увлекались театром. Примечательно и само название театра – ‘Teatro Oficina’, что можно перевести как «театральная мастерская» или «театральный семинар», «практикум», что передавало некие концепции обучения и новаторства.

В том, что театр создали студенты, тоже не было ничего особенного. Первый студенческий театр основал еще в 1938 г. Паскал Карлус Магну (Paschoal Carlos Magno, 1906-1980) – писатель, дипломат, театральный деятель. Он сыграл большую роль в становлении студенческих культурных движений и студенческих театров (George, 1992, p. 7). В середине XX в. в Бразилии был самый настоящий бум на студенческие театры. В крупные центры приезжала молодежь из провинции, им хотелось активного участия в культурной жизни страны. Для многих из них участие в подобных мероприятиях было достаточно продуктивным способом социализации и получения образования. Благодаря стараниям Паскала Магну в Бразилии в 40-50 гг. было организовано несколько национальных фестивалей студенческих театров.

Таким образом, Театро Офисина явился одним из многих студенческих площадок, где студенты могли активно выражать себя. Основателями этого коллектива были Амир Хаддад (Amir Haddad, 1937), Жозе Сельсу Мартинейз Корреа (José Celso Martinez Corrêa, 1938)² и другие.

Изначально труппа намеревалась ставить на своей сцене работы неизданных бразильских авторов, авангардные произведения и т.д.. Неслучайно, что за основу своей театральной деятельности они взяли Манифест Освалда де

1 Правильнее было бы говорить о культуре Сан-Паулу, где он и расположен, но значение его выходит далеко за пределы этого города.

2 Жозе Сельсу Корреа руководит театром по сей день, выступая и в качестве вдохновителя, постановщика и актера.



Андрате, который как нельзя лучше отвечал революционным запросам молодежи, доминировавшим в это время в бразильском обществе.

Как уже говорилось, многие студенты были выходцами из пригородов Сан-Паулу, чья идентичность тяготела к собственно индейским или африканским корням. Эту ситуацию очень хорошо объясняет Жозе Сельсу в одном из своих интервью:

Я родился в городе Аракара, что означает “дом солнца”. Индейцы произносили это слово как “Аракара”, и сегодня его можно услышать в акценте тех, кто там живет; однако португальцы перевели его как “Аракара”.

Моя земля – дом солнца. Я – внук индейца. Мой отец был сыном индеанки и португальца, а моя мать – дочерью испанца из Галисии и итальянки из Генуи, также иммигрантки. Я *vira-lata*¹, но я ищу свои индейские корни; я начинаю исследования в этом направлении.

Моя мать укладывала меня спать под музыку Биду Сайан². Я любил национальное радио, а отец привил мне любовь к бразильским певцам и бразильскому кино, но при этом я не стал патриотом или националистом. Президент Жетулиу Варгас, создавший “Партию бразильских трудящихся” (*Partido Trabalhista Brasileiro*), учредил Национальное радио, благодаря которому карнавальные марши распространились по всей стране. Марши и самбы были веселыми! Они могли быть эротическими, порочными или даже порнографическими. Мы с удовольствием пели все эти песни, и во время карнавала ни один человек не принадлежал другому, так сказать. Никакого пения дуэтом; все пели вместе, в своего рода оргии. Эти песни оказали большое влияние на мой театр. Эвоэ³ – это боевой клич карнавала, слово Диониса, которое означает “голос всего”, разносимый ветром, слышимый на стадионах, в забегаловках, театрах, спутниках, ресторанах, в космосе, везде.

Поначалу Варгас был своего рода греческим тираном, но потом народ избрал его демократическим путем, и он всем понравился. Его называли отцом бедных. О нем была написана песня “*Retrato do velho*” (“Портрет старика”)⁴ (Dundjerović & Ramos, 2017, p. 25).

В этом коротком монологе очень хорошо заметны основные идеологические и культурные императивы как Жозе Сельсу, так и всего Театра в целом. Это прежде всего опора на национальное, но и ориентация на карнавальную

1 *Vira-lata* (порт.) – дворняжка, человек смешанных кровей, безродный и др.. Иногда этот термин имеет схожую семантику с русским фразеологизмом «Иван-не-помнящий-родства» и употребляется по отношению к людям, которые лишены чувства патриотизма и ругают свою Родину (прим. автора).

2 Биду Сайан (Balduína “Bidú” de Oliveira Saúo, 1902-1999) – всемирно известная бразильская оперная певица, с 1937 по 1952 гг. она пела ведущие оперные партии в Метрополь Опера в Нью-Йорке (прим. автора).

3 Эвоэ (также *evoe*, *evohe*, *evhoe*) – крик вакханок, приветствующий Вакха (Диониса) (прим. автора)

4 “*Retrato do velho*” – песня, написанная в честь победы на президентских выборах в 1950 г. Жетулиу Варгаса (1882-1954). Авторами песни были Гарольдо Лобо и Марино Пинто. Она была написана в маршевой карнавальной манере, и действительно имела успех на карнавале в 1951 г.. Вместе с тем, текст песни выражал несколько шуточный подтекст, как и положено карнавальной тематике. Слова песни обыгрывали правило, которое ввел сам Варгас, вешать президентский портрет в государственных учреждениях. В сатирической манере авторы смеялись не только над самим Варгасом, но и над его противниками: «Повесьте портрет старика еще раз // Повесьте на прежнее место». Но в большей степени это была песня триумфа, в которой авторы призывали народ также повесить этот портрет (прим. автора).



природу античного театра. Но античное – это только форма, так как внутренняя суть Театра изначально бразильская:

Освальд де Андраде в 1928 году заявил, что культура и история Бразилии началась с поедания епископа Сардиньи индейским племенем каетес. Сардинья здесь, в Бразилии, также означает “сардина”, эта маленькая рыбка. Когда его корабль затонул недалеко от Ресифи, индейцы нашли его и съели. Эта сцена есть в моей постановке “Сертоны”. Я играл роль епископа Сардиньи, и делал это с удовольствием! (Dundjerović & Ramos, 2017, p. 26).

По словам Сельсу, Манифест де Андраде был важной основой для самоопределения бразильцев в 50–60-х гг. Он помогал им увидеть индейские корни культуры, а также осознать свое современное своеобразие, нашедшее в таком движении как Тропикалия, в котором тесно переплелись индейские, африканские и португальские мотивы. Но, как легко догадаться из названия, в этом движении проявились не только характерные черты бразильского народа, но и тропическое буйство природы: краски, звуки и ритмы джунглей¹.

Следует отметить, что это движение стало популярным в 1967 г., когда в стране царил военная диктатура, запретившая не только многие демократические институты, но и культурные. Так Театр оказался в сложном положении – военная цензура относилась очень критично ко всем «фривольным» действиям Театра.

Вообще 60-е гг. были переломным моментом и для театра, и для всей Бразилии. Преобразования, проведенные Варгасом в предыдущий период, давали свои результаты. Творческий прорыв, поиск национальной самобытности подталкивал молодежь к самовыражению, которое во многом шло вразрез с культурными штампами, навязанными военной диктатурой. Это была своего рода культурная революция, ярко проявившая себя в литературе, музыке, архитектуре, театре, моде и т.д..

Театр Офисина, несмотря на запреты и цензуру, изначально пытался вырваться из тесных рамок формального искусства. С одной стороны, он опирался на классиков театрального искусства (К. Станиславского, Е. Кузнецова², Б. Брехта), но и таких авангардистов как Антонен (Антуан) Арто (Antonin Artaud) с его концепцией «театра жестокости» (Artaud, 1958). Если методы Станиславского были интересны актерам с точки зрения методики подготовки актеров, их игре, то концепции Арто³ были близки Театру Офисина с точки зрения его отношения к телесности актера и зрителя. С точки зрения Арто, актер должен говорить не только с сознанием зрителя, но и его

1 Мы здесь не анализируем это движение, так как оно требует тщательного и глубокого анализа, а любой поверхностный разговор, с нашей точки зрения, может привести к слишком упрощенному взгляду на это интересное культурное явление.

2 Евгений Кузнецов, или как его называли бразильцы Кузнет (Eugênio Kusnet), был учеником Станиславского. Именно он привнес в бразильский театр основные положения школы своего учителя.

3 Некоторое время Арто жил в Мексике среди индейцев тараумара (Artaud, 1984), участвуя вместе с ними в ряде ритуалов, особенно в употреблении пейотля (Artaud, 1976). Этот интерес к индейцам у Арто совпадал с поиском своих индейских и африканских корней у актеров и режиссеров в Театре Офисина.



телом. Тело актера и зрителя должно звучать, как звучат слова, оно должно издавать шум – *tavaturi* (Finter & Griffin, 1997, p. 15).

Это очень хорошо совпадало с подходом Сельсу и других руководителей Театра, считавших, что актер должен приносить себя в жертву:

Работу Офисина с актерами можно представить как образ наковальни, на которой актер должен выбить и сломать свою анатомию и полностью трансформироваться. <> Функция театра заключается в том, чтобы пробудить эту силу в человеке. Вместе со смирением люди могут достичь великой силы через театр, признавая, что они обладают силой свободы, и в то же время осознавая, что они ничто по сравнению с величию Вселенной. Мы узнали от Арто, что актеру необходимо быть жестоким по отношению к самому себе. Актеры, которых мы ищем, должны пройти процесс, подобный “Вакхам”, истокам театра, когда актер теряет свою девственность, избавляется от доспехов, окружающих его тело (Dundjerović & Ramos, 2017, p. 30).

Театр Офисина и Жозеф Сельсу постоянно стремятся выйти за рамки обыденного. Традиционные паттерны театральной телесности не устраивают их. Общественные нормы и табу не для них, как и для их крестных отцов: Андраде и Арто, в творчестве которых они видят много общего: «Мы исследовали наши тела, культивировали человеческую силу и использовали Арто через призму Освальда де Андраде» (Dundjerović & Ramos, 2017, p. 34).

И упоминание рядом этих двух личностей неслучайно. Для них характерен был революционный подход к литературе, театру и т.д.. Антропофагия Андраде и «театр жестокости» Арто во многом перекликались, так как одинаково призывали к трансгрессии¹. Откровенная нагота актеров на сцене театра, культурные корни которого уходят к индейцам тупи, Гамлет опускающий перед Офелией свои штаны и занимающийся у нее перед глазами мастурбацией, – вот лишь небольшой список действий актеров на сцене театра, взрывающий сознание зрителей. Как и положено, театр вибрирует от тел, занимающихся любовью, запах секса стоит над сценой. Хотя мы должны признать, что слово «сцена» не совсем приемлемо для этого театра. Оно слишком условно, как и все, что происходит в стенах театра или за его пределами, так как в любой момент действие может со сцены перетечь в зрительный зал или на улицу. В театре нет сцены в привычном смысле этого слова, есть лишь пространство, где и разворачивается действие, и зрители здесь такие же, как если бы они оказывались наблюдателями каких-то событий на улице. В любой момент они могут оказаться частью действия. И тогда зритель может быть «назначен» героем или персонажем пьесы, раздет, выставлен на всеобщее обозрение, лишенный приватности. Так зритель неожиданно оказывается частью спектакля, между его телом и телами актеров уже нет четкой границы, так как все существующие рамки и нормы уничтожены. В сформировавшейся новой интер-корпоральности зритель перестает быть только зрителем. И речь

1 Арто не только призывал, но и нередко действовал таким образом, оказываясь впоследствии в психиатрических лечебницах.



идет не только про того, кто в силу каких-то обстоятельств оказался среди актеров. Остальные тоже «вынуждены» принимать участие в действии, так как грань между ними (субъектами) и актерами (другими, объектами) уничтожена. Как заявляет сам Сельсу,

<...> каждый актер, музыкант, техник и зритель находится здесь как человеческое тело, представляя каждым жестом и театральным эффектом все тела, которые когда-либо были вовлечены в историю Бразилии и современного мира. Каждый вносит энергию в колдовство, которое мы стряпаем. (Цит. по Campbell, 2010, n.p.)

Талантливый режиссер постоянно играет со зрителями, вовлекает их в действие, то заставляя их петь, то распивать алкогольные напитки с актерами, танцевать, маршировать и т.д.. Также как тело актера принадлежит театру, так и тела зрителей становятся частью театра.

В этом плане все подобные действия очень близки к карнавальной эстетике и структуре. Даже сама «сцена» театра и все действия разворачиваются в узком проходе между двумя рядами мест, где сидят зрители. Все действие происходит по одной линии, как если бы это было карнавальное шествие. Да и нередко сам спектакль превращается в карнавал, в котором участвуют и актеры, и зрители. И здесь надо понимать, что карнавальное тело – это тело контакта. Как справедливо замечает французский исследователь Гази Ислам, для Театра Оффисина характерно

использование тела как источника жизненной силы и бунтарства, а также стремление к объединению через телесный контакт, т.е. тело не только как различие, но и как контакт (Islam, 2019, p. 257).

Но не только эрос и карнавал с его дионисийской природой превалируют в театре. Антропофагия также оказывается фундаментальной составляющей театрального действия. При этом она часто проявляется в разной форме, как на мета-уровне¹, так и в каких-то отдельных сценических действиях, как в таких, когда жертву разрывают на сцене. И в подобных актах Сельсу остается верен и антропофагии Андраде, и Арто с его «театром жестокости», что нашло свое радикальное отражение в ряде спектаклей, особенно в пьесе *Roda viva*²,

<...> в котором граница между сценой и зрителями стала почти неразличимой. В одной из сцен главный герой, поп-звезда Бен Сильвер, подвергается ритуальному распятию, а куски сырой печени раздаются зрителям, которые таким образом становятся причастными к каннибалистскому потреблению поп-идола (Dunn, 2001, p. 81).

Кровь брызжет на зрителей, они уже и не зрители вовсе, а соучастники ритуала. Ж. Сельсу постоянно шокирует публику, бросает ей вызов или вовле-

1 Мета-уровень антропофагии проявляется в театре в тот момент, когда бразильское вбирает в себя «чужое», когда действие существует в гибридной форме, сюжет классического произведения вдруг неожиданно переплетается с эпизодами бразильской истории и т.д.

2 “*Roda viva*” (Король Свечи) – пьеса бразильского поэта, композитора, писателя, драматурга, сценариста Шикю Буарки (Chico Buarque), написанная им в 1968 г..



кает ее в «дикие ритуалы», провоцирует ее вербально, визуально, действием и т.д. (Leu, 2006, p. 6).

Это потребление необязательно касается плоти, напитки и фрукты также оказываются частью ритуала потребления, в котором участвуют и зрители, переходящие вместе с актерами на другую ступень действия и субъекто-объектных отношений. Жозе Сельсу постоянно переписывает телесность, заполняя тела актеров и зрителей новыми текстами, порой вызывающе скандальными или шокирующими, завораживающими или вдохновляющими. Тело в Театре Офисина – это настоящий палимпсест, призванный стать пространством для множества текстов. И не важно, тело ли это актера, или зрителя, пришедшего в театр ради развлечения. Но так уж именно это ищет зритель в данном театре? Здесь минимум развлекательности, это фрагменты жизни в калейдоскопе бытия, в котором зрители и актеры предоставляют свои тела для новой записи. Жозе Сельсу и его труппа тщательно стирает старый текст, нанося на него новый, как это и было с палимпсестом. Правда, как правило, это обратный процесс, так как в изначальном варианте смылся языческий, чтобы написать на нем христианский. Ж. Сельсу все делает в обратном порядке: христианский текст смывает, христианское тело согласно правилам антропофагии потреблено, а на его место водружено новое тело: индейское, африканское или тело метиса-мулата – нового хозяина Бразилии.

Когда часть этого теста была готова, мы с радостью обнаружили, что метафору палимпсеста в отношении «Сертоны» – одной из пьес этого театра – увидел и английский историк театра Патрик Кэмпбелл:

Различные настроения, эпохи и места создаются с помощью метонимического использования реквизита и костюмов, превращая тела актеров во временно-пространственные графемы. Обширное пространство спектакля с его преувеличенными вертикальными и горизонтальными осями способствует одновременному наложению друг на друга различных дискурсов. Действие происходит часто одновременно в разных точках длинного коридора «культурной дороги» Лины Бо Барди¹, ускользя от любого решающего, редуцированного взгляда, дестабилизируя повседневное восприятие зрителя путем создания «объемно-звукового» эффекта

1 Lina Bo Bardi (1914-1992) – бразильский архитектор итальянского происхождения (Andreoli, 1994; Lehmann, 2016; Lima, 2005, 2006). Именно она была автором нового здания Театра Офисина в 1984 г.. И, хотя это здание совершенно не походило на привычные театральные формы, оно как нельзя лучше отражало основные идеи этого проекта. Лина Бо Барди отказалась от привычных мест для публички и привычной сцены. Сценой для актеров служил узкий длинный проход посередине здания. Сидения располагались по обе стороны от этого прохода – «культурной дороги». Но помимо горизонтальной оси, в театре имеется и вертикальная ось – ярусы, на которых тоже сидят или стоят зрители. Стены театра огорожены строительными лесами, что очень хорошо согласуется с названием «офисина» – «мастерская», «цех» и т.д.. Действие может происходить в разных плоскостях. В театре нет формальных кулис, и актеры могут появляться из разных мест. Действие происходит не только по горизонтальной оси, но и вертикальной: актеры появляются из под пола, перемещаются на другие ярусы и т.д.. (прим. Автора)



физического присутствия, который погружает зрителей в видение Канудуса² театром (Campbell, 2010).

Заключение или постколониальный палимпсест

Собственно заключения здесь никакого быть не может, так как бразильское Тело находится в состоянии постоянной трансформации. Оно меняется, перестраивается и переосмысливается. Именно поэтому мы в отношении Театра Офисина употребляли термин «палимпсест», так как к переписыванию взгляда бразильцев на тело стремится Ж. Сельсу и его единомышленники.

Вместе с тем, как нам кажется, творчество Театра Офисина – в значительной степени идеологический конструкт, рожденный в рамках контр-культурных движений бразильской молодежи в 60-х гг. Для него был характерен творческий поиск культурной и национальной идентичности. Инспирированный концепциями наготы и антропофагии Освальда де Андраде, он во многом изначально был чужд как культурным предпочтениям паулистской буржуазии, так и простым жителям Сан-Паулу. Это был театр студенческой молодежи, созданный для студенческой молодежи, склонный к авангардизму и революционным преобразованиям страны, да и ориентированный на телесные практики.

Феномен этого театра заключается в том, что несмотря на отсутствие поддержки, сложности с цензурой и даже гонения на театр в период военной диктатуры в стране, он не только выжил, но и занял прочное место среди лучших театров не только в Бразилии, но и во всем мире. Это означает лишь одно: концептуально идеи наготы и антропофагии оказались не так уж и чужды бразильской публике, а форма подачи этих идеологических конструктов, которую разработал театр, была понятна зрителям и находила в них отклик, иначе он не дожил бы до наших дней и не был столь успешным.

Как нам кажется, это противоречие ощущает и сам Ж. Сельсу, о чем он упоминал в своем интервью ирландскому теоретику театра Александару Дунджеревичу:

Большинство представителей моего поколения, которые сделали блестящий театр в 60-е годы, не принимают наш театр и не приходят в него; эти люди обрели власть и стали косными людьми. Они ходят смотреть коммерческий театр и не сталкиваются со своим собственным “я”. В Германии, например, когда мы представляем наши пьесы, люди моего возраста (77 лет) веселятся, развлекаются и принимают участие. Но не в Бразилии. Люди моего поколения теперь все политики, политкорректные, за исключением тех, кто был настоящим художником, как композиторы Каэтано Велозу и Жилберту Жил (Dundjerović & Ramos, 2017, pp. 29–30).

2 Канудус – небольшой городок на северо-востоке шт. Баия. Там в 1890-х гг. произошли драматические события борьбы жителей этого города за свои права и последующего уничтожения их бразильской армией. Эта история легла в основу произведения бразильского писателя Эуклидеса да Кунья (1866-1909) «Сертоны» (прим. автора).



Другими словами, постколониальный проект Ж. Сельсу оказывается западной публике гораздо интересней и понятней, чем бразильскому интеллигенту, воспитанному в традициях западной культуры. Но в этом и состоит феномен Театра Офисину, говорящего на универсальном языке, понятном многим. И в то же время руководитель этого театра высказывает сожаление об отношении к театру со стороны бразильцев. Правда, надо учитывать, что речь шла не о простых бразильцах – он неслучайно называл представителей своего поколения, выросших на классическом театре, а среди тех, кто понимает его творчество, упомянул К. Велозу и Ж. Жила. По тем многочисленным видео о театре, выложенным в сети, мы можем предположить, что культурный феномен Театра Офисина выходит далеко за пределы лишь театральной деятельности. Это уже многоплановый культурный комплекс, оказывающий воздействие на население того района, где он находится. Театр активно прибегает к масштабным городским акциям, вовлекая в сферу своего действия самые разнообразные городские слои. Карнавальность и готовность к постоянному выходу за рамки обыденного были и остаются визитными карточками Театро Офисина.

Ну а идеологические конструкты национальной идентичности, построенные на идеях наготы и антропофагии не только не устарели, но и обновляются постоянно, оставаясь актуальными и в наше время.

Список литературы | References

- Abreu, J. C. de, & Brakel, A. (1998). *Chapters of Brazil's colonial history, 1500-1800*. Oxford University Press.
- Amado, J. (2000). Mythic Origins: Caramuru and the Founding of Brazil (E. Jackson, Trans.). *Hispanic American Historical Review*, 80(4), 783–811. <https://doi.org/10.1215/00182168-80-4-783>
- Andreoli, E. (1994). Lina Bo Bardi: The Anthropological Gaze. *Third Text*, 8(28–29), 87–100. <https://doi.org/10.1080/09528829408576504>
- Artaud, A. (1958). The Theatre and Cruelty (J. O. Morgan, Trans.). *The Tulane Drama Review*, 2(3), 75–77. <https://doi.org/10.2307/1124955>
- Artaud, A. (1976). *The peyote dance*. Farrar, Straus and Giroux.
- Artaud, A. (1984). *México; y, Viaje al país de los tarahumaras*. Fondo de Cultura Económica.
- Ayoh'Omidire, F. (2010). Globalization and Identity Discourse in Latin America: Caramuru and the Brazilian Foundation Myth. *The Global South*, 4(1), 7–30. <https://doi.org/10.2979/gso.2010.4.1.7>
- Bueno, E. (2016). *A coroa, a cruz e a espada: Lei, ordem e corrupção no Brasil* (Edição revista). Estação Brasil.
- Campbell, P. (2010). *The Trans-Man: Re-writing subjectivity in Teatro Oficina Uzyna Uzonàs Rebellion in the Backlands*. 1–18. <https://pure.northampton.ac.uk/en/publications/the-trans-man-re-writing-subjectivity-in-teatro-oficina-uzyna-uzo>



- de Andrade, O. (1995). From revista de antropofagia. *Review: Literature and Arts of the Americas*, 28(51), 65–68. <https://doi.org/10.1080/08905769508594456>
- de Andrade, O. (1999). Manifesto antropófago. *Nuevo Texto Critico*, 12(23–24), 25–31. <https://doi.org/10.1353/ntc.1999.0017>
- de Andrade Tosta, A. L. (2011). Modern and Postcolonial?: Oswald de Andrade's "Antropofagia" and the Politics of Labeling. *Romance Notes*, 51(2), 217–226. <https://doi.org/10.1353/rmc.2011.0011>
- de Caminha, P. V. (1900). *Carta de Pero Vaz de Caminha a el Rei D. Manuel*. Reis & Comp.
- Dundjerović, A. S., & Ramos, L. F. (2017). *Brazilian collaborative theater: Interviews with directors, performers and choreographers*. McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Dunn, C. (2001). *Brutality garden: Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture*. University of North Carolina Press.
- Finter, H., & Griffin, M. (1997). Antonin Artaud and the Impossible Theatre: The Legacy of the Theatre of Cruelty. *TDR (1988-)*, 41(4), 15. <https://doi.org/10.2307/1146659>
- Freyre, G. (1986). *The Masters and the Slaves: A study in the development of Brazilian civilization* (University of California Press). Univ. of California Press.
- George, D. S. (1992). *The modern Brazilian stage* (1st ed). University of Texas Press.
- Guerrero, I. (2010). Flávio de Carvalho: From an Anthropophagic Master Plan to a Tropical Modern Design. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 24, 109–117. <https://doi.org/10.1086/655934>
- Islam, G. (2019). Embodying the Social: Desire and Devo(r)ation at the Teatro Oficina. In *Diversity, Affect and Embodiment in Organizing* (Palgrave Macmillan, pp. 249–273).
- Lehmann, S. (2016). An environmental and social approach in the modern architecture of Brazil: The work of Lina Bo Bardi. *City, Culture and Society*, 7(3), 169–185. <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2016.01.001>
- Leite, R. M., & Burbridge, I. M. (1995). Flavio de Carvalho: Modernism and the Avant-Garde in Sao Paulo, 1927-1939. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 21, 196. <https://doi.org/10.2307/1504139>
- Leu, L. (2006). *Brazilian popular music: Caetano Veloso and the regeneration of tradition*. Ashgate.
- Lima, Z. (2005). Preservation as Confrontation: The Work of Lina Bo Bardi. *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, 2(2), 24–33. <https://doi.org/10.2307/25834973>
- Lima, Z. (2006). The faces of Janus: Modernism and hybridisation in the architecture of Lina Bo Bardi. *The Journal of Architecture*, 11(2), 257–267. <https://doi.org/10.1080/13602360600787124>
- Lira, J. T. (2021). Architectural Mechanisms and Body Techniques: The Experiências of Flávio de Carvalho. In *Form and Feeling. The Making of Concretism in Brazil* (pp. 11–34). Fordham University Press. <https://doi.org/10.1515/9780823289134-002>
- Maia, F. (2021). Alter-Carnation: Notes on Cannibalism and Coloniality in the Brazilian Context. In *Beyond Man: Race, Coloniality, and Philosophy of Religion* (pp. 226–244). Duke University Press
- Minkinen, P. (2021). "The Nude Man's City": Flávio de Carvalho's Anthropophagic Architecture as Cultural Criticism. *Pólemos*, 15(1), 91–119. <https://doi.org/10.1515/pol-2021-2008>



- Moritz Schwarcz, L. (1997). *Romantismo tropical*. *Latin American Literary Review*, 25(50), 47–68. <https://doi.org/10.2307/20119753>
- Moritz Schwarcz, L. (2006). A Mestizo and Tropical Country: The Creation of the Official Image of Independent Brazil. *European Review of Latin American and Caribbean Studies | Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y Del Caribe*, 0(80), 25. <https://doi.org/10.18352/erlacs.9653>
- Myscofski, C. A. (2013). *Amazons, wives, nuns, and witches: Women and the Catholic church in colonial Brazil, 1500-1822* (First edition). University of Texas Press.
- Sadlier, D. J. (2008). *Brazil imagined: 1500 to the present* (1st ed). University of Texas Press.
- Staden, H., Whitehead, N. L., & Harbsmeier, M. (2008). *Hans Staden's true history: An account of cannibal captivity in Brazil*. Duke University Press.
- Treece, D. (1984). Caramuru the Myth: Conquest and Conciliation. *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 10(2), 139–173.
- Whitehead, N. L. (2002). South America / Amazonia: The forest of marvels. In *The Cambridge Companion to Travel Writing* (pp. 122–138). Cambridge University Press.
- Yakushenkov, S. N. (2021). “Playboy” as a ‘Soft Power’: the Impact of Magazine Content on the Westernization of the Developing Countries. *Corpus Mundi*, 2(1), 139–176. <https://doi.org/10.46539/cmj.v2i1.39> (In Russian). || Якушенко, С. Н. (2021). “Playboy” как мягкая сила: Влияние контента журнала на вестернизацию культуры развивающихся стран. *Corpus Mundi*, 2(1), 139–176. <https://doi.org/10.46539/cmj.v2i1.39>



Nudity and Half-Naked Body in the Work of A.S. Pushkin: Options, Values, Principles of Implementation

Elena E. Zavyalova

Astrakhan State University. Astrakhan, Russia. Email: [zavyalovaelena\[at\]mail.ru](mailto:zavyalovaelena[at]mail.ru)

Abstract

The aim of the article is to determine the functions of the nude and naked body image in the A. Pushkin legacy. The main tasks are to reveal regularities in the choice of motifs, images and perspectives, to correlate them with the author's world viewpoints and the evolution of his views, to connect them with philosophical and aesthetic dominants of his art. The works of art, as well as critical and travel notes, letters, sketches, drawings served as the basis for the study. The biographical and mundane context was involved. Orientation to the consistency and integrity of the analysis determines the novelty of the study. It is noted that the concept of "nudity" acquires the author conceptuality that correlates with form simplicity and naturalness. Pushkin tends to aestheticize the female body. It is proved that the intensity, selectivity, measure of spatial distance in its depiction are determined by a specific life stage, literary type, genre, attitude towards the subject of the image. The assumption is substantiated that the problem of visual perspective is not least related to fashion trends. "Serene" nudity in the works of Alexander Pushkin is usually a sign of foreignness, otherness; attractive is associated with the realm of the infernal, here the poet is influenced by folk mythology and the Gothic. In erotic descriptions the movements, the nervous and mental atmosphere are very important. The variety of the naked body interpretations can be compared with a palimpsest, especially since Pushkin's sketches clearly testify to his refining predilection.

Keywords

A.S. Pushkin; Nudity; Naked Body; Undressing; Aestheticization; Style; Focalization; Fashion; Eroticism; Palimpsest



This work is licensed under a [Creative Commons «Attribution» 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



Нагота и обнажённость в творчестве А.С. Пушкина: варианты, значения, принципы воплощения

Завьялова Елена Евгеньевна

Астраханский государственный университет. Астрахань, Россия.

Email: zavyalovaelena[at]mail.ru

Аннотация

Цель статьи – определение функций изображения нагого и обнажённого тела в наследии А.С. Пушкина. Основные задачи: выявить закономерности в выборе мотивов, образов, ракурсов, соотнести их с мировоззренческими установками автора, эволюцией взглядов, связать с философско-эстетическими доминантами его творчества. Материалом послужили художественные произведения, а также критические и путевые заметки, письма, наброски, рисунки. Привлечён биографически-бытовой контекст. Ориентированность на системность и целостность анализа определяет научную новизну исследования. Отмечается, что понятие «нагота» обретает у автора концептуальность, коррелирует с установкой на простоту формы, естественность, прямодушие. Подтверждаются выводы о склонности А.С. Пушкина к эстетизации женского тела. Доказывается, что интенсивность, избирательность, мера пространственной дистанцированности в его обрисовке определяются конкретным жизненным этапом, литературным родом, жанром, отношением к субъекту изображения. Обосновывается предположение, что проблема зрительной перспективы не в последнюю очередь связана с направлениями в моде, актуальными тенденциями. То есть варианты подчёркивания достоинств фигуры – ног, декольте, плеч – воздействуют не только на мужское воображение, но и на способ поэтической фокусировки. Указывается, что воспроизведение процесса обнажения часто оказывается важнее выписывания портрета обнажённой. «Спокойная» нагота в творчестве А.С. Пушкина, как правило, является признаком инородности, инаковости; притягательная связывается с областью inferнального, здесь на поэта воздействует народная мифология и готика. В эротических описаниях очень важны движения, нервно-психическая атмосфера. Многообразие вариантов трактовки голого тела можно сравнить с палимпсестом, тем более что черновики А.С. Пушкина наглядно свидетельствуют о его пристрастии к дописыванию.

Ключевые слова

А.С. Пушкин; нагота; обнажённое тело; раздевание; эстетизация; стиль; фокализация; мода; эротика; палимпсест



Это произведение доступно по [лицензии Creative Commons «Attribution» \(«Атрибуция»\) 4.0 Всемирная](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



Я не Омер: в стихах высоких
Он может воспевать один
Обеды греческих дружин
И звон, и пену чаш глубоких.
Милее, по следам Парни,
Мне славить лирою небрежной
И наготу в ночной тени,
И поцелуй любви нежной! [IV, 50]¹
(А.С. Пушкин «Руслан и Людмила»)

Введение

Менталитет, эпоха, мода каждый раз диктуют свою меру обнажённости. Написано достаточно много работ об эволюции понятия наготы и изменении её восприятия на разных стадиях цивилизации (см., например: (Laver, 1966; Bonfante, 1989; Bullough, 1994; Barcan, 2004; Masquelier, 2005; Carr Gomm, 2010)). Поэтому речь об образе голого тела в наследии А.С. Пушкина целесообразно начать с краткого обзора обычаев того времени.

В России первой половины XIX века решающее влияние на поведение образованных людей оказывал дворянский этикет. Господствующему классу старались подражать. По мнению А.С. Шокаревой, нравственный идеал, который ставился перед просвещённым гражданином государства, включал в себя три составляющие: элементы героики, почерпнутые у античных классиков; элементы рыцарства, привнесённые культурными связями с Западом; элементы православного благочестия (Шокарева, 2017, с. 137). Статусные различия и – шире – неоднородность сословия вносили свои коррективы. Необходимо учитывать, что со времён Петра I привилегированному классу вменялось в обязанность участвовать в процессе модернизации государства, а значит – ориентироваться на европейские ценности.

Характер отношений регламентировался множеством обстоятельств (пол, возраст, социальный статус, степень родства и проч.), но, как справедливо отмечает И.Н. Кузнецов, «в любом случае требовалось уважение и предупредительность, скромность и сдержанность, а также строгое внимание к своему внешнему виду, манерам и речи» (Кузнецов, 2002, с. 4). Весьма поэтично признаки аристократизма живописал В.Ф. Булгарин: «Тона высшего круга невозможно перенять – надобно родиться и воспитываться в нём. Сущность этого тона: непринуждённость и приличие. Во всём наблюдается середина: ни слова более, ни слова менее; никаких порывов, никаких восторгов, никаких театральных жестов, никаких гримас, никакого удивления. Наружность – лёд, блестящий на солнце. Фамильярность и излишняя почтительность равно неуместны. Подражатели высшего круга всегда впадают в крайности – и с первого слова, с первого движения можно узнать человека, который играет

1 Здесь и далее произведения А.С. Пушкина цитируются по собранию сочинений (Пушкин 1977–1979), с указанием номера тома и страницы в квадратных скобках.



несвойственную ему роль. Особенно заметно это в женщинах» (Булгарин, 2001, с. 628).

Ощутимое воздействие на манеру поведения элиты оказывал придворный церемониал. Показательный пример: балетмейстеры обучали фрейлин, как в присутствии императорской семьи держать «голову, глаза и руки, как низко сделать реверанс и как отойти» (Глушковский, 2010, с. 123). Взаимоотношения между полами регламентировались. Страх быть скомпрометированным в глазах общества усугублял ситуацию. В.Ф. Одоевский в «Сказке о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту» иронизирует: «...таков уже у нас обычай: девушка умрёт со скуки, а не даст своей руки мужчине, если он не имеет счастья быть ей братом, дядюшкой или ещё более завидного счастья – восьмидесяти лет от роду, ибо “что скажут маменьки?”» (Одоевский, 1833, с. 116). Е.И. Вельтман в повести «Лидия» обрисовывает образ жизни в Санкт-Петербурге: «Мы совершали... утреннюю трапезу, наблюдая такой же строгий *decorum*, как будто эта сцена разыгрывалась на подмостках театра. Мы хотели доказать, что живём и сами про себя так же прилично, как и в глазах общества. <...> Одни или в собрании званых гостей мы садились равно официально» (Вельтман, 1848, с. 21, 22). Впрочем, многое зависело от социокультурных координат. Поместья характеризовались большей свободой в общении, а северная столица в этом плане значительно уступала Москве.

Конечно же, имело место отступление от правил. Титулованным особам, персонам, обладающим неприкосновенным авторитетом, дозволялось намного больше. Вот как описывает один из балов В.В. Селиванов: «Фельд-маршал Сакен шёл в 1-й паре, за ним генерал от артиллерии князь Яшвель, и эти оба едва волочившие ноги старикашки наперерыв любезничали с красавицами. Обращение их с девицами было бесцеремонно: когда какая девица им нравилась, они позволяли себе взять её за подбородок и приласкать словом: “какая миленькая!”, или что-нибудь в этом роде, на что, конечно, в глазах всех давали им право их мафусаиловские лета и положение общественное, упроченное заслугами» (Селиванов, 1881, с. 283).

Французским заимствованием на тот момент считался ритуал целования между женщинами (Дашкова, 1987, с. 292). А на целование ручки зачастую отвечали более традиционно. «Когда русской даме целуют руку, она тотчас возвращает вам поцелуй в щёку, в глаза или куда придётся, словно опасаясь, как бы с ней не случилось чего дурного, если она его сохранит», – остро словил А. Дюма (Дюма, 1993, с. 203). Не был забыт и ритуал всецелования – во многих домах для уходящего гостя почти обязательный.

С середины 1820-х гг. в моду входит английское рукопожатие, в том числе между мужчиной и женщиной. Оно, как и другие нововведения, воспринимается в штыки старшим поколением. Меньше недовольства вызывает утвердившийся в XIX в. обычай ходить под руку. «...Мужчина предлагал даме свою правую руку в полусогнутом положении, а она, принимая приглашение, клала свою левую ладонь на его предплечье» (Кох, 2019, с. 334). Однако женщине



позволялось передвигаться таким образом только с мужем или старшим по возрасту родственником, а девице (незамужней женщине) – с отцом, дядей, старшим братом. Вместе с тем галантный кавалер не имел права оставить незнакомую даму в сложной ситуации, здесь допускалось послабление: «Посторонний мужчина мог поддержать женщину под локоть в случаях, когда надо было помочь ей подняться на тротуар, перейти через какое-либо препятствие, сесть в экипаж и т.п. случаях» (Кох, 2019, с. 334).

На оголённое тело высшее общество накладывает табу. Подчеркнём: на тело, житейским образом оголённое. По свидетельству приехавшего в 1803 году в Россию француза Э. Дюмона, при Павле I «...было запрещено показываться раздетым даже у окна. Не полагалось видеть мужчину в халате. Упущение такого рода было неоднократно наказано заключением в исправительном доме» (Дюмон, 1913, с. 137). Позднее правила смягчили. Но при Николае I и Александре II расстёгнутая пуговица мундира всё ещё грозила разжалованием офицера в солдаты (Дюма, 1993, с. 151). И.М. Долгоруков рассказывал, как, заранее переодевшись в дорогу в халат, не смел подвезти попавшую в беду даму: в таком облачении совместное путешествие в его карете было недопустимым (Долгоруков, 1992, с. 122–123). А.И. Соколова оставила воспоминания о скандальном событии в доме Н.В. Сушкова: объявили конкурс на лучшее исполнение мазурки, и победившая в нём красавица Мендт, полячка, согласилась повторить выступление, но без обуви: ей слишком жали ботинки. Танец в белых шёлковых чулках большинство присутствующих сочло неприличным, хозяйка дома «была совершенно скандализирована...» (Лаврентьева, 2007, с. 437).

Актрисы, певицы, куртизанки позволяли себе нарушать законы общества. Мастерские модисток зачастую выполняли функцию нынешних эскорт-агентств, а в публичных домах разного уровня и крепостных сералях удовлетворялись самые причудливые фантазии клиентов. Что касается крестьянской среды, здесь, несмотря на строгие религиозные запреты, оставались сильны языческие представления, с обнажением тела были связаны многие магические ритуалы, обрядовые бесчинства (Агапкина, Валенцова & Топорков, 2004, с. 355–359). Условия общежития больших семей, совместные походы в баню, традиции юношеской «гульбы» делали релятивными многие социальные нормы, касающиеся наготы.

Особым было отношение к телу «запечатлённому». В живописи, скульптуре, театре существовали иные стандарты. На принципиальное отличие понятий «голый» и «нагой» указывает К. Кларк: «Быть голым – значит быть лишённым одежды, и это слово предполагает известную неловкость, которую большинство из нас испытывает в таком состоянии. Напротив, слово “нагой” в употреблении образованных людей не содержит никаких обертонов неудобства. Смутный образ, который оно вызывает в уме, – это не образ съёжившегося и незащитного тела, но образ тела уравновешенного, цветущего и уверенного, тела преобразованного» (Clark, 1956, p. 10). По поводу законов внешней



благопристойности XIX века британский историк замечает: «в то время считалось возможным украшать консерваторию обнажёнными фигурами из каррарского мрамора, но было в высшей степени неприличным упоминать о женской щиколотке» (Clark, 1956, p. 187–188). Престиж классического искусства позволял спокойно наслаждаться образами «облагороженной» природы.

Тема наготы / обнажённости в творчестве А.С. Пушкина требует обязательного учёта всех перипетий пересечения культурно-бытовой и художественно-эстетической сфер.

Мода как фактор фокализации

Выше было указано, что дворянам приходилось сталкиваться с большим количеством ограничений: «Одеваться слишком модно – признак дурного вкуса. Отставать от моды недопустимо. Нужно быть одетым по моде, но так, чтобы туалет не бросался в глаза» (Кох, 2019, с. 332). Однако образ блистательной женщины, выходящей в свет, обязательно включал соблазнительный бальный наряд. «Для XIX столетия характерен (хотя моды часто менялись) обтянутый лиф. <...> Парадное платье имело декольте, у девушки оно покрывалось газом. Оставляли обнажёнными плечи и шею» (Кох, 2019, с. 368). Не удивительно, что эти части женского тела восторженно воспеваются поэтами. В черновиках к «Евгению Онегину» А.С. Пушкин рисует портрет такой ослепительной красавицы, передаёт манеру её поведения и характеризует впечатление, которое та производит на окружающих:

Смотрите: в залу Нина входит,
Остановилась у дверей
И взгляд рассеянный обводит
Кругом внимательных гостей;
В волненье перси, плечи блещут,
Горит в алмазах голова,
Вкруг стана вьются и трепещут
Прозрачной сетью кружева,
И шёлк узорной паутиной
Сквозит на розовых ногах;
И все в восторге, в небесах
Пред сей волшебною картиной... [V, 464–465].

Если вести речь о ранних творениях А.С. Пушкина, нужно отметить в них значительную долю условности. По точному замечанию Ю.Н. Тынянова, они являют собой стилизацию, неразрывно связаны с «карамзинизмом» (Тынянов, 1969, с. 124). Отсюда некоторая абстрактность в обрисовке: «лилейные плечи» («Руслан и Людмила» [IV, 38]), «снежна грудь» («Послание к Юдину» [I, 153]) и даже грудь, «снег затмившая белизной» («К Наталье» [I, 10]). В поздних произведениях изображение становится проще, особенно в прозе, которую А.С. Пушкин строит на другой стилистической основе (Серман, 2003, с. 256). Вот как, к примеру, описывается Лизавета Ивановна, героиня повести «Пиковая



дама»: «Она сидела, сложа крестом голые руки, наклонив на открытую грудь голову, ещё убранную цветами...» [VI, 228]. Девушка вернулась домой и не сняла бального наряда, обнажённость подчёркивается (руки «голые», грудь «открытая»), однако не переходит в демонстрацию телесности. Автору важно показать незащитность, уязвимость бедной воспитанницы: через минуту в комнату для финального объяснения войдёт Германн.

Как и его знаменитых предшественников (Н.М. Карамзина, В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова), внимание А.С. Пушкина привлекают колебания, которые на языке медицинских терминов называют ключичным дыханием. Такой тип в принципе характерен для женщин, а жёсткие утягивающие корсеты, на протяжении сотен лет почти не выходящие из моды, дополнительно ограничивают движение диафрагм и рёбер. См.: «Дышала в тайном страхе грудь» («Окно» [I, 175]), «И тягостно её дышала грудь» («Там у леска, за ближнею долиной...» [I, 329]). Обратим внимание: в обоих случаях поэт показывает печальную героиню, эстетизирует эмоции в духе романтико-сентиментальных традиций начала XIX века. Угнетённое, болезненное состояние делается «знаком глубоких сердечных чувств» (Лотман, 1994, с. 53). Более ярко и с заметным постоянством А.С. Пушкин упоминает движение тела в описаниях любовного томления героинь: «И тихо грудь её дышала: / “Приди, жених души моей / Тебя зову на томной лире!”» («Одни стихи ему читала...» [III, 208]), «И томный жар, и вздох нетерпеливый / Младую грудь Марии подымал» («Гавриилиада» [IV, 114]), «Приподнялася грудь, ланиты / Мгновенным пламенем покрыты» («Евгений Онегин» [V, 54]), «В лице томленье, взор полузакрытый, / Волненье груди, бледность этих уст...» (черновики к «Дон Гуану» [V, 477]). Очевидно, что в таких примерах намного больше реалистических, психологически и физиологически оправданных деталей.

Для сравнения. А.С. Пушкин почти не использует данный приём в ходе описания тоски персонажей-мужчин. Исключением можно назвать его лицейское стихотворение «Наездники», в котором исследователи находят обилие условных формул (Коровин, 2005, с. 164): «Взглянул угрюмо в сумрак дальный / И вздохом грудь поколебал» [I, 181]. В большинстве других случаев вводится одно и то же стандартное выражение: «Грудь моя стеснилась» («Сожжённое письмо» [II, 219]), «Какой волшебною тоскою / Стеснялась пламенная грудь» («Евгений Онегин» [V, 173–174]), «...мысль ужасная стесняла его грудь» («Арап Петра Великого» [VI, 19]).

Общеизвестно пристрастие поэта к женским ножкам. Б.В. Томашевский пишет, что многие пытаются обосновать эту приверженность, обращаясь к одной из строф романа в стихах (Томашевский, 1930, с. 76):

Дианы грудь, ланиты Флоры
Прелестны, милые друзья!
Однако ножка Терпсихоры
Прелестней чем-то для меня.



Она, пророчествуя взгляду
Неоценимую награду,
Влечёт условною красой
Желаний своевольный рой [V, 19–20].

Сам литературовед доказывает, что процитированный фрагмент есть реминисценция на отрывок из рассказа романиста Ретифа-де-ла-Бретона; налицо сходство в последовательности мотивов и синтаксиса. Культ женской ножки был в то время весьма распространён: «многие видели в ней признак “неоценённых наград”, твёрдо верили в закон определённого соответствия женских красот» (Томашевский, 1930, с. 76).

По мнению В.В. Набокова, под «ножками» в произведениях А.С. Пушкина следует понимать лишь определённую их часть, в знаменитой строфе XXXIII имелись в виду ступни: «их, равно как и современные моды платья и виньетки, Пушкин нарисовал пером на полях своей рукописи, предпочитая лодыжку, подъём и носок икре, голени и бедру» (Набоков, 1999, с. 121). Возразим: среди рисунков А.С. Пушкина встречаются те, на которых обнажённые женские ноги показаны полностью. А женская одежда времён детства и отрочества поэта (вплоть до 1815 года (Васильев, 2017)) позволяла оценить формы. С 1794 года по Европе распространилась «античная мода», которую в России, «...несмотря на суровый климат и длинную зиму, довольно точно скопировали» (Захаржевская, 2006, с. 150). Один из авторов ежемесячного журнала «Московский Меркурий» отмечал: «в нынешнем костюме главным почитается обрисование тела. Если у женщины не видно сложения ног от башмаков до туловища, то говорят, что она не умеет одеваться или хочет отличиться странностью. Когда нимфа идёт, платье искусно подобранное и позади гладко обтянутое, показывает всю игру мускулов её при каждом шаге...» (Московский Меркурий, 1803). Как уточняет Р.В. Захаржевская, использовались тонкие, преимущественно белые ткани, талия была сильно завышена, а «длина платья оставляла открытой ступню, обутую в сандалию» (Захаржевская, 2006, с. 151). Особенно смелые дамы смачивали платья водой, чтобы материя больше прилегала к телу. Фактически «античные одежды, приготовленные целомудренной революцией, стали предлогом изысканной обнажённости» (Захаржевская, 2006, с. 144).

Не удивительно, что юный и «неистово темпераментный» поэт не мог сохранять на балах спокойствие. Тем более что отсутствие кринолинов позволяло достаточно близко подходить к партнёрше. С.Д. Комовский, его однокашник, в воспоминаниях писал: «Пушкин до того был женолюбив, что, будучи ещё 15 или 16 лет, от одного прикосновения к руке танцующей, во время лицейских балов, взор его пылал, и он пыхтел, сопел, как ретивый конь среди молодого табуна» (Комовский, 1998, с. 58).

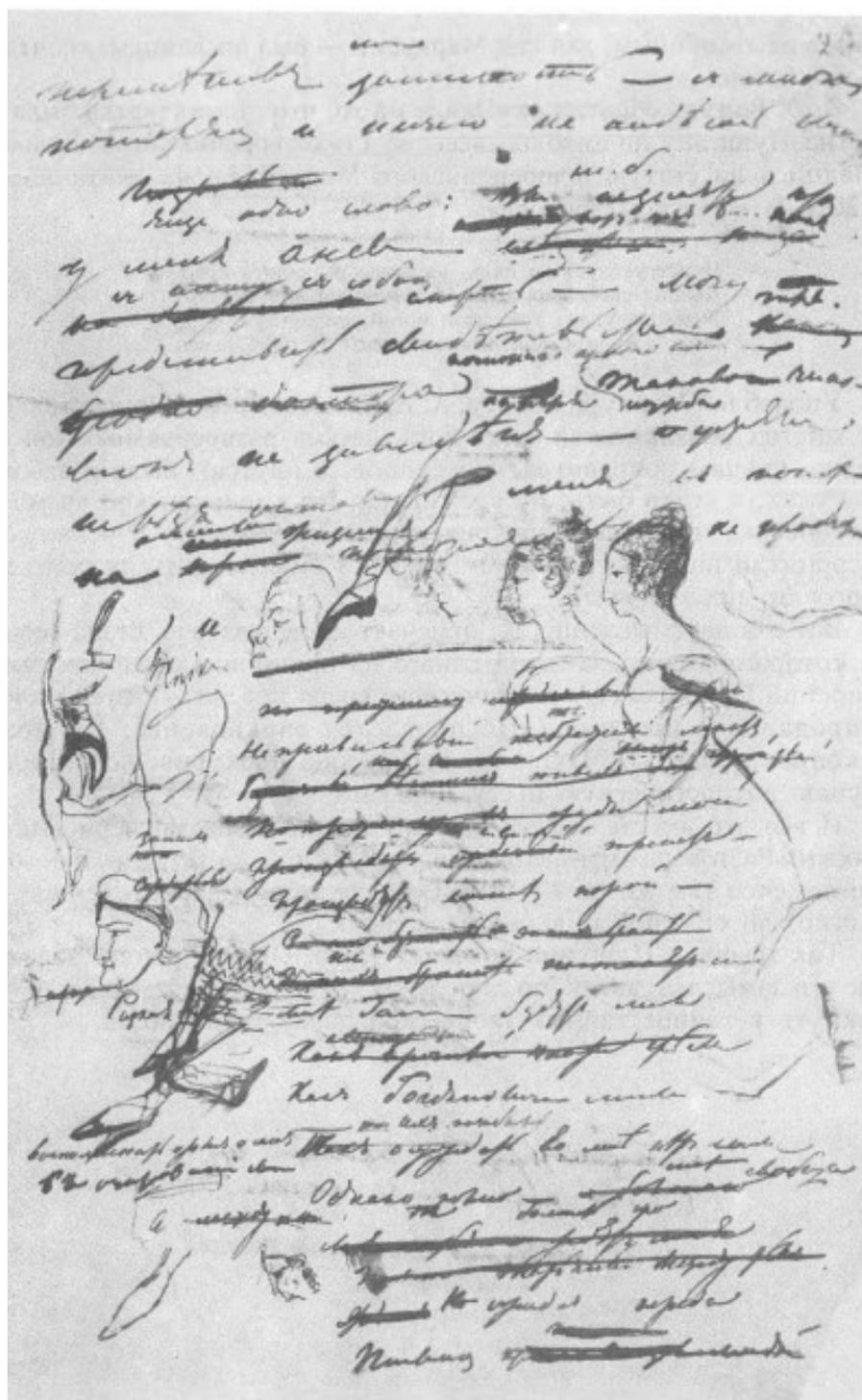


Рис. 1. Страница из черновика А.С. Пушкина. «Летающий Меркурий», изображение статуи Дж. Болоньи. ПД 835, л. 2 (Фомичёв, 1993, с. 101)

Fig. 1. A page from the draft of A.S. Pushkin. "Flying Mercury", image of the statue of J. Bologna. PD 835, L. 2 (Fomichev, 1993, p. 101)



С 1815 года под воздействием исторических романов В. Скотта начинается увлечение средневековьем. Ткани темнеют и тяжелеют. Линия талии медленно, но неуклонно опускается вниз. Любопытно, что примерно в это время появляются пушкинские упоминания о талии. Например, в письме к брату от 24 ноября 1824 года поэт рассказывает, как «мерялся поясом» с Евпраксией, дочерью соседки П.А. Осиповой: «талыи наши нашлись одинаковы. След, из двух одно: или я имею талью 15-летней девушки, или она талью 25-летнего мужчины» [X, 85].

Узкий корсаж подчёркивают гипертрофированные объёмы рукавов. Немного позднее платья спустятся с плеч, придавая им «покатую и красивую форму» (Захаржевская, 2006, с. 167). Производимый таким контрастом эффект легко оценить по портрету Н.Н. Пушкиной кисти А.П. Брюллова.



Рис. 2. Картина А.П. Брюллова «Портрет Н.Н. Пушкиной». Акварель, 1831–1832. Всероссийский музей А.С. Пушкина

Fig. 2. A.P. Bryullov's painting "Portrait of N.N. Pushkina". Watercolor, 1831–1832. All-Russian Museum of A.S. Pushkin



Вероятно, эти тенденции в моде несколько смещают ракурс поэта в описаниях героинь. Во всяком случае, в позднем творчестве А.С. Пушкина встречается образ персонажа, заботливо прикрывающего ослепительную наготу. Так, в не вошедшем в окончательную редакцию «Альбоме Онегина» Евгений вспоминает, как преследует прекрасную Р.С. («Я чёрным соболем одел / Её блистающие плечи» [V, 456]), а в последней опубликованной главе романа в стихах он же пытается обратить на себя внимание Татьяны («Он счастлив, если ей накинет / Боа пушистый на плечо» [V, 154]).

Судя по «Словарю языка Пушкина», лексема «мода» встречается в произведениях автора 84 раза (Виноградов, 1957).

«Неинтересная» нагота

Приверженцев строгой морали успокоит тот факт, что А.С. Пушкин остаётся абсолютно спокоен при упоминании наготы мужчин и детей. Об этом свидетельствует, в частности, то, что поэт в подобных фрагментах совершенно равнодушен к портретным деталям.

Известно пристрастие А.С. Пушкина к бане, в чём он признаётся в автобиографических заметках 1824 года [VIII, 17]; это подтверждают и его современники (Галицкий, 1975). Пребывание в арзумских, тифлисских банях автор описывает конспективно, обращая внимание лишь на собственные ощущения: «...разложил меня на тёплом каменном полу; после чего начал он ломать мне члены, вытягивать составы, бить меня сильно кулаком; я не чувствовал ни малейшей боли, но удивительное облегчение» [VI, 447]; «14 июля пошёл я в народную баню, и не рад был жизни. Я проклинал нечистоту простынь <...> и проч.» [VI, 474].

В «Капитанской дочке» парится Емельян Пугачёв, читатель видит лишь «царские... знаки на грудях» [VI, 313], скорее всего, отпечатки раскалённых монет, которые знахари прикладывали в то время к больному месту. Повествователь «Руслана и Людмилы» рассказывает, как девушки раздевают остановившегося в замке Ратмира:

Одна снимает шлем крылатый,
Другая кованые латы,
Та меч берёт, та пыльный щит;
Одежда неги заменит
Железные доспехи брани [IV, 49–50].

Упоминаются только предметы экипировки, но не тело. Дальше хана ведут в русскую баню. Воспроизводятся ощущения персонажа, очень похожие на субъективно-авторские («прозрачный пар над ним клубится», «жар... душистый пашет», «в ароматах потопляет...» и т.п. [IV, 50]). Изображаются только «младые девы», они «теснятся резвою толпой» «прелестные, полунагие» [IV, 50].

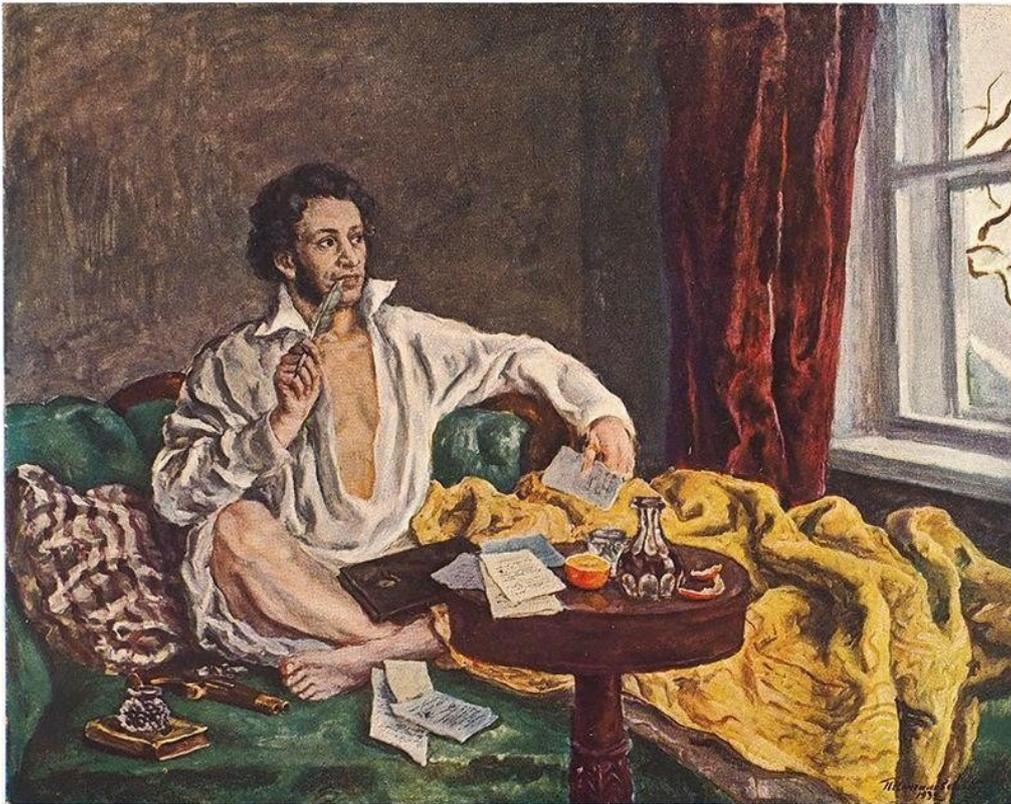


Рис. 3. Картина П.П. Кончаловского «Пушкин в Михайловском». Первый вариант. Масло, 1932. (Картина отклонена жюри Всесоюзной пушкинской выставки 1937 г.)

Fig. 3. P.P. Konchalovsky's painting "Pushkin in Mikhailovskoye". The first option. Oil, 1932. (The painting was rejected by the jury of the All-Union Pushkin Exhibition in 1937)

Спустя почти 10 лет в «Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года» А.С. Пушкин описывает подобную картину намного реалистичнее: «...старый персиянин <...> отворил мне дверь, я вошёл в обширную комнату ж что же увидел? Более пятидесяти женщин, молодых и старых, полуодетых и вовсе не одетых, сидя и стоя раздевались, одевались на лавках, расставленных около стен. Я остановился. “Пойдём, пойдём, – сказал мне хозяин, – сегодня вторник: женский день. Ничего, не беда”. – “Конечно не беда, – отвечал я ему, – напротив”. Появление мужчин не произвело никакого впечатления. Они продолжали смеяться и разговаривать между собою. Ни одна не поторопилась покрыться своего чадрую; ни одна не перестала раздеваться. Казалось, я вошёл невидимкой. Многие из них были в самом деле прекрасны...» [VI, 446]. Примечательно: женщины иной нации ведут себя совсем не так, как ожидает автор. «Спокойная» нагота в творчестве А.С. Пушкина часто является признаком инородности, инаковости. Два примера из романтических (точнее – романтико-реалистических) поэм: «Младенцы смуглые, нагие / В свободной резвости шумят...» («Кавказский пленник» [IV, 97]), «Лохмотьев ярких пестрота, / Детей и старцев нагота» («Цыганы» [IV, 153]). Юные полунагие



аманаты [VI, 439–440] и дервиши [VI, 469] позднее встретятся в пушкинском травелогe. Конечно, обычаи других народов очень отличаются от предписаний имперского светского этикета XIX века. Что в очередной раз доказывает целесообразность определения образа «дикаря» через представления о голом теле (Якушенкова, 2014, с. 96).

Едва ли не единственным примером относительно подробного описания А.С. Пушкиным раздетого мужчины может считаться юношеская эпиграмма на А.Ф. Орлова, в которой упоминается «убогая нагота» генерала [I, 290] и более чем скромные размеры его причинного места. По рассказам современников, поводом к тому стала ревность – известная балерина Е.И. Истомина предпочла поэту более взрослому сопернику. Контурный вариант изображения находим в балладе «Утопленник». Здесь А.С. Пушкин изображает мертвеца, являющегося к крестьянину. Герой, найдя труп, не удосужился похоронить тело по православным канонам. Дважды гость назван голым [III, 71], уточняется, что в его «...распухнувшее тело / Раки чёрные впились», однако обрисовывается лишь лицо утопленника: «С бороды вода струится, / Взор открыт и недвижим» [III, 71].

В народной мифологии с наготой традиционно соотносится область inferнального. По древнеславянским представлениям, «голый человек – уже не человек или не совсем человек» (Агапкина, Валенцова & Топорков, 2004, с. 356). В «Гусаре» донага раздевается перед отправлением на шабаш ведьма Маруся [III, 237]. Обнажённость бестиарных дев живописуется в стихотворении «Русалка» [I, 321] и одноимённой пьесе [V, 477–478]. Сходным образом рисуется nereida: «Над ясной влагою полубогиня грудь / Младую, белую как лебедь, воздымала / И пену из власов струёю выжимала» [II, 22]. И утопившаяся из-за несчастной любви Елица, героиня одной из «Песен западных славян»: «Вдруг из речки, по белые груди, / Поднялась царица водяная» [III, 288]. Примечательно, что перед появлением Елицы королевичу Янышу показывается их общая дочь, Водяница. Девочка играет в стихотворении важную роль: она выныривает к отцу, чтобы рассказать о судьбе брошенной возлюбленной. Облик юной Водяницы (ей чуть больше трёх лет) не воспроизводится, упоминается лишь ручка.

Не детализируется внешность сына Ибрагима из «Арапа Петра Великого»: новорождённый младенец, плод запретной любви Ганнибала и графини D. (Леоноры), описывается предельно афористично: «...не имея силы удержать своего восторга, бросился в комнату графини. Чёрный младенец лежал на постеле в её ногах» [VI, 11]. Зато плотины, каналы без набережной в незаконченном романе А.С. Пушкина именуется «обнажёнными» [VI, 14]. Как и сабли в «Путешествии в Арзрум» [VI, 466], палаши в «Записках бригадира Моро де Бразе» [VIII, 309], тесаки в зафиксированном предании о Пугачёве [VIII, 261]. Эпитет «нагой» поэт подбирает к словам «холм» [IV, 52], «степь» [IV, 217; V, 176], «деревня» [V, 82]. Метафора обнажённого – т.е. простого и незамысловатого – текста становится у А.С. Пушкина одной из излюбленных: он охотно рассу-



ждает о «простодушной наготе летописи» [VII, 95], «голом хронологическом рассказе» на историческую тему [VII, 34] и «библейской похабности <...> первобытного нашего [русского] языка» [VII, 34]. Поэтом манифестируется установка на естественность речи, «реабилитацию прозаического слова как элемента искусства» (Лотман, 1995, с. 200), говоря по-пушкински – на «...описанья, / Немного жёсткие своею наготой» [IV, 255].

Процессуальность

Чем строже этикет, тем больше радостей от его нарушения. Главные герои произведений А.С. Пушкина сосредоточены на осязании. Притворившийся больным Минский то и дело пожимает Дунину руку («Станционный смотритель» [VI, 93]), Алексей Берестов не выпускает пальчики Лизы Муромской («Барышня-крестьянка» [VI, 105]). Дословно: «хватают» Владимир Дубровский руку Маши Троекуровой («Дубровский» [VI, 190]), Пётр Гринёв – Маши Мироновой («Капитанская дочка» [VI, 289; 292]), Германн – Лизы («Пиковая дама» [VI, 221]). Очевидно, что тактильная коммуникация предполагает близость персонажей и желаемую связь.

Как доказывают психологи, полуобнажённость эротичнее наготы: она активизирует фантазию, заставляет человека прилагать усилия, по меньшей мере – ментальные. Соблазнительно в стихотворениях А.С. Пушкина выглядят украшенные драгоценностями и проступающие сквозь одежды части женского тела: «грудь белая под жёлтым жемчугом» («Наперсница волшебной старины...» [II, 116]), «двух девственных холмов / Под полотном упругое движенье» («Гавриилиада» [IV, 107]), «Прелестна прелестью небрежной, / В одной сорочке белоснежной» (Руслан и Людмила» [IV, 32]), «...ногу стройную рисует / Сквозь белоснежный <...> покров» («Послание к Юдину» [I, 153]). Симптоматично, что сам поэт отмечает схожий образ у своего старшего современника К.Н. Батюшкова, возле строк «Томно персей волнованье / Под прозрачным полотном» помечает: «очень мило» [VII, 406]. Н.М. Ботвинник перечисляет большое количество работ, посвящённых изучению сознательных и невольных реминисценций А.С. Пушкина на батюшковские образы (Ботвинник, 1979). Как пишет Б.А. Иоселевич, в ту пору, «прежде, чем овладеть, женщиной любовались» (Иоселевич, 2016).

Воспроизведение процесса обнажения для А.С. Пушкина оказывается важнее выписывания портрета обнажённой. Мотив раздевания (а подчас – предвкушения раздевания) в данном контексте очень значим. Приводим в пример несколько отрывков.

...Филон, её догнав,
С ней на траву душистую валится,
И пламенна, дрожащая рука
Счастливого любовью пастуха
Тебя за край тихонько поднимает... («Монах» [I, 15–16]).



И крадется под ризы торопливо,
И лёгкий перст касается игриво
До милых тайн... («Гавриилиада» [IV, 114]).

К плечу головушкой склонилась.
Сорочка лёгкая спустилась
С её прелестного плеча... («Евгений Онегин» [V, 62]).

А.С. Пушкин заинтересовывает, интригует, принципиально *недо-сказывает*. Предполагаем, что поэтому появление тривиальной иллюстрации к «Евгению Онегину» в журнале «Невский альманах» за 1829 год вызвало резкий комментарий автора – экспромт «Пупок чернеет сквозь рубашку...», который до сих пор, в отрыве от контекста, шокирует читателей.



**Рис. 4. Иллюстрация А.В. Нотбека к роману «Евгений Онегин»
(«Невский альманах», 1829 г., гравёр А.А. Збруев)**

**Fig. 4. Illustration by A.V. Notbek to the novel “Eugene Onegin”
 (“Nevsky Almanac”, 1829, engraver A.A. Zbruev)**



Раздевание становится одним из самых важных этапов любовной встречи в ранних стихотворениях поэта («С груди прекрасной / Шаль я срывал» («Измены» [I, 96]), «Со груди сорванный завистливый покров...» («Шишкову» [I, 418])). А в произведениях более позднего периода может оказаться невоплощаемым:

Она, открыв глаза большие,
Глядит на графа – наш герой
Ей сыплет чувства выписные
И дерзновенною рукой
Коснуться хочет одеяла,
Совсем смутив её сначала...
Но тут опомнилась она,
И, гнева гордого полна,
А впрочем, может быть, и страха,
Она Тарквинию с размаха
Дает пощёчину, да, да! («Граф Нулин» [IV, 177]).

Б.Ф. Егоров точно подмечает: «У Пушкина главное место занято телесностью, которая, однако, изображается не плотью тел, а движениями и нервно-психическим антуражем» (Егоров, 2016, с. 101). В этом контексте особую значимость приобретают слова Мефистофеля («Сцены из Фауста») о порочных отношениях: «Так на продажную красу, / Насытись ею торопливо, / Разврат косится боязливо...» [II, 256], – здесь читатель не видит картинку, но лицезреет реакцию наблюдателя.

Знаменателен талант пушкинского перевоплощения. В стихотворении «Красавице, которая нюхала табак» герой воображает себя крупичами, что могут (подчеркнём, вероятно, могут) отправиться в интересное путешествие: «И в табакерке, в заточенье, / Я в персты нежные твои попасться мог, / Тогда б в сердечном восхищенье / Рассыпался на грудь под шёлковый платок / И даже... может быть... / Но что! мечта пустая» [I, 42]. В «Руслане и Людмиле» автор-повествователь отмечает ревность предмета облачения – к телу героини: «Покров завистливый лобзает / Красы, достойные небес...» [IV, 28].

Апофеозом эротических претворений можно считать гимн юбке из ранней лицейской поэмы «Монах»:

И ты, вясь вокруг прекрасных ног,
Струи ручьёв прозрачнее, светлее,
Касаешься тех мест, где юный бог
Покоится меж розой и лилеей [I, 15].

Эти фривольные строки можно было бы объяснить бурной фантазией восприимчивого подростка, не рассчитывавшего на публикацию своих интимных переживаний. Но через пятнадцать лет в стихотворении «Калмычке» А.С. Пушкин обращается к похожему образу: «Ты не лепечешь по-французски, / Ты шёлком не сжимаешь ног...» [III, 112]. «Любопытно, что Пушкина – эротического поэта приковывает к себе, завораживает не столько



мужская, сколько женская сексуальность – в последовательности её загорания, её страстных проявлений и ощущений», – отмечает С.Г. Семёнова (Семёнова, 1999, с. 186). На наш взгляд, приведённые примеры и доводы позволяют согласиться с выдвинутой М. Вайскопфом теорией сакрализации эротики в творчестве поэта (Вайскопф, 2012, с. 46).

Выводы

Понятие «нагота» для А.С. Пушкина концептуально. Оно, в частности, коррелирует с установкой автора на простоту языка. Которая, в свою очередь, соотносится с непринуждённостью, прямотушением, безыскусственностью поведения. Лучшие герои автора последовательны в решениях, они ясно формулируют мысли, не скрывают своих склонностей, намерений. А зрелая лирика поэта поражает прямоотой самоанализа.

Для современников художественный мир его произведений, особенно прозаических, непривычно прозрачен, «гол». Описания фрагментарны, портреты лаконичны. Теперь очевидно, что приёмы умолчания чрезвычайно эффективны, поскольку недоговорённость провоцирует мысль читателя на поиск. «Простые» пушкинские тексты таят в себе бесчисленное количество загадок, заставляют обращаться к ним снова и снова.

Пылкость, горячий темперамент, откровенность и эстетическое чутьё отчётливо проявляются в творчестве художника. Обнажённость далеко не всегда наделяется у поэта эротической коннотацией. В его наследии встречаются упоминания о нагих и полунагих нищих, юродивых, инородцах. Мужчин без одежды автор просто обходит вниманием. А женским телом А.С. Пушкин любит. В большинстве ранних произведений внешность героинь обрисовывается достаточно схематично, в условно-сентименталистских традициях. В стихотворениях, адресованных узкому кругу читателей, стратегия поэта меняется, здесь наличествуют яркие, точные, откровенные зарисовки. Позднее, столкнувшись с доносами, цензурными гонениями, перлюстрацией корреспонденции, автор становится осмотрительнее.

А.С. Пушкина интригует женская сексуальность – в тонких проявлениях её зарождения и развития. Отсюда пристрастие к изображению «стыдливо-холодной» красоты под соблазнительно лёгкими одеяниями, многократное обращение к мотиву проснувшегося желания и проч. Поэт убеждён, что для создания нужного эффекта в повествовании не обязательно описывать саму наготу, можно лишь обозначить предчувствие раздетости. Лирический субъект его произведений умеет перевоплощаться: он способен передать ощущения обнажённого женского тела и даже внутренний трепет покрова, на это тело наброшенного. За счёт глубинного эротизма¹ немногие подробности обретают

1 С.Г. Семёнова охарактеризовала этот феномен как «одевающую эротику» (Семёнова, 1999, с. 186), а М. Вайскопф как «приоткрывающий покров» (Вайскопф, 2012, с. 360).



особую выразительность. А вольно трактованные – травестирированные – образы на уровне философских рефлексий сакрализуются.

В зависимости от возраста, конкретных событий, настроений, коммуникативных интенций, характера творческих замыслов А.С. Пушкин по-разному изображает тело. Точнее, предлагает всё новые варианты его трактовки. На тип прочтения «материала» воздействуют изменения модных фасонов, литературных тенденций, исторических ситуаций. Об интересе к принципу палимпсеста, предполагающему постоянное дописывание, очень наглядно свидетельствуют черновики поэта.

Список литературы

- Barcan, R. (2004). *Nudity: A Cultural Anatomy (Dress, Body, Culture)*. Berg Publishers.
- Bonfante, L. (1989). Nudity as a Costume in Classical Art. *American Journal of Archaeology*, 93, 543–570. <https://doi.org/10.2307/505328>
- Bullough, V. L., & Bullough, B. (Eds.). (1994). *Human sexuality: An encyclopedia*. Garland.
- Carr Gomm, Ph. (2010). *A Brief History of Nakedness*. Reaktion Books, Limited.
- Clark, K. (1956). *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton University Press.
- Laver, J. (1966). *Dress: How and Why Fashions in Men's and Women's Clothes Have Changed during the Past Two Hundred Years*. John Murray.
- Masquelier, A. M. (2005). *Dirt, Undress, and Difference Critical Perspectives on the Body's Surface*. Indiana University Press.
- Агапкина, Т. А., Валенцова, М. М., & Топорков, А. Л. (2004). Нагота. В *Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. (Т. 3)*. Международные отношения.
- Ботвинник, Н. М. (1979). О стихотворении Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением». В *Временник Пушкинской комиссии* (с. 147–156).
- Булгарин, Ф. В. (2001). *Воспоминания*. Захаров.
- Вайскопф, М. (2003). «Вот эвхаристия другая...» Религиозная эротика в творчестве Пушкина. В *Птица тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов* (с. 25–46). Новое литературное обозрение.
- Вайскопф, М. (2012). *Влюблённый демиург: Метафизика и эротика русского романтизма*. Новое литературное обозрение.
- Васильев, А. (2017). О моде пушкинской эпохи. <https://www.liveinternet.ru/users/5257357/post423947137>
- Вельтман, Е. И. (1848). Лидия. Рассказ из жизни музыкального учителя. *Москвитянин*, 4, 213–253.
- Виноградов, В. В. (Ред.). (1957). *Словарь языка Пушкина: В 4 т. (Т. 2)*. ГИС.
- Галицкий, А. В. (1975). *Щедрый жар: Очерки о русской бане и её близких и дальних родичах*. Физкультура и спорт.
- Глушковский, А. П. (2010). *Воспоминания балетмейстера*. Планета музыки.



- Дашкова, Е. Р. (1987). *Записки. Письма сестёр М. и К. Вильмот из России* (С. С. Дмитриева, Ред.). МГУ.
- Долгоруков, П. В. (1992). *Петербургские очерки: Памфлеты эмигранта, 1860–1867*. Новости.
- Дюма, А. (1993). *Путевые впечатления. В России: Соч. В 3 т. (Т. 2)*. Научно-издательский центр «Ладомир».
- Дюмон, Э. (1913). *Дневник о приезде в Россию в 1803 г. Голос минувшего*, 4, 137.
- Егоров, Б. Ф. (2016). Пушкин и Чичибабин как эротические поэты. *Культура и текст*, 2, 101–108.
- Захаржевская, Р. В. (2006). *История костюма: От античности до современности*. РИПОЛ классик.
- Иоселевич, Б. А. (2016). А.С. Пушкин – эротоман (эротика в жизни и творчестве поэта). <https://proza.ru/2016/04/10/453>
- Комовский, С. Д. (1998). Воспоминания о детстве Пушкина. В *Пушкин в воспоминаниях современников* (Т. 1, сс. 56–59). Академический проект.
- Коровин, В. И. (2005). *История русской литературы XIX века: В 3 ч. Ч. 1*. ВЛАДОС; ПИК Идел-Пресс.
- Кох, И. Э. (2019). *Основы сценического движения*. Планета музыки: Лань.
- Кузнецов, И. Н. (2002). *Этикет деловой, дипломатической, повседневной*. Амалфея.
- Лаврентьева, Е. В. (2007). *Повседневная жизнь дворянства пушкинской поры. Этикет. Молодая гвардия*.
- Лотман, Ю. М. (1994). *Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века)*. «Искусство – СПб».
- Лотман, Ю. М. (1995). Пушкин: Очерк творчества. В *Пушкин: Биография писателя; статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий* (сс. 187–211). Искусство–СПБ.
- Набоков, В. В. (1999). *Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина*. НПК «Интелвак».
- Одоевский, В. Ф. (1833). *Пёстрые сказки*. Типография Экспедиции заготовления государственных бумаг.
- Пушкин, А. С. (1977). *Полное собрание сочинений: В 10 т.* Наука.
- Селиванов, В. В. (1881). *Предания и воспоминания*. Типо-литография А.Е. Ландау.
- Семёнова, С. Г. (1999). Метаморфозы эроса в пушкинской поэзии. *Знамя*, 12, 181–194.
- Серман, И. З. (2003). *Михаил Лермонтов: Жизнь в литературе, 1836–1841*. РГГУ.
- Томашевский, Б. В. (1930). Маленькая ножка. *Пушкин и его современники: материалы и исследования*, 38(39), 76–78.
- Тынянов, Ю. Н. (1969). *Пушкин и его современники*. Наука.
- Фомичёв, С. А. (1993). *Графика Пушкина*. Пушкинский Дом; Государственный Пушкинский театральный центр Ассоциация «Новая литература».
- Шокарева, А. С. (2017). *Дворянская семья: Культура общения. Русское столичное дворянство первой половины XIX века*. Новое литературное обозрение.
- Якушенкова, О. С. (2014). *Образ чужого в гетеротопных пространствах фронта (Диссертация)*. Астраханский государственный университет.



References

- Agapkina, T.A., Valentsova, M.M., & Toporkov, A.L. (2004). Nudity. In *Slavic Antiquities: an Ethnolinguistic dictionary: in 5 vols. (Vol. 3)* International Relations. (In Russian).
- Barcan, R. (2004). *Nudity: A Cultural Anatomy (Dress, Body, Culture)*. Berg Publishers.
- Bonfante, L. (1989). Nudity as a Costume in Classical Art. *American Journal of Archaeology*, 93, 543–570. <https://doi.org/10.2307/505328>
- Botvinnik, N.M. (1979). About Pushkin's poem “No, I do not value rebellious pleasure.” In *The temporary Pushkin Commission* (pp.147–156). (In Russian).
- Bulgarin, F.V. (2001). *Memoirs*. Zakharov. (In Russian).
- Bullough, V. L., & Bullough, B. (Eds.). (1994). *Human sexuality: An encyclopedia*. Garland.
- Carr Gomm, Ph. (2010). *A Brief History of Nakedness*. Reaktion Books, Limited.
- Clark, K. (1956). *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton University Press.
- Dashkova, E.R. (1987). Notes. *Letters of sisters M. and K. Wilmot from Russia*. (S.S. Dmitriev, ed.). Moscow State University. (In Russian).
- Dolgorukov, P.V. (1992). *Petersburg essays: pamphlets of an emigrant, 1860–1867*. Novosti. (In Russian).
- Dumas, A. (1993). *Travel impressions. In Russia: Op. in 3 vol. (Vol. 2)*. Ladomir Scientific and Publishing Center. (In Russian).
- Dumont, E. (1913). Diary of his arrival in Russia in 1803. *The Voice of the Past*, 4, 137. (In Russian).
- Egorov, B.F. (2016). Pushkin and Chichibabin as erotic poets. *Culture and Text*, 2, 101–108. (In Russian).
- Fomichev, S.A. (1993). *Pushkin's graphics*. Pushkin House; State Pushkin Theater Center Association “New Literature”. (In Russian).
- Galitsky, A.V. (1975). *Generous heat: essays on the Russian bath and its close and distant relatives*. Physical culture and sport. (In Russian).
- Glushkovsky, A.P. (2010). *Memoirs of the choreographer*. Planet of Music. (In Russian).
- Ioselevich, B.A. (2016). A.S. Pushkin is an erotomanist (eroticism in the life and work of the poet). <https://proza.ru/2016/04/10/453> (In Russian).
- Koch, I.E. (2019). *Fundamentals of stage movement*. Planet of Music: Publishing house “Lan”. (In Russian).
- Komovsky, S.D. (1998). Memories of Pushkin's childhood. In *Pushkin in the Memoirs of contemporaries*. (Vol. 1, pp. 56–59). Academic Project. (In Russian).
- Korovin, V.I. (2005). *The history of Russian literature of the 19th century: In 3 parts. Part 1*. VLADOS; PEAK Idel-Press. (In Russian).
- Kuznetsov, I.N. (2002). *Business etiquette, diplomatic, everyday*. Amalfea. (In Russian).
- Laver, J. (1966). *Dress: How and Why Fashions in Men's and Women's Clothes Have Changed during the Past Two Hundred Years*. John Murray.
- Lavrentieva, E.V. (2007). *The daily life of the nobility of Pushkin's time*. Etiquette. Young Guard. (In Russian).



- Lotman, Y.M. (1994). *Russian culture conversations: the life and traditions of the Russian nobility (18th – early 19th century)*. “Art – St. Petersburg”. (In Russian).
- Lotman, Y.M. (1995). Pushkin: an essay of creativity. In *Pushkin: biography of the writer; articles and notes, 1960–1990; “Eugene Onegin”: commentary* (pp. 187–211). Iskusstvo-SPB. (In Russian).
- Masquelier, A. M. (2005). *Dirt, Undress, and Difference Critical Perspectives on the Body’s Surface*. Indiana University Press.
- Nabokov, V.V. (1999). *Comments on “Eugene Onegin” by Alexander Pushkin*. NPK “Intelvak”. (In Russian).
- Odoevsky, V.F. (1833). *Motley fairy tales*. Printing house of the Expedition of procurement of state papers. (In Russian).
- Pushkin, A.S. (1977–1979). *Complete works: in 10 vols*. Nauka. (In Russian).
- Selivanov, V.V. (1881). *Legends and memories*. Typo-lithography by A.E. Landau. (In Russian).
- Semenova, S.G. (1999). Metamorphoses of Eros in Pushkin's poetry. *Banner*, 12, 181–194. (In Russian).
- Serman, I.Z. (2003). *Mikhail Lermontov: Life in Literature, 1836–1841*. Russian State University for the Humanities. (In Russian).
- Shokareva, A.S. (2017). *The noble family: the culture of communication. Russian metropolitan nobility of the first half of the 19th century*. *New Literary Review*. (In Russian).
- Tomashevsky, B.V. (1930). A small leg. *Pushkin and his contemporaries: Materials and research*, 38(39), 76–78. (In Russian).
- Tynyanov, Yu.N. (1969). *Pushkin and his contemporaries*. Nauka. (In Russian).
- Vasiliev, A. (2017). About the fashion of the Pushkin era. <https://www.liveinternet.ru/users/5257357/post423947137> (In Russian).
- Veltman, E.I. (1848). Lydia. A story from the life of a music teacher. *Moskvityanin*, 4, 213–253. (In Russian).
- Vinogradov, V.V. (ed.). (1957). *Dictionary of the Pushkin language: in 4 vols (Vol. 2)*. GIS. (In Russian).
- Weiskopf, M. (2003). “Here is another eucharist...” Religious eroticism in the works of Pushkin. In *The Bird Troika and the Chariot of the Soul: works of 1978–2003* (pp.25–46). *New Literary Review*. (In Russian).
- Weiskopf, M. (2012). *The Demiurge in Love: Metaphysics and Eroticism of Russian Romanticism*. *New Literary Review*. (In Russian).
- Yakushenkova, O.S. (2014). *The image of the Other in the heterotopic spaces of the frontier (Dissertation)*. Astrakhan State University. (In Russian).
- Zakharzhevskaya, R.V. (2006). *The history of costume: from antiquity to modernity*. RIPOL classic. (In Russian).



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](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



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](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



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 ранее 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 сходиться 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 возможных 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-



дени, 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 отличие от ислама не видел в визуализации тела и актуализации телесности принципиальной угрозы и вызова сложившейся 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 ситуации визуализация телесности не воспринималась 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 универсальных 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, бедра, 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 матриц, 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 функционированием 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. Первые 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 индийским 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 актуализируют 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 не 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 отличие 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 Бхаттачарьи 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 фронтальный 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 Лутрии 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 вообразенных и социально определенных групп индийского общества видеть обнаженное тело не только на экране, но и в общественных пространствах стали те трудности, с которыми



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 обнажённость 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 кинорежиссёров, включая «Ragini MMS 2» (Иллюстр. 21, 22, 23, 24) и «Hate Story» (Иллюстр. 25, 26, 27, 28), уже активно использовали обнажённость 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 тематическому сближению, а также появлению в пространствах индийской массовой культуры неформальных статусов и социальных ролей, включая понятие «секс-символ», которые ранее получили распространение в массовой западной культуре. Индийский кинематограф в культурных практиках и стратегиях визуализации обнаженного феминного тела занимает в определенной степени фронтальное 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-культуре. 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 порноконента, 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 обнаженной феминной телесности в комиксах этой серии имеют явное социальное измерение, так как их героиня, будучи представительницей высшей касты, визуализирует свое тело, предоставляя мужчинам, относящимся 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 фронтальное, 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 редукации обнаженного тела как это, например, имело место в Индии. Пакистанский опыт визуализации феминной телесности актуализировал, например, состояние транскulturности и фронта идентичностей – Анжелика Тахир, Мисс Пакистан 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 гляцевые 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. Индусские, исламские или христианские основания идентичностей различных 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 характерна 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 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.

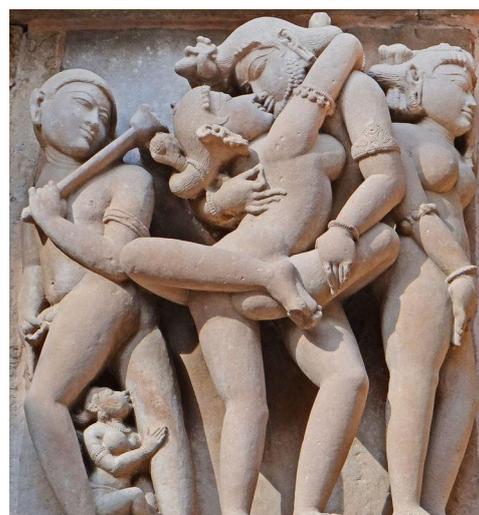
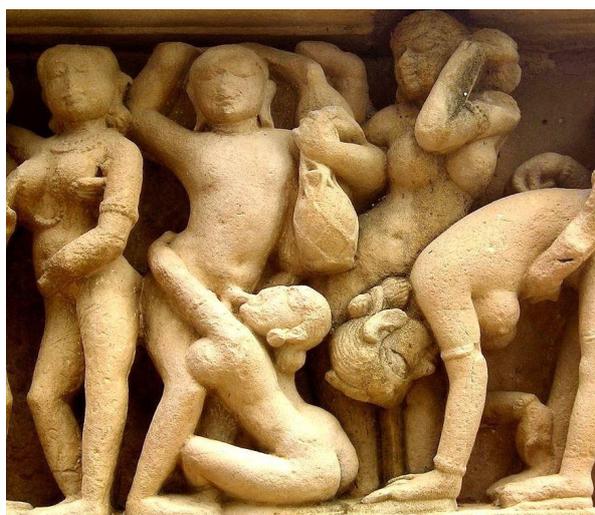
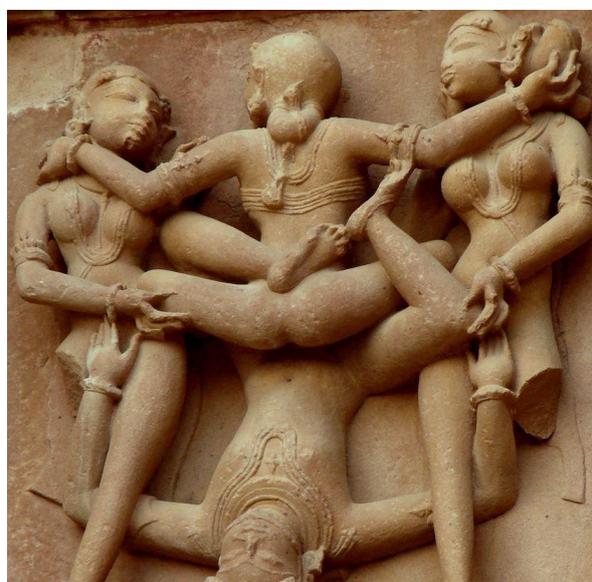
Модернизация, которая предусматривала распространение на культурные пространства стран региона западных моделей общества потребления и массовой культуры, существенно изменила отношение к телесности вообще и обнаженной феминной телесности в частности. Экспансия таких жанров западной массовой культуры 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



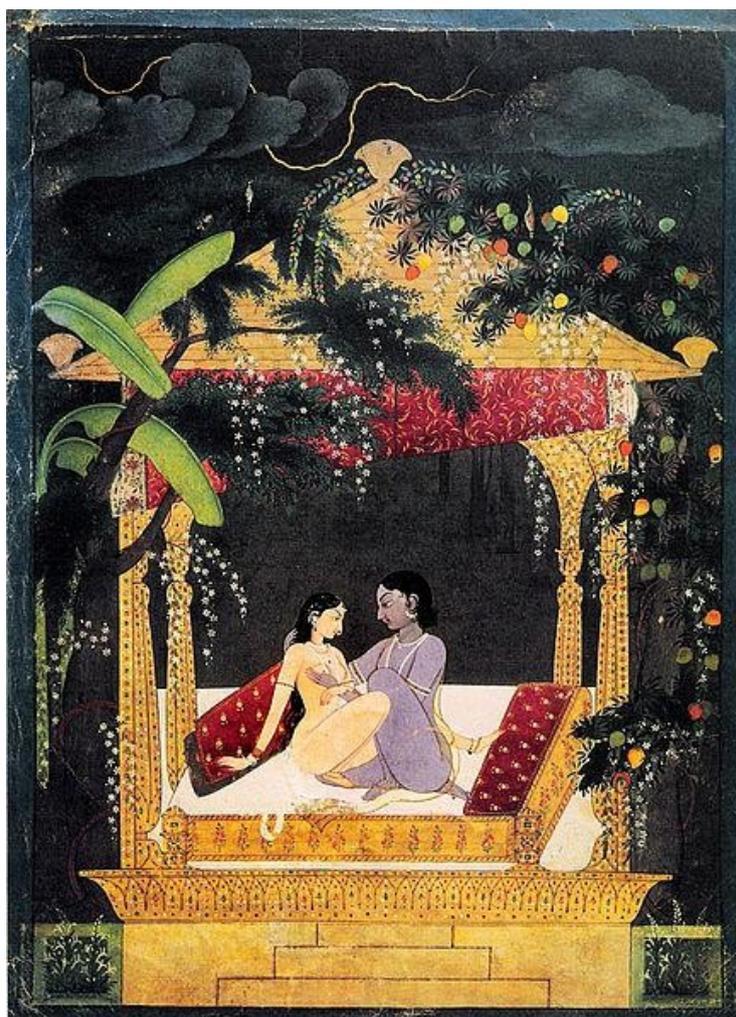
Иллюстр. 1 – 4. Скульптуры храмового комплекса Кхаджурахо, X – XI вв.



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 доминирование 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 феминное 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 corporeality, actualising both innovations and the significant role of tradition. Feminine corporeality 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. Абаниндрат Тагор «Мать Индия», 1905

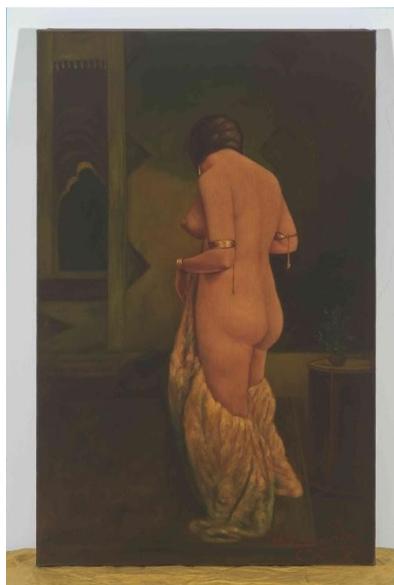
Картина «Мать Индия» актуализирует визуализацию телесности в индийской культуре и ее сближение с идеологическими ценностями националистического воображения, которое



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.

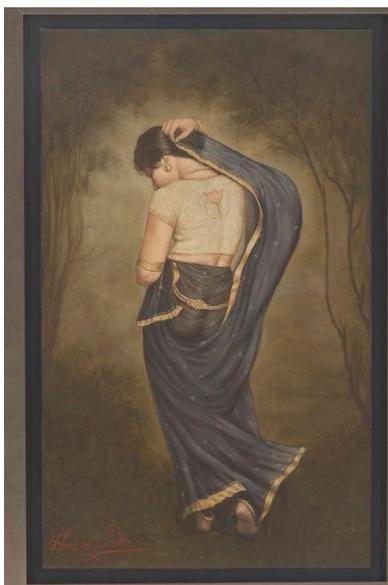
Illustr. 6. Abanindranath Tagore “Bharat Mata”, 1905

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.



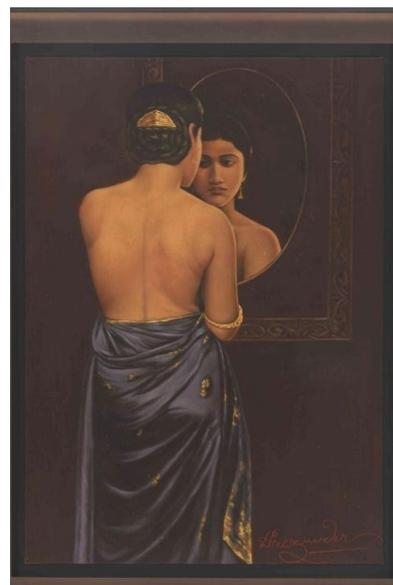
Иллюстр. 7.
Хемен Мазумдар
“Dilli ka Laddu”

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”

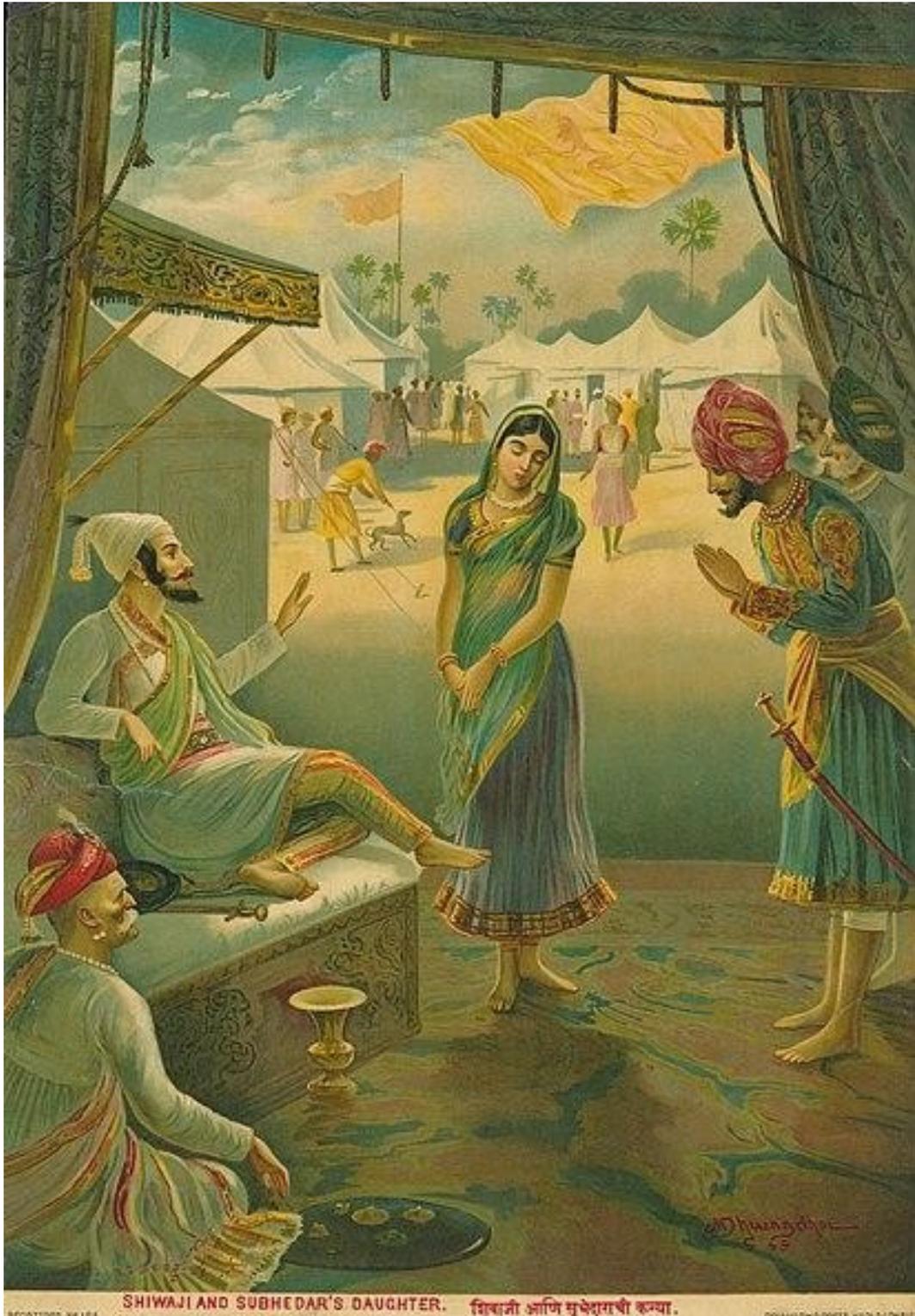
Картины Хемена Мазумдара актуализируют культурные и интеллектуальные стимулы и влияния британского колониализма на индийскую живопись в контекстах визуализации феминной телесности. Обнажение использовалось не более чем художественный прием, а сама тематика картин и их композиция подчеркивают, что Хемен 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 фронтальное 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 национализирующегося 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

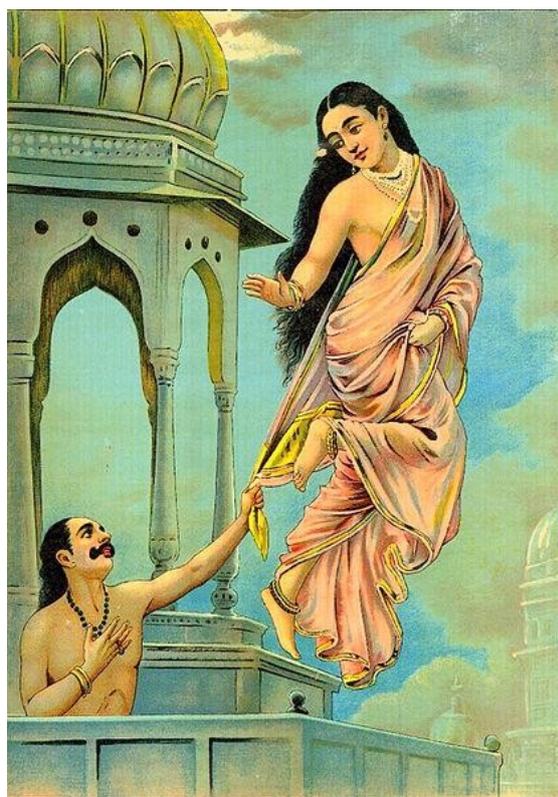
Наследие Махадева Вишваната Дурандара актуализирует несколько тенденций, которые определяли основные векторы развития индийской живописи в первой половине 20 века, включая различные стратегии визуализации феминной телесности. Обнаженная телесность, с одной стороны, характерна для картин художника в меньшей 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 Durandhar 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 Durandhar 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)

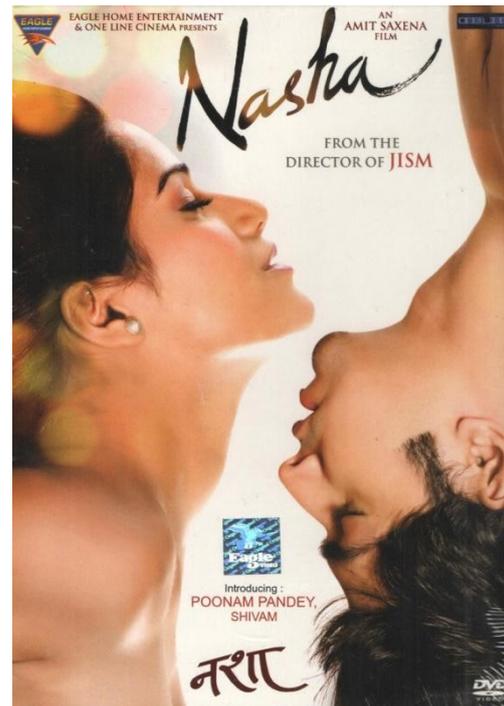
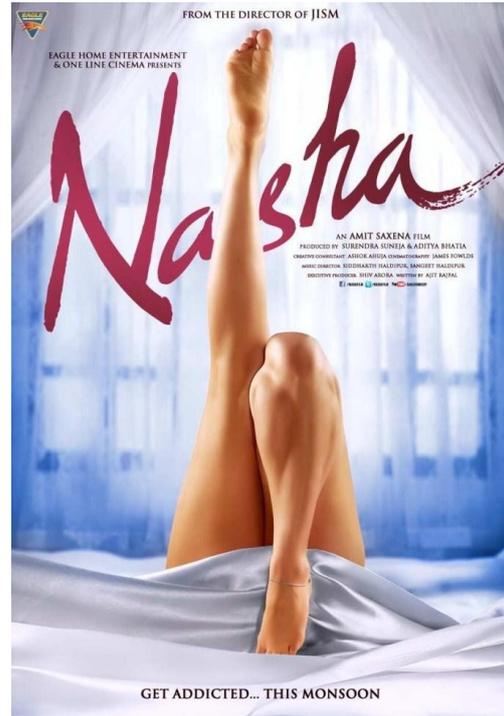
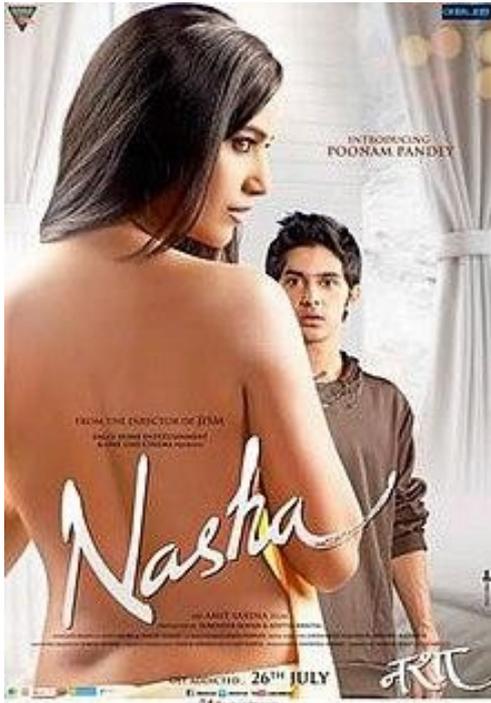


Иллюстр. 16. Рави Варма, «Pururavas aur Urvashi» (1890)

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.

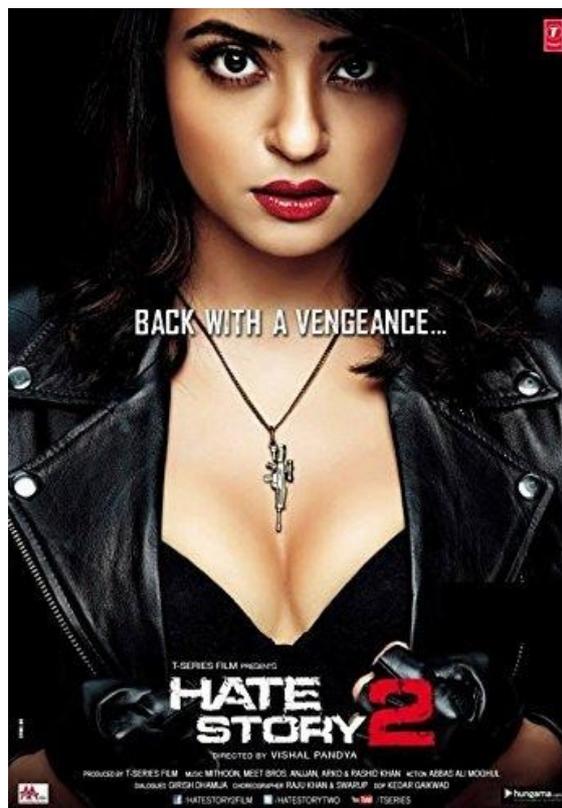
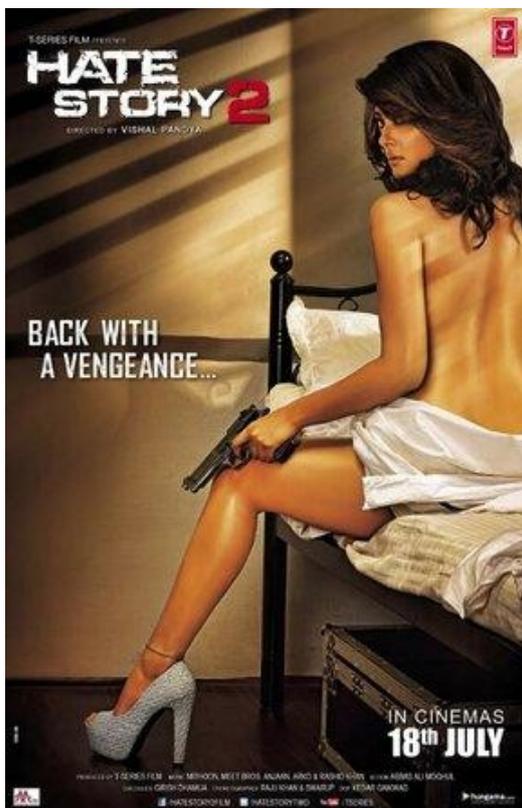
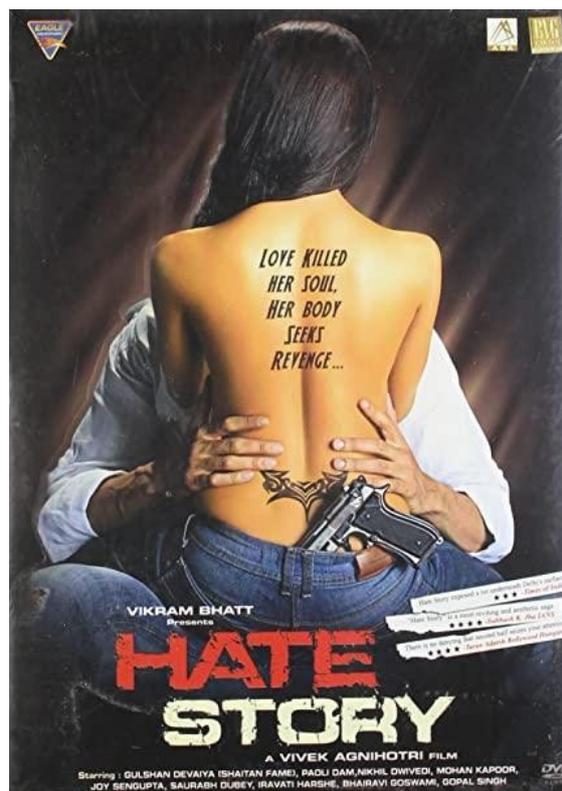
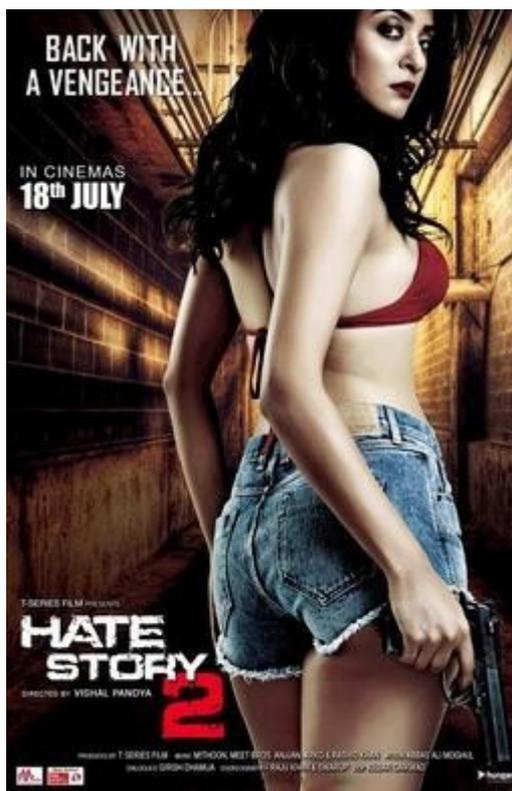


Иллюстр. 17, 18, 19, 20. Постеры к фильму «Nasha» (2013)

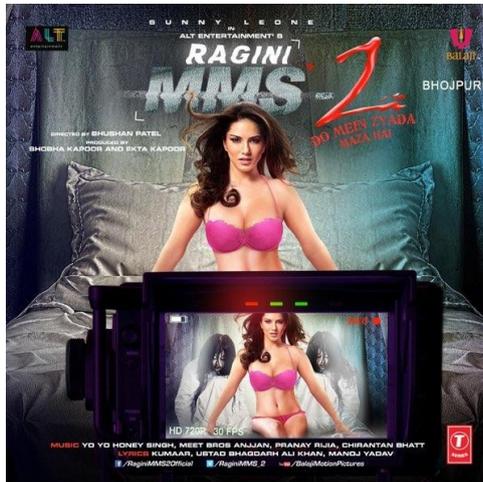
Illustr. 17, 18, 19, 20. Posters for the film "Nasha" (2013)

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)



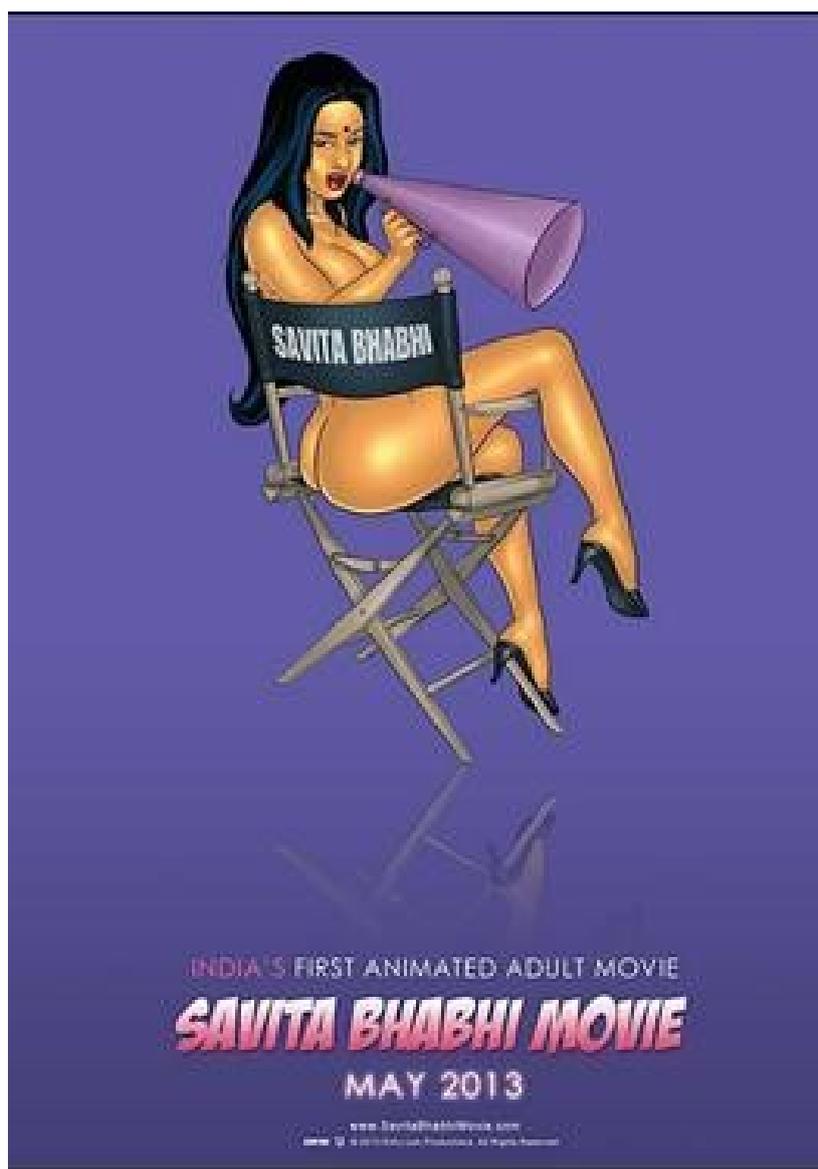
Иллюстр. 25, 26, 27, 28. Постеры к фильму «Ragini MMS 2» (2014)
Illustr. 25, 26, 27, 28. Posters for the film "Ragini MMS 2" (2014)

Постеры индийских фильмов актуализируют различные стратегии визуализации феминной телесности. Обнажение – одна из основных стратегий, которая формирует образы женского тела в современной индийской 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 Indian 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 Викториа 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 Вьяс, 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 традиционализму, так и его имитативный и симуляционный характер. Визуально подчеркнутая, воображенная, этничность может сочетаться с актуализацией 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

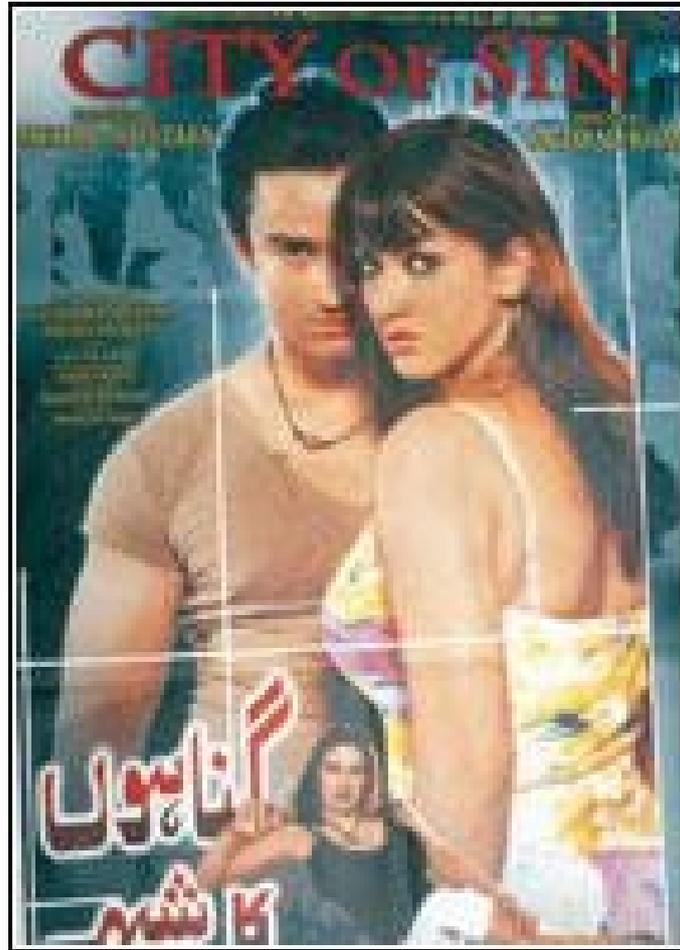
Illustr. 38 – 39. Areej Chaudhary, Miss Pakistan World 2020

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 corporeality. 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_detail.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](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 Story» (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](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 Викториа Абрахам. Извлечено от [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Pramila_\(Esther_Victoria_Abraham\).jpg](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](https://en.wikipedia.org/wiki/Indrani_Rahman#/media/File:Indrani_Rahman_(1930-1999).jpg)
- Иллюстр. 34. Танви Вьяс, Мисс Индия 2008. Извлечено от <https://www.pinterest.ru/pin/540994973960629884/>
- Иллюстр. 35. Танви Вьяс, 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. Американско-индийская модель и актриса пакистанского происхождения Техмина Афзал. Извлечено от <https://www.listal.com/viewimage/7793908>
- Иллюстр. 42. Американско-индийская модель и актриса пакистанского происхождения Техмина Афзал. Извлечено от <https://9gag.com/gag/aqjRpRM>
- Иллюстр. 43. Американско-индийская модель и актриса пакистанского происхождения Техмина Афзал. Извлечено от <https://www.pinterest.ru/pin/12033123982447435/>

Visual sources

- Иллюстр. 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_detail.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 Pavilion. 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](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 from <https://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](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](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](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://allaboutac-tress.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 Agarwal. 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-ye 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* (с. 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* (с. 9–56). РОССПЭН.
- Кобрин, К., & Уваров, П. (2007). Свобода у историков пока есть. Во всяком случае – есть от чего бежать. В *Беседа Кирилла Кобринина 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* (с. 94–125). РОССПЭН.
- Эшельман, Р. (2020). Заметки о перформативной фотографии: Познание красоты и трансцендентности после постмодернизма. В Р. Аккер, Э. Гиббонс, & Т. Вермолен (Ред.), *Метамодернизм: Историчность, аффект и глубина после постмодернизма* (с. 286–307). Рипол классик.

References

- Adel, G. A. H. (1981). *Farhang-e berehnegi-ye 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.



Terrifying Nudity: the Naked Truth of Horror Film

Olesya S. Yakushenkova

Astrakhan State University. Astrakhan, Russia. Email: zenthaya[at]gmail.com

Abstract

Attitudes towards the naked body vary from culture to culture. Even within one culture, the nakedness often symbolises very different and sometimes arbitrarily contradictory things. It can be associated with eroticism, sanctity, aggression, a certain type of culture (from savagery to elitism), etc. Focusing on specific cinematic examples, the author examines the symbolism of naked male and female bodies in horror films. The author concludes that while nudity may serve to attract viewers to the cinema, it does not necessarily equate to sexuality. The nudity is frightening in its vulnerability, but it also shows how little we know about our own bodies. In cinema, the naked body is often tortured, objectified, manipulated or even sacrificed to maintain social order or nature's fertility. Female nudity in films is linked to fears of female sexuality and fertility. Often, the encounter with the naked female body turns out to be fatal for male characters, leading to their corporal transformation or loss of identity. In any case, the naked body is something out of the norm, it is marginal and destabilizing and so it scares us.

Keywords

Nudity; Nakedness; the Nude; the Other; Vampire; Palimpsest; Body; Monster



This work is licensed under a [Creative Commons «Attribution» 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



Ужас нагого тела: голая правда хоррор-фильма

Якушенкова Олеся Сергеевна

Астраханский государственный университет. Астрахань, Россия. Email: zenthaya[at]gmail.com

Аннотация

Отношение к голому телу варьируется от культуры к культуре. Даже в рамках одной культуры голое тело часто символизирует самые различные и порой довольно противоречивые явления. Оно может соотноситься с эротикой, святостью, агрессией, определенным типом культуры (от дикости до элитарной культуры) и т.д.. Остановившись на конкретных кинематографических примерах, автор рассматривает символику обнаженной мужской и женской телесности в фильмах ужасов. Автор приходит к выводу, что, хотя нагота может работать на привлечение зрителей в кинотеатр, она вовсе не всегда приравнивается к сексуальности. Обнаженное тело пугает своей уязвимостью, но в то же время позволяет показать, как мало мы понимаем в собственной телесности. Зачастую в кино обнаженное тело становится объектом пытки, объективируется, подвергается манипуляциям или вовсе приносится в жертву для поддержания социального порядка или плодородия. Женская нагота в кино связана со страхом женской сексуальности и фертильности. Нередко встреча с нагим женским телом оказывается фатальной для мужских персонажей, приводит к его телесной трансформации или потере самости. В любом случае, голое тело – это нечто, выходящее за рамки нормы, маргинальное и дестабилизирующее и поэтому пугающее нас.

Ключевые слова

нагота; обнажение; голый; Чужой; вампир; палимпсест; телесность; монстр



Это произведение доступно по [лицензии Creative Commons «Attribution» \(«Атрибуция»\) 4.0 Всемирная](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



Введение

Человеческое тело было и остается одной из самых больших гносеологических проблем в самых разных науках: гуманитарных, социальных, естественных и т.д.. Хотя оно достаточно подробно описано, и составлены многочисленные компендиумы, в которых содержатся подробные сведения о человеческом теле, с точки зрения восприятия наших тел все не так уж однозначно. Отношение к человеческому телу постоянно меняется, как и меняются «стандарты» наших тел. Это очень хорошо заметно на примере «идеального» женского тела. Оно то борется с «избытком» веса, изнуряя себя голодом, то «идеалом» становится плюс-сайз. С мужским телом происходят не менее сложные метаморфозы. Если к этому добавить отношение к телу у разных народов, то разброс вариантов «нормы» будет столь значителен, что вряд ли получится выделить усредненный результат.

Если мы начнем рассматривать голое тело, то отношение к это аспекту человеческого бытия окажется еще сложнее. Даже в рамках западной культуры голое тело может символизировать самые различные и порой довольно противоречивые явления. Оно может соотноситься с эротикой, святостью, агрессией, определенным типом культуры (от дикости до элитарной культуры) и т.д..

Как правило, кинематографические образы голого тела эксплуатируют практически все из этих аспектов. Создатели фильмов постоянно «спекулируют» на их вариативности, наполняя эти образы новым смыслом, трансформируя их, чтобы шокировать зрителя, поймав его врасплох.

В этих условиях тело оказывается особым материалом, на который художник наносит тексты, которые могут читаться в разном направлении, создавая новые возможности трактовки.

В своей работе мы будем говорить не о всех фильмах, а лишь о тех, которые относятся к жанру хоррор, так как там, как правило, нагое тело изначально наделено множеством смыслов.

История изображения нагого тела в кино насчитывает столько же лет, сколько и история самого кинематографа. Одним из первых фильмов, содержащих элементы женской наготы, была работа французского режиссера Жоржа Мельеса «После бала» (*Après le bal*, *After the Ball*, *The Bath*, 1897). Эта короткометражная картина демонстрирует неспешно раздевающуюся для омовения женщину и помогающую ей служанку. Актриса поворачивается к нам «обнаженной» спиной, и служанка начинает поливать ее водой (*Après Le Bal*). Нагота в этой картине скорее сюжетна, чем реальна, и симулируется при помощи специального костюма, создающего иллюзию обнаженности.

Раздевающиеся женщины и подглядывающие за этим мужчины – это почти «классический» сюжет многих первых фильмов. Среди подобных картин «Мария отходит ко сну» (*Le coucher de la Mariée*, 1996), «Опусти занавес»



веску, Сьюзи» (*Pull down the Curtain, Suzie*, 1904), «Подглядывающий Том в гардеробной» (*Peeping Tom in the Dressing Room*, 1905). В отличие от картины Мельеса, эти фильмы лишь заигрывают с идеей обнаженности, не показывая собственно нагого женского тела, но обозначая его сюжетно – реакцией мужчины на происходящее или женщин, обнаруживающих, что за ними подглядывают.

В современном Западном кинематографе изображение наготы уже не является чем-то шокирующим или чем-то, чем можно удивить зрителя. Однако, как правило, она больше ассоциируется с романтическими или эротическим контекстом, нежели с фильмами ужасов. Тем не менее, крупнейшая в мире современная база данных о кинематографе Internet Movie Database (IMDb) насчитывает 834 фильма включающих теги «хоррор» и «женская фронтальная нагота» (*Feature Film, Horror*). Конечно, женской обнаженной телесностью хорроры не ограничиваются, однако, именно она «работает» на привлечение аудитории. С точки зрения исследователей Яна Томаса Мэлоуна и Антонио Санна, «фильмы ужасов часто используют наготу, чтобы убедить свою аудиторию, особенно молодых мужчин, прийти в кинотеатр. Во многих случаях нагота служит «подспорьем» для насилия, которое часто ассоциируется с фильмами ужасов, заполняя пустоту, образованную скудным сюжетом» (Sanna & Malone, 2018, p. 6).

Нагое против голого

Прежде чем приступить к рассмотрению изображения нагого / обнаженного тела в хоррор фильмах, необходимо разобраться в категориях. В повседневной русскоязычной речи слова голый / нагой, как правило, являются синонимами. Аналогичная ситуация наблюдается и в английском языке, где есть как минимум два наиболее часто употребляемых слова, обозначающих отсутствие одежды: "nakedness", происходящее от англо-саксонских германских корней, и "nudity" – от нормандского французского.

Один из значимых шагов в разграничении категорий «голового» и «нагого» был сделан британским историком искусства К. Кларком в его труде «*The Nude: a Study in Ideal Form*», первое издание которого вышло в 1956 г., где он пишет:

«Быть голым (*naked*) – значит быть лишенным одежды, и это слово предполагает известную неловкость, которую большинство из нас испытывает в таком состоянии. Напротив, слово «нагой» (*nude*) в употреблении образованных людей не содержит никаких обертонов неудобства. Смутный образ, который оно вызывает в уме, – это не образ съездившегося и беззащитного тела, но образ тела уравновешенного, цветущего и уверенного, тела преобразованного». (Кларк, 2004, с. 10)

Здесь, конечно, надо учитывать специфику этого разграничения. Для Кеннета Кларка, специалиста в области истории искусства, нагота в первую



очередь связана именно с обнаженными телами на холстах, тогда как голое реальное тело неразрывно оказывается связано со стыдом и неловкостью.

В отечественной науке о разграничении этих двух понятий писал Игорь Семенович Кон, также отмечавший эстетическую составляющую «наготы»:

«Слова “голый” или “голизна” (англ. naked, нем. Nackt, франц. nudite) означают просто “раздетое” тело, отсутствие одежды. Оголять – значит снимать нечто такое, что предположительно должно быть. Напротив, “нагота” (англ. nude, нем. Akt, франц. nu), это нечто благородное, социально и эстетически приемлемое» (Кон, 2003, с. 17).

Итак, в обоих случаях речь идет о важности контекста, в котором мы рассматриваем тело и особой роли взгляда. Ведь если «голизна» является естественным состоянием, доступная каждому (и отсюда, связанная со стыдом), то лишенная стыда «нагота» является социальным конструктором, неразрывно связанным с эстетическими коннотациями:

«Нагое тело необходимо предполагает зрителя, оценивающий взгляд которого формирует наше самовосприятие. Стриптизер или бодибилдер, демонстрирующий себя публике, сознательно делающий свое тело объектом чужого взгляда, интереса, зависти или вожделения, остается субъектом действия, он контролирует свою наготу, гордится своими мускулами, силой, элегантностью или соблазнительностью. Напротив, человек, которого насильно оголили или заставили раздеться, чувствует себя объектом чужих манипуляций и переживает стыд и унижение, независимо от того, красив он или безобразен. Иными словами, если голое представляется объективно данным, то нагота создается взглядом» (Кон, 2002, с. 44).

При этом, как отмечает И.С. Кон, разговор о голом / нагом неразрывно связан с категориями субъекта / объекта. Именно взгляд превращает голое тело в нагое, при этом смотрит субъект, а нагое тело выступает в роли объекта. Отсюда, пусть и лишенное, по мнению К. Кларка, стыда, тело, на которое смотрят, находится в уязвимой позиции:

«Снять одежду, какой бы условной и символической она ни была, значит раскрыться, подвергнуться опасности, попасть в зависимость от Другого» (Кон, 2003, с. 17).

Конечно, эти субъект-объектные отношения неразрывно связаны с гендерными категориями. Действующий, смотрящий субъект наделен властью, и это, как правило, мужчина, а тело, на которое смотрят – женское. Поэтому нет ничего удивительного в том, что первые кинофильмы создавались по этой же схеме: медленно обнажающаяся женщина и активно подглядывающий за этим процессом мужчина. При этом зритель, становящийся соучастником подобного подглядывания, также наделяется объективирующим нагое тело взглядом. Однако, мы не отрицаем, что в современной массовой культуре и мужское тело может стать обнаженным и «успешно» объективироваться на экране.



Рут Баркан, автор монографии о культурной анатомии наготы, рассматривает «голость» и «одетость» как вариант бинарных оппозиций, которые формируют смыслообразующие категории западной культуры относительно человеческой идентичности. В числе актуальных для западного общества в этой работе отмечаются голость / одетость, естественное / культурное, неизменное / переменчивое, невидимое / видимое, истина / ложь, чистое / порочное, природа / общество, пре- или антисоциальное / социальное (Barcan, 2004, p. 14).

Конечно же, интерпретации категорий «голое» и «нагое» могут варьироваться от культуры к культуре. Обе они неразрывно связаны с идеей «одетого» тела. Женщина в эротическом белье безусловно облачена в некие элементы одежды, однако, можно ли считать ее «одетой»? Как и в случае с дамой из картины «После бала», мы скорее будем рассматривать ее как обнаженную или полуобнаженную. И, вероятно, ближе к нашему пониманию «одетости» будет одежда, в которой человек может без особых опасений предстать перед взглядом множества других людей. Таким образом, «нагое» тело может быть в одежде, так же, как и «голое» облачено в некие элементы одежды. Но может ли «нагое» быть «голым», а «голое» «нагим»? На наш взгляд, рассмотрение этой проблемы через призму бинарной оппозиции слишком упрощает и, местами, еще более запутывает анализ. Голое или нагое тело не является оппозицией к телу в одежде, по крайней мере, не во всех смыслах, которые мы подразумеваем здесь, поскольку они, при определенных обстоятельствах, могут оказаться телами в одежде. Есть условия, при которых одетое тело противопоставляется телу раздетому, но в то же самое время, тело в одежде, как мы видели в сцене из фильма «После бала», может быть как одетым, так и, собственно, раздетым. Иными словами, в данном случае логичнее говорить о триаде терминов: голый / нагой / одетый¹.

При этом, внимательный просмотр хоррор-фильмов показывает, что частично одетое тело на экране нередко является заменой телу обнаженному² – такой прием позволяет сделать картину менее эротической, а значит доступной для более широкого зрителя (или вообще не попасть под запрет в странах, где изображение наготы\половых органов запрещено законодательством).

1 При этом, мы хотим заметить, что в рамках отношений фильм\зритель, последний наделяется объективирующим взглядом, поэтому любое тело, представшее перед ним, будет нагим, хотя в рамках сюжета это тело может быть голым.

2 Однако, обнаженное тело в хорроре достаточно частый гость. Согласно статистике портала Mr. Skin, 77 сцен обнажения присутствует во франшизе «Колдовская доска», 24 сцены в «Восставших из Ада», 16 в «Пираниях», 9 сцен в фильмах серии «Кошмар на улице Вязов». В 129 фильмах, которые рассматривал портал, обнажение было прелюдией убийства персонажа в 61 %. 1\5 смертей приходится на раздетых персонажей (Mr. Skin's Hot Halloween SKINfographic)



Ужас на экране

Британский кинокритик Робин Вуд предложил формулу, описывающую большинство хорроров: «нормальности угрожает монстр». При этом, как он пишет, нормальность в данном контексте используется в строго неочечном смысле, означая лишь «соответствие доминирующим социальным нормам» (Britton & Wood, 1979, p. 14). Определение нормы, по его мнению, достаточно стабильно: в большинстве случаев это гетеросексуальная моногамная пара, семья и социальные институты (полиция, церковь, вооруженные силы), которые поддерживают и защищают их. Монстр гораздо более многообразен и меняется в зависимости от периода и конкретных социальных страхов. При этом, как Робин Вуд отмечает, данная формула описывает структуру сюжета не только хорроров: замените «монстра» на «индейца», например, и получается сюжет большинства классических вестернов (Britton & Wood, 1979, p. 14).

Важным принципом хоррора является амбивалентность «зла»: «Мало в каких фильмах ужасов есть абсолютно не вызывающие симпатии монстры; во многих (в частности, в фильмах о Франкенштейне) монстр явно является эмоциональным центром и гораздо более человечен, чем картонные представители нормальности» (Britton & Wood, 1979, p. 15). Но амбивалентность здесь означает не только зрительскую способность сопереживать сложному образу Чужого или монстра, а зрительское отношение к предполагаемой норме. Вуд отмечает, что коммерческий успех многих хорроров строится на их способности воплотить на экране тайное желание зрителя, а именно возможность отказаться от общепринятых норм, «которые нас угнетают и которые наша моральная обусловленность учит нас уважать» (Britton & Wood, 1979, p. 15). Опираясь на фрейдизм, он также пишет, что общества, построенные на моногамии, всегда имеют огромный избыток сексуальной энергии, которую подавляют (вытесняют), и подавленное рано или поздно будет выходить из-под контроля, как это и происходит в хоррорах. При этом, поскольку речь зачастую идет о культурах, где отношение к сексуальности крайне негативное, граница между собственно сексуальностью и подавленной сексуальностью очень размыта, отсюда и встречающийся во множестве хорроров мотив о наказании за проявление любой сексуальности (Britton & Wood, 1979).

По его мнению, с начала 60-х сюжет голливудских хорроров строился вокруг 5 повторяющихся мотивов: *монстр как человек с психическими отклонениями* («Психо» и т.д.), *мечь природы* («Птицы» и т.д.), *одержимость* («Экзорцист»), *ужасное дитя* и *каннибализм*. При этом все эти мотивы часто сводятся к объединяющей теме семьи: будь то псих, антихрист или монструозный ребенок – они всегда являются продуктом какой-то семьи (Britton & Wood, 1979, p. 17), а каннибализм может проявляться в «поглощении» одним из членов семьи своих родственников.



Вуд провел очень подробный анализ сюжетов хорроров, определив постепенный сдвиг «семьи» и локус хоррора с периферии (иных территорий / государств) к центру (т.е. в данном случае к Америке). Для 1930-х гг. хоррор – это всегда нечто Чужое по отношению к американской культуре: действие большинства фильмов происходит за пределами государственных границ, в Европе или вовсе на неизведанных островах (Britton & Wood, 1979, p. 18). Американцы могут подвергаться физическому нападению монстра, но остаются незагрязненными им морально, а инаковость ужаса сохраняется даже тогда, когда «нормальные» персонажи европейцы. Эту инаковость Вуд предлагает трактовать двояко: как средство отречения (ужас существует, но он не связан с Америкой) и как средство определения ужаса как «страны разума», как психологического состояния (речь идет о фильмах, действие которых происходит на безымянных островах) (Britton & Wood, 1979, p. 18). В 50-е же центром внимания становятся либо инопланетные формы жизни, либо насекомые, но действие происходит в Америке и является откликом на страх перед экспериментами с ядерной энергетикой (Britton & Wood, 1979, p. 19). Начиная же с «Психо», по его мнению, ужасы становятся полностью «семейными» и «американскими» (Britton & Wood, 1979, p. 19).

С этого же фильма, по мнению исследователя Д. Грейвена, начинается и история современного хоррора. Всю современную хоррор тематику он делит на две категории. Сюжеты первой категории выстраиваются вокруг эдипова комплекса и сосредотачиваются на проблемах между отцами и детьми («It's Alive», «The Stepfather»), а второй – вокруг мотива Персефоны, фокусируясь на проблемах между матерями и детьми, чаще всего дочерьми («Экзорцист», «Carrigie», фильмы о Чужих), иногда во вторую категорию попадают фильмы квир-тематики о проблемах с сыновьями («Psycho», первые два фильма из серии «Friday the 13th», «Молчание ягнят») (Greven, 2011, p. 83).

Д. Грейвен отмечает наличие определенных параллелей между женским кино и хоррором. Как женское кино, так и персифонный хоррор воспроизводят миф о Деметре и Персефоне: миф о похищении и изнасиловании девы-богини Персефоны Аидом, являющийся важнейшим предшественником повторяющейся в современном женском кино и хорроре темы тоски по возвращению к истоку (Greven, 2011, p. 83).

По его мнению, три основные тенденции женского кино повторяются и переосмысливаются в персифонном хорроре: *отношения матери и дочери; трансформация; и фаллическая, мстящая, карающая женщина, фурия, которая искореняет мужские пороки.* Последняя, на его взгляд, проявляется чаще всего на стыке хоррора с другими жанрами – нуаром и вестерном (Greven, 2011, p. 83).

Тезис Грейвена особенно заметен на примере первых двух фильмов франшизы «Восставший из ада» («Hellraiser», 1987-1988), где сюжет крутится вокруг конфликта между мачехой и падчерицей и значительно напоминает



сюжет сказок. Мачеха в истории выполняет функцию отрицательного персонажа, она ослеплена похотью и из-за этого разрушает семью, изменяя мужу с его братом. Падчерица, которую можно рассматривать как главную героиню, символизирует традиционную семью и семейные ценности, а конфликт между ней и мачехой возникает на фоне желания девушки спасти отца от изменщицы. Во втором фильме франшизы мы видим буквально как героиня «вползает» в кожу мачехи, чтобы спасти другую девочку. Присутствует здесь и обнажение, выраженное буквально – в лишении кожи. Злая мачеха предстает в виде мумии и, совокупляясь с живыми, забирает их жизненную силу. Итог картины – две девочки-сиротки, покидающее «злое» пространство больницы. Конечно, тот факт, что девочкам удается спастись только нацепив кожу матери допускает возможность трактовки сюжета через призму комплекса Электры.

Для теоретического осмысления хоррора мы также считаем полезным труд Ю.Кристева «Силы ужаса. Эссе об отвращении», где с опорой на З.Фрейда и Ж. Лакана, концептуализируются ужас, маргинализация, кастрация¹, фаллические символы и т.д. В центре эссе стоит категория отвратительного, уходящая корнями в нечистоту. При этом нечистота понимается в широком смысле:

«Нечистота – не качество как таковое, но приписывается только тому, что соотносится с *границей* и представляет собой отброшенный от этой границы объект, другую ее сторону, край» (Кристева, 2003, с. 105).

Иными словами, нечистота² не равна отсутствию чистоты:

«Вовсе не отсутствие чистоты или здоровья порождает отвратительное, но отвратительное – это то, что взрывает самоидентичность, систему, порядок. То, что не признает границ, положений дел, правил» (Кристева, 2003, с. 39).

Если Робин Вуд акцентирует в своей формуле внимание на «норме» и «семье», то тезис Ю. Кристева помогает нам понять роль маргинального в хорроре.

Грязная нагота женского тела

Как уже отмечалось выше, многие исследователи начинают отсчет истории современного хоррора с «Психо» А. Хичкока³ (1960). По мнению Кендалла Р. Филлипса «Психо» – один из самых известных и влиятельных американских фильмов, при этом он одновременно резонировал с американскими культурными нормами и нарушал их (Phillips, 2008, p. 61).

1 Страх кастрации – очень частый мотив хорроров, проявляющийся во множестве различных вариаций: от кастрирующих рыбок из «Пираний», до кастрирующей Матери «Чужих» и металлических лезвий Фредди Крюгера из «Кошмара на улице Вязов».

2 Однако, нечистота сама по себе частый гость хорроров. Очень часто действие хорроров происходит в ванной, пространстве на границе грязи\чистоты, с особым акцентом на унитазе. Нечистым может становиться дом, где заводится «нечто», как это показано во франшизе «Амитивилль», или тело (к примеру, «Экзорцист»).

3 См. к примеру, (Greven, 2011, p. 2).



В 1959 году Альфред Хичкок, снявший к тому моменту уже 46 фильмов, являлся одним из самых важных режиссеров Голливуда, если не самым важным, однако, очень немногие приветствовали его идею снять фильм о «трансвестите, душе и мотеле» (Phillips, 2008, p. 61). Компания «Paramount» выделила сравнительно скромный бюджет на эту картину (800 тыс. против 3.3 млн. его предыдущего «К северу через северо-запад») и запретила использовать для съемок ее площадки (Phillips, 2008, p. 62). Как упоминается в документальном фильме о создании «Психо», Хичкок сознательно шел к низкобюджетному черно-белому хоррору, поскольку ему было интересно, что может получиться, если такой фильм будет снимать кто-то, кто умеет снимать кино (*The Making Of Psycho*, 1997).

Несмотря на отрицательные отзывы критиков и призывы бойкотировать фильм, он пользовался огромной популярностью у зрителей, и к концу года собрал 15 миллионов долларов (Phillips, 2008, p. 62), что для того периода безусловно считалось огромным успехом.

В центре сюжета картины молодая женщина, Мэрион Крэйн. В начале фильма мы видим её свидание в дешевом отеле с ее возлюбленным Сэмом Лумисом во время обеденного перерыва. Мэрион недовольна ходом их отношений и тем фактом, что им так редко удается видиться. Когда она возвращается в офис, ей поручают доставить крупную сумму в банк. Забрав деньги, Мэрион принимает спонтанное решение присвоить деньги и бежать из города. Устав от дороги, она останавливается в «Мотеле Бэйтса», которым управляет Норман Бейтс. В момент, когда Мэрион обустраивается в комнате отеля, мы слышим спор Нормана и его деспотичной матери о том, что она не хочет видеть его рядом с Мэрион. Мэрион решает принять душ, и мы видим, как постепенно к ней подбирается женская тень. Отодвигается душевая занавеска, и убийца наносит ей несколько ножевых ранений. Нам показывают крупным планом, как кровь жертвы утекает в слив, а ее голова опускается рядом с унитазом. Прибежавший Норман шокирован сценой, но быстро принимает решение устранить «грязь». Перетащив тело жертвы на занавеску, он принимается тщательно мыть руки от крови и устранять любые следы ее присутствия, затем топит тело вместе с машиной в болоте. Далее мы видим, как «женская тень» убивает еще одного человека – частного детектива, приехавшего расследовать пропажу Мэрион. По следам детектива в отель прибывают Сэм и сестра Мэрион Лайла. Последняя находит мумию женщины – умершей 10 лет назад матери Нормана. В кульминационной сцене мы видим, что убийца вовсе не женщина, а сам Норман, страдающий раздвоением личности. Убив когда-то мать, он переодевался в нее и совершал все эти преступления, поскольку «мать» «ревновала» его к жертвам.

Как уже отмечалось выше, картина бросала вызов устоявшимся рамкам того, что вообще можно показывать на экране. В тот период в США все еще



действовал кодекс Хейса¹, запрещающий демонстрацию жестокости и наготы. Согласно кодексу, «факт, что обнаженное или полуобнаженное тело может быть красивым, не делает его использование в фильмах моральным. Ведь помимо красоты, необходимо учитывать воздействие обнаженного или полуобнаженного тела на нормального человека» (The Production Code). Появление наготы в кадре без необходимости сюжета считалось аморальным. Однако, даже при обусловленности сюжетом это было крайне маловероятным, поскольку нагота «аморальна по своему воздействию на зрителя». Обнажение допускалось в «не непристойном» варианте, т.е. только оголение спины или рук\ног (The Production Code).

Как отмечалось выше, одна из ключевых сцен, а именно сцена в душе, показывает кровавое преступление, совершаемое над обнаженным женским телом. В серии кадров показ тела героини дефрагментирован, мы видим его частями (обнаженные ноги, плечи и т.д.). Целиком мы видим лишь силуэт за занавеской. В кульминационный момент нападения камера снимает ее сверху, а изображение «размыто» от воды, что позволяет создать впечатление обнажения персонажа, не показывая при этом, к примеру, соски (хотя они и мелькают в размытой съемке). Когда убийца наносит удары, скорость смены кадров увеличивается, что усиливает впечатление «разрозненности» ее тела – в кадре мелькают части, то пупок, то кричащий рот, то отбивающиеся руки².

По одной из версий Хичкока на сцену убийства в душе вдохновил французский фильм «Les Diaboliques» (1954)(Phillips, 2008, p. 62).

Сейчас сцена с душем есть почти в любом американском хорроре³, однако на момент выхода фильма она производила крайне сильное впечатление на зрителя. Звукорежиссер «Психо» Дэнни Грин следующим образом объяснял специфику воздействия сцены:

«Каждая женщина, с которой я разговаривал, говорила, что долгое время не могла принимать душ в одиночестве. Например, сегодня утром мне сделали небольшую операцию, и я спросил медсестру, которая меня перевязывала, все ли со мной будет в порядке, поскольку у меня будет интервью о “Психо”, и она ответила: “Боже мой, я не могла принимать душ около пяти недель или около того”. Это очень сильно повлияло на женщин. <...> Я думаю, это сочетание вуайеризма, шока от ворвавшейся фигуры, обнаженной и абсолютно уязвимой женщины, интимность ситуации. Вы бы даже и представить себе не могли, что такое возможно. А потом музыка, от которой мурашки бегут по позвоночнику, нож, кровь – вся эта ужасающая ситуация. <...> Представьте себе обнаженную

- 1 Морально-этический кодекс производства фильмов в США, с 1930 года контролировавший содержание кинокартин и сводивший практически к нулю шанс фильма, не подходившего под критерии кодекса, предстать перед зрителем в кинотеатре.
- 2 Эта кинематографическая дефрагментация выполняет у Хичкока двойную функцию. С одной стороны, она спасает его от претензий со стороны цензуры, запрещающей показ голого тела, а с другой стороны, она как бы символически настраивает зрителя на дальнейшее «расчленение» женского тела, выполняя уже художественную роль.
- 3 Иногда они добавляются при ремейках, как это было с американской версией японского хоррора «Звонок».



женщину, столь интимную и настолько закрытую сцену, внезапно выставленную напоказ, да еще и с ножом.» (Skerry, 2009, p. 186)

На наш взгляд важным моментом эмоционального воздействия этой сцены на зрителя является и реакция Нормана, точнее то, с какой педантичностью тот очищает от следов крови помещение, где произошло убийство, и сцена, где он долго отмывает руки. Эти контрастные моменты акцентируют внимание на том факте, что женское тело и ее кровь здесь – не более чем грязь для него. Как пишет, ссылаясь на Кристеву, Т. Модлески, нечистые животные становятся еще более нечистыми после смерти, и труп женщины здесь – это символ крайнего загрязнения (Modleski, 2015, p. 110). Символика грязи только усиливается крупными планами стекающей в слив крови, трансформирующейся в зрачок, и головы жертвы, падающей рядом с унитазом.

Аналогичный мотив прослеживается в другой работе Хичкока, «Исступление» («Frenzy», 1972), в центре которой история о маньяке, душащем женщин во время изнасилований. Обнаженное женское тело мы видим с самых первых кадров картины: под монолог выступающего на городском собрании о загрязнении зрители замечают плавающий труп обнаженной женщины. Уже здесь понятно, что ее тело – загрязняет канал, и сопутствующее словесное сопровождение только усиливает эффект от сцены. Чуть позднее другую жертву маньяк сваливает к мешкам с картошкой, из которых она выпадает при перевозке, валяясь на дороге как мусор. Однако, как пишет Модлески, не все так однозначно:

«Отчасти то, что делает преступления, изображаемые Хичкоком, столь отталкивающими, коренится в скрытом страхе и отвращении к женственности ... В “Безумии” амбивалентность [феминности] может быть связана с полярностью между женщиной как пищей и женщиной как ядом (источник “загрязнения”, “отходы” общества, говоря словами политика)» (Modleski, 2015, p. 107).

Мотив «женщина как пища» прослеживается не только в размещении трупа рядом с мешками, но и параллелизме, который прослеживается между сомнительной едой, которую подает инспектору его жена во время беседы о преступлениях на сексуальной почве, и последующими кадрами выбрасывания трупа женщины в картошку. «Страдания» инспектора от невкусной готовки жены повторяются и ближе к концу картины в еще одной сцене обсуждения подробностей убийства, где он параллельно сокрушается, что в доме нет «обычного хлеба». Стоит отметить и тот факт, что одну из своих жертв маньяк (он же владелец фруктового рынка) убивает, дожевывая яблоко.

То, что еда и совокупление часто представлялись как синонимы в фильмах Хичкока, конечно, не осталось незамеченным у зрителей. Как пишет Модлески, в основном, критики списывают такой параллелизм «на воображение тучного извращенца», совершенно упуская из вида тот факт, что «фильмы Хичкока отражают смело, пусть и комично, формулу, которая



существует в самом в самом сердце патриархальной культуры» (Modleski, 2015, p. 107).

Интересно, что съемки женской обнаженной телесности в этом фильме сильно напоминают «Психо». В момент насилия акцент делается на лице жертвы, и в отдельных кадрах – на частях ее тела (сосках), снова создавая ощущение «расчленённости» и разрозненности ее тела. Целиком мы видим уже не живую женщину, но ее труп.

Вне всякого сомнения, подобное отношение к женским персонажам в кино может быть трактовано как проявление мизогинии. Неслучайно, жертвами становятся свободные и независимые женщины, пытающиеся устроить свою личную жизнь. Однако, некоторые исследователи рассматривают это как культурный ответ на женские желания расширения прав, в том числе сексуальных, что было особенно актуально для периода, когда эти картины создавались (Modleski, 2015, p. 113).

Синонимичное грязи изображение женского тела встречается не только у Хичкока. В культовом фильме Стэнли Кубрика «Сияние» (*“The Shining”*, 1980) присутствует похожий мотив. По сценарию, писатель Джек Торранс устраивается на зимний период зрителем в гостиницу, оторванную от остального мира снежными завалами. Его заранее предупреждают, что из-за изоляции подобная работа может показаться слишком сложной для неподготовленного человека, но он перевозит туда свою семью и рассчитывает, что уединение подтолкнет его творческую деятельность. Однако, психическое здоровье Джека и членов его семьи сильно ухудшается после прибытия в гостиницу, и Джек начинает винить в своих бедах жену, а та, подозревая, что он поднял руку на их сына. В одном из эпизодов этой картины, важном для нашего понимания происходящего, мы видим, как Джек заходит в «запретную» комнату 237 и обнаруживает там обнаженную женщину, лежащую в ванной. Завороженный ее красотой, он принимается ее целовать, но отражение в зеркале показывает нам разлагающееся тело старухи, а в следующей последовательности кадров это тело поднимается из воды в ванной.

В отличие от картин Хичкока, где женщины, хоть и воспринимались как грязь, но были жертвой мужчины, невинные в том, что с ними произошло, обнаженная разлагающаяся телесность персонажа «Сияния» сама «охотится» на главного героя, и ее главная задача – вызвать страх, но уже не из-за того, что произошло с ней, но из-за того, что может произойти с героем, когда он окажется «запачкан» связью с ней.

Тело Чужого

Страхи перед обнаженным телом выходят далеко за пределы боязни грязи. Скрытые мотивы этого страха постоянно множатся и тиражируются. Зачастую, обнаженное тело в триллерах и хоррорах объективируется, и нередко оно становится объектом издевательств и пыток. Однако, тело Чужого,



как и тело призрачной дамы из работы Кубрика, не является частью этой системы.

Тематика «Чужой» телесности достаточно сильно распространена в кинематографе. И нередко тело Чужого в кино обнаженное. Подобно предшественникам в иных средствах передачи информации – гравюрах, литературе, фотографии, акцент делается именно на «голости» или обнаженности Чужого тела. Обнаженными бывают и пришельцы: к примеру, ксеноморф из фильма «Чужой» – существо настолько биологически совершенное, что не нуждается ни в каких способах «укрытия» и защиты тела, и многие другие персонажи-инопланетяне из научно-фантастических фильмов. Иногда их «нагота» частична – это помогает не ограничивать рейтинг кинокартины и при этом передать мотив Инаковости: зрителю дают легкий намек, что представший перед ним Чужак настолько дик, что смог лишь придумать как прикрыть гени-талии.

В наследующей колониальное прошлое Западной культуре отсутствие одежды почти всегда приравнивается к гиперсексуальности и, нередко, агрессивности обнаженного субъекта. На символическом уровне такое тело воспринималось как дикое и необузданное. Поэтому нередко Чужой, живущий на границе ойкумены, обладает «натуральным» телом – именно его «голость» сближает его с дикой природой. В европейском сознании дикарь просто обязан быть голым. Эту тенденцию замечательно иллюстрируют многочисленные творения гравера Теодора де Бри (ок. 1528–1598). Варвары, которых он изображает, мощны телами, но при этом не всегда антропоморфны и чаще всего покрыты татуировками.

Как пишет исследовавшая обнаженное тело в колониальном контексте Филиппа Левайн, «образ “туземца” как голого по определению был чрезвычайно живучим, он появлялся в ослепительном множестве мест, от учебника географии до колониальной выставки, от дешевой открытки до этнографической фотографии, от миссионерских рассказов о язычестве до комиксов, предназначенных для британских детей, и от страниц журнала Королевского антропологического института до травелогов, столь популярных в конце XIX и начале XX века» (Levine, 2013, p. 9). В то время, как европейская мужская нагота ассоциировалась с возвышенным, культурным и интеллектуальным, наследием Античной Греции, «неевропейская нагота, напротив, целенаправленно обозначала отсутствие цивилизации. Отсутствие одежды и отсутствие культуры и цивилизации были связаны между собой. <...> Проще говоря, ярость, которую вызывали демонстрации наготы белого тела, была в основном приглушена, когда обнаженные тела принадлежали колониальным и небелым народам. Это были тела, доступные для демонстрации и изучения, их нагота была естественной, и, будучи таким образом каталогизированными и классифицированными, они подтверждали свой низший колониальный статус» (Levine, 2013, p. 9).



Конечно, речь в этих цитатах идет в первую очередь об этнографической фотографии – явлении, целью которого на первый взгляд было «типологизировать» дикие (и как следствие) обнаженные тела жителей европейских колоний. Однако, нельзя отрицать и тот факт, что современный кинематограф во многом наследует данный подход. Мы не будем здесь останавливаться на всех фильмах, где фигурируют обнаженные Чужие тела, подобных картин слишком много, чтобы их можно было разобрать в рамках данной статьи, да и отнюдь не все из них подходят нам в связи со своим жанром.

Некоторые из хорроров пытаются имитировать этнографические записки, к примеру, скандальный итальянский фильм «Ад каннибалов» (“Cannibal Holocaust”, 1979). В ходе сюжета мы узнаем историю съемочной группы, которая отправляется в амазонские джунгли, чтобы снять документальное кино о населяющих эти земли каннибалах. Съемочная группа исчезает и на поиски их и утраченной вместе с ними пленки снаряжается уже другая, вооруженная команда.

В самом начале картины перед нами предстают некие аборигены, прикрытые только набедренными повязками и раскрашенные. В лесу они вгрызаются в еду как животные. По ходу картины мы видим насилие над женщиной, мужскую и женскую наготу, сексуальное насилие, расчленение. Чем дальше мы удаляемся от «цивилизации», тем агрессивнее и обнаженнее становится Чужое тело, и тем более отвратительными и шокирующими – кадры фильма. Белый человек попадает в пространство «Чужих», где начинает трансгрессировать, и в результате оказывается съеден этим пространством – в прямом и переносном смысле. Фильм сделан, как мы уже отмечали выше, в псевдодокументальном стиле. Выбранный способ фиксации на пленку создает иллюзию достоверности, что должно в какой-то степени оправдать происходящее на экране. Впрочем, эта псевдонаучная отстраненность не спасла картину от запрета на показ и судебных тяжб.

Вообще, мотив «фиксации происходящего на пленку» достаточно часто встречается в хоррорах, нередко делают это именно агрессоры¹. Он встречается и в картине «Остров смерти» (он же «Дьяволы на Миконесе» и «Жажда похоти»). Это греческий фильм, снятый Нико Масторакисом в 1976 г.. В центре сюжета брат и сестра, приезжающие на некий остров. Другими словами, в рамках данной картины они выступают как Чужаки, прибывшие в некое идиллическое пространство. Не будем пересказывать все сцены фильма, отметим лишь что в избытке присутствуют обнаженные тела, как мужские, так и женские, чаще всего в контексте сексуального насилия (либо последовательно – секса, затем насилия). Здесь есть и насилие над мужским телом, две сцены, символически подменяющие сексуальное насилие над мужчинами, кульминация фильма – собственно акт сексуального насилия. Все свои злоде-

1 Здесь можно вспомнить фильм «Я плюю на ваши могилы» (2010), где сначала насильники снимают издевательство над жертвой на камеру, а затем уже сама жертва расправляется с ними аналогичным образом, также фиксируя каждое свое действие съемкой.



яния персонажи фиксируют на камеру, и пленка становится своеобразным трофеем. При этом, героиня не является субъектом в полном смысле. Она – аксессуар маньяка вроде камеры, как трофеем переходит к другому насильнику, когда главный оказывается повержен. Более того, женщина приветствует насилие: как над собой, так и над насильником.

Несколько схожий мотив прослеживается в фильме «Обнаженная для сатаны» (“Nuda per Satana”, 1974), итальянском фильме ужасов Луиджи Батцеллы. История разворачивается вокруг персонажа, который попадает в аварию. Он представляется доктором, и пытается спасти девушку из другой машины. Для этого он отправляется за помощью в находящийся по соседству замок, где и будет проходить основная часть сюжета. В замке мы увидим зеркальные версии наших героев, проявляющие свои желания открыто. Фильм полон кадров обнаженной женской плоти с самых первых секунд, зачастую женских тел в кадре сразу несколько (есть и эротические сцены с двумя и более девушками). Показаны тела достаточно подробно – например, на 26 минуте зрителю представлен женский зад крупным планом пока девушка моется. Конечно, не обходится фильм без пыток и издевательств над женскими телами: есть даже сцена, где героиню пытается не то сожрать, не то изнасиловать паук¹.

При этом, героиня, как нам показывают изначально – это дева в беде, ведь именно вокруг ее спасения и строится сюжет. Однако ближе к кульминации, которая представлена в виде своеобразной оргии, мы видим, что она вовсе не нуждается в спасении, потому что пытки над ней сюжет оправдывает ее собственным желанием. И снова, как и в предыдущем фильме, издеательства над женщиной приветствует сама женщина. Завершается картина демонстрацией факта, что в замке много девушек, вероятно, таких же как она – и именно их неумная сексуальность сделала их узницами «зла». Герой, отринувший свои желания, вырывается на свободу и покидает замок. Несложно заметить четкую гендерную границу: герой способен преодолеть свои сексуальные порывы, женщины же – Иные, и не способны усмирить себя, что и оправдывает происходящее с ними.

Неумная сексуальность является важным элементом создания образа агрессивного голого тела. Возвращаясь к уже упомянутому выше ксеноморфу хотелось бы отметить не только отсутствие одежды, но и агрессивную сексуальность этого персонажа. Человек для него является не только едой – но и средством для размножения, инкубатором, в котором развивается личинка. Рассматривая эту франшизу через призму фрейдизма, Б. Крид отмечает присутствие двух форм фетишизма во франшизе: монстр как фетишизированный фаллос архаической матери, представленный в виде трансформирующегося пришельца, и фаллос как фетишизированный ребенок или “мальш”, что прослеживается в динамике между героиней и ее кошкой (Creed, 2007, p. 22).

1 Мы уже упоминали выше о символической связи секса и пожирания.



При этом исследователь отмечает, что ужас перед Чужим строится не на отсутствии фаллического, но на страхе перед женским в форме *vagina dentata*:

«Мать Чужих – ужасающая фигура не потому, что она кастрирована, а потому, а потому, что она кастрирует. Ее всепоглощающая, инкорпорирующая сила конкретизируется в фигуре ее инопланетного отпрыска; существа, чья смертоносная миссия представлена как и у архаической матери – разорвать на части и вновь соединить все живое» (Creed, 2007, p. 22)

В определенный момент фильма лишается одежды и главный женский персонаж картины. Оказавшись на шаттле вдвоем с кошкой, главная героиня, Рипли, ощущает себя в полной безопасности и начинает раздеваться до белья, параллельно раскидывая предметы гардероба вокруг себя. Мы же, как зрители, лишь постепенно осознаем весь ужас ситуации – ее полную незащищенность и наличие монстра рядом с ней. Авторы монографии о женской трансгрессии рассматривают этот момент как продолжение традиционных для жанра условностей, отмечая, что «Ридли Скотт изображает тело Рипли с феминизированной сексуальной уязвимостью» (Owen et al., 2007, p. 34). Действительно, во всех предыдущих сценах она скорее активный, грубоватый и почти маскулинный персонаж. Уже упомянутый выше Р. Вуд отмечает полное отсутствие сексуального флирта в сюжете фильма, даже персонажи обращаются друг другу только по фамилии, отчего стирается любая возможность гендерной идентификации – один из персонажей и вовсе произносит «son-of-a-bitch», характеризуя доминирующее поведение Рипли:

«Женская сексуальность получает возможность проявиться только в конце фильма, после того как все мужчины убиты. Фильм конструирует новую “нормальность”, в которой половая дифференциация перестает иметь значение – при условии, что сексуальность будет полностью уничтожена» (Britton & Wood, 1979, p. 27)

Но эту сцену можно трактовать и иначе. Как отмечает ряд исследователей, эта сцена в значительной степени придерживается Хичкоковской установки «пытать женщин» (Owen et al., 2007, p. 34), ведь что может представлять более яркий контраст к ужасающему и почти непобедимому монстру, чем уязвимая, почти обнаженная женщина? Однако, в отличие от работ Хичкока, где женщины почти всегда становились трупами после встречи с агрессором, здесь женский персонаж – единственный, кто способен пережить встречу с монстром, и наиболее успешный актер сюжета.

Второй фильм франшизы еще больше усиливает данный контраст, ведь героиня теперь защищает не только себя или кошку, но и маленькую, слабую девочку. В финальных кадрах фильма мы снова видим героиню в нижнем белье, но уже куда менее сексуализированно. Здесь важнее ее почти материнская функция защитника, нежели сексуальность ее полуобнаженного тела.

Возвращаясь к хичкоковским мотивам во франшизе, хотелось бы также отметить и сцену в фильме «Чужой: Завет», где персонажи, занимающиеся



любовью в душе становятся жертвами ксеноморфа, а медленные съемки делают акцент на фаллической форме монстра, а вся последовательность кадров напоминает двойное изнасилование, теперь уже не только женского, но и мужского обнаженного тела.

Суммируя роли женщин в хорроре, Б. Крид отмечает, что «когда женщина представлена как чудовище, это почти всегда связано с ее материнскими и репродуктивными функциями. Этими образами являются: архаичная мать; чудовищное чрево; ведьма; вампир; и одержимая женщина (Creed, 2007, р. 7). Ксеноморфы из франшизы «Чужой» своими действиями отсылают нас то к архаичной матери, то к чудовищному чреву. Но в некоторых случаях страх перед женской репродуктивностью проявляется в фильмах и с вполне антропоморфными девушкам.

В этом смысле примечательным является фильм «Особь» (“Species”, 1995, реж. Роджер Дональдсон). По сюжету картины ученые скрещивают инопланетную ДНК с человеческой, получая ребенка, который растет чрезвычайно быстро. Особый акцент в фильме делается на выборе пола для будущего мутанта: ученые стремились создать именно женскую особь, потому что «девочки более покорны и легче поддаются контролю». Однако эксперимент выходит из-под контроля, и испугавшиеся собственного творения ученые пытаются отравить ее, и девочка сбегает. Так как это существо очень быстро растет, ее выход на свободу сопровождается стремительным взрослением. Проведя минимальное время на свободе, она отправляется «на охоту» за мужчиной. В этом богатом на фрагменты мужской и женской наготы фильме, именно обнаженное женское тело – агрессор. Она убивает мужчин, которые не подходят ей генетически, а женщин потому что они выступают конкурентами в борьбе за размножение. Здесь, как и во многих других хоррорах, повторяется мотив, что женщина неспособна контролировать свои сексуальные порывы: в этом конкретном фильме она хочет «спариться» и получить потомство так сильно, что теряет свою антропоморфную форму в процессе. Ей удается скрыться от преследующей ее команды и породить потомство в канализации. Конечно, невозможно проигнорировать символизм этого пространства и связь с грязью – грязна и она сама как женщина, и ее потомство, рожденное в результате «охоты».

На этом же построен фильм «Внутренний страх» (“The Terror Within”, 1989). Голыми мы видим здесь только монстров («горгулий»), мутировавших под действием вируса людей, которые размножаются, насилуя женщин. Проникновение монстра на защищенную человеческую территорию случается, когда люди находят во внешнем мире выжившую девушку и приводят ее в свой бункер, где она рождает «монстра». Этот мотив «рождения чудовища от обычной женщины» повторяется в фильме несколько раз, показывая, что женщины не контролируют не только свою сексуальность, но и фертильность.



Человека вполне может напугать человеческое тело, особенно, если это мертвое тело:

«Много говорится о том, что основой любого ужастика является страх зрителя перед смертью; что ужасы пугают зрителя, ярко исследуя вариации на тему смерти зрителя, но эти дедуктивные рассуждения терпят крах перед повсеместным повторением идеи о том, что смерть предпочтительнее вечной жизни в измененном теле (как у вампира или зомби). Безусловно, смерть является одной из главных тем в ужасах, но чаще всего она представляет интерес как средство, а не как цель. Когда тело человека умирает в фильме ужасов, тело это часто остается активным и тем самым порождает страх у зрителей» (Collins, 1993, p. 29).

Страх перед мертвым телом и Чужой женщиной воплощается в образе вампириш. Как пишет Дуглас Брод, «начиная с викторианской эпохи, вампир стал символизировать порочный союз между сексом и смертью. Он или она представляли либидо, о котором уже тогда начал говорить Фрейд, темную “подавленную силу”» (Brode, 2014, p. 8). Хотя женщины-вампиры достаточно часто встречаются в кино, долгое время они оставались персонажами второго плана. Своеобразный «всплеск» популярности сюжетов, где женщина-вампир является одним из главных персонажей происходит в 70-е гг. XX в.. Как пишет Андреа Вайс, этот всплеск интереса к образу связан с «беспокойством, которое, вероятно, испытывали мужчины-натуралы в те годы, опасаясь, что их культурная гегемония рухнет под натиском женского движения» (Weiss, 2014, p. 22).

Весьма эффектно это объединение сексуальности, смерти и обнажения представлено в эротическом хорроре Жана Роллена «Очарование» (“Fascination”, 1979), в котором обнаженная девушка, на плечи которой накинута черная плащ, убивает несколько (преимущественно мужских) персонажей, сначала ножом, а затем косой. Фильм демонстрирует столкновение агрессивной маскулинности с не менее агрессивной феминностью, в результате чего гетеросексуальный союз в этой картине заканчивается смертью мужчин, так как «любовь к крови гораздо сильнее любви к телу». Мужские персонажи этого фильма пытаются насиловать женщин, однако зрителю очевидно, в чьих руках в рамках этой кинокартины находится власть, о чем свидетельствует тесная связь обнаженной женской телесности и мужских смертей, и чьи страхи она проецирует.

По сюжету фильма «Жизненная сила» (“Lifeforce”, 1985) космонавты, отправленные для исследования кометы, находят объект искусственного происхождения, внутри которого оказываются саркофаги с обнаженными телами двух мужчин и одной женщины. Завороженные обнаженным женским телом, космонавты принимают решение забрать саркофаги с собой, что приводит в итоге к трагедии на шаттле, и «пришельцы» оказываются на охраняемой базе на Земле, где высасывают жизненную силу охранников и сбегают. В этой картине уже один вид обнаженного женского тела является значи-



тельной угрозой здоровью персонажей, поскольку голая девушка обезоруживает мужчин с помощью «сексуального влечения поразительной силы». Однако обнаженная женская телесность здесь опасна не только потенциальной смертью жертвы и утратой мужчинами собственной личности, но и заражением, источником которого она становится. Те люди, жизненную силу которых она высосала, сами вынуждены высасывать жизненную силу других людей, иначе они превратятся в мумии и рассыплются в песок.

В финале картины в результате распространения вируса наступает «зомби апокалипсис», а единственный выживший космонавт узнает, что он, по сути, такой же вампир, и всегда им был. В последовательности кадров обнаженные тела космонавта и вампирши объединяются в луче энергии, но космонавт протыкает ее (и себя) копьем. Их тела «возносятся» в луче на корабль пришельцев.

Интересной особенностью этого фильма является тот факт, что образ обнаженного тела в нем является «представлением о женщине», взятом вампиршей из сознания космонавта, иными словами, идеалом.

Как и в предыдущей картине, проникновение мужчины на закрытую территорию «обнаженных» женских тел влечет за собой трагедию и смерти множества людей, однако в первом случае остановить трагедию и вернуть системе «стабильность» помогает смерть мужчины, а во втором – смерть-воссоединение мужчины с женским персонажем в своеобразное вознесение «божественной» пары.

Образование пары, обеспечивающей стабильность системы – частый мотив вампирских фильмов. В картине «Кровь невинных» (“Innocent Blood”, 1992) девушка-вампир и ее сексуальный интерес (полицейский) борются с боссом мафии. С первых кадров картины бросается в глаза контраст ее голого (т.е. дикого тела) и культурного пространства заднего плана (города). Женщина-вампир символизирует собой новый (и в то же время маргинальный) гендерный порядок – свободную даму, живущую в одиночестве и периодически «охотящуюся» на мужчин. Соблазняя полицейского, она предлагает надеть на нее наручники, чтобы гарантировать безопасность. Фильм заканчивается победой добра и «доброто» зла в лице обворожительной вампирши и фразой: «Он заставил меня почувствовать себя живой». Иными словами, полицейский «укрощает» ее, а их союз представляет собой новый «порядок».

Вариации «нормальной» пары разнятся от фильма к фильму, как мы видим, на данных примерах. Если в случае с «Жизненной силой» источником «вампирской» энергии становится женщина, то в «Королеве проклятых» (“The Queen of the Damned”, 2002) все несколько более запутано: здесь при участии главного героя, вампира Лестата, образуются две пары. Первая, Лестат и древняя вампирша Акаша, источник его дополнительной силы, представляет собой пару, где доминирует женщина. Вторая, Лестат и Джессика – это классическая, патриархальная пара. В этой истории снова становится очевидным



сравнение женского тела и еды, так как единственный способ победить «доминирующую» Акашу – это «выпить ее до дна», иными словами, съесть.

В фильме есть две условные группы вампиров: первая, условно экстремальная (эту группу возглавляет Акаша, стремящаяся доминировать на всей планете), и умеренная группа, желающая жить в тени. Акаша весь фильм скорее раздета, чем одета – ее тело лишь отчасти прикрыто украшениями. Чем ближе Лестат к первой группе, т.е. к Акаше, тем меньше на нем самой одежды. Тела второй, умеренной группы вампиров, всегда скрыты одеждой. Иными словами, обнаженное женское тело здесь воплощает собой доминирующую феминность и должно быть съедено, чтобы вернуть патриархальный порядок.

Жертвоприношение тела

Нередко обнаженное тело в хоррорах становится объектом жертвоприношения. Культовым фильмом в этом смысле является «Плетеный человек» («The Wicker Man», 1973) – история о полицейском, прибывающем на остров, чтобы расследовать анонимное сообщение о пропаже ребенка. Набожный христианин сталкивается там с языческим обществом, где детей учат, что дерево – это фаллический символ, и всех после смерти ждет перерождение. И снова в корне происходящего на экране «ужаса» оказывается вырвавшаяся на свободу сексуальность: создатели фильма показывают нам множество «языческих» ритуалов, сопровождающихся наготой (голых женщин, танцующих вокруг пламени, женщину возле могильного камня и т.д.).

Ближе к середине фильма мы узнаем предысторию острова: в XIX веке новый хозяин территории решил оживить ее и избавить людей от апатии. Сделать это было возможно лишь вернув на эту землю представление о языческих богах: так у него получилось создать своеобразный «рай», где росли и плодоносили деревья, которых нет в других местах, поэтому теперь эта земля славится своими особыми сортами фруктов. Внук и нынешний владелец земли в диалоге с полицейским так описывает наставления, с которыми он рос:

- Любить природу, бояться ее, полагаться на нее и умиловать ее, когда необходимо.
- Вас воспитали как язычника.
- Язычника, возможно, но не непросвещенного.

В этом диалоге мы видим особый акцент на близость местных жителей к природе, со всеми сопутствующими жестокими последствиями. Пусть нынешний владелец и делает акцент на «просвещенности» жителей этой земли, нам показывают их беспощадную жестокость и готовность на все, лишь бы плодородие этой земли поддерживало их привычный уклад.

Особое внимание уделяется сексуальности главного героя – а точнее ее подавлению. Фильм фактически начинается с обсуждения его сексуальной жизни (или ее отсутствия). В нескольких сценах на протяжении всей картины



его пытаются соблазнить женщины. Есть и мотив соблазнения в сцене его насильного оголения, когда стоящие вокруг девушки проводят по нему своими волосами и «помечают» его тело.

Как мы уже отмечали выше, в фильме показано достаточно большое количество обнаженных женских тел. При этом обнаженное мужское мы видим лишь раз, когда героя подвергают оголению. Это часть ритуала, перед тем как его переодевают в ритуальную одежду, в которой он будет сожжен. Иными словами, женская нагота здесь всегда добровольная¹, и исходит из сексуальной раскрепощенности (или даже гиперсексуальности) персонажей, оголение мужского тела же становится частью постыдного для него наказания, предваряющего куда более жестокие пытки.

Языческая культура здесь пугающая и при этом монструозно-феминная – мы видим в первую очередь именно агрессивную женскую сексуальность, женские попытки героя соблазнить. Именно женщины в этом фильме танцуют обнаженными, привораживают мужчин и прыгают через костер. Герой-христианин же не поддается их «чарам», за что оказывается сожжённым заживо. Таким образом, если обычно в хоррорах первой погибает женщина, проявившая некую сексуальную активность, здесь жертвой становится мужчина – от этой активности отказавшийся.

Несколько параллелей с «Плетеным Человеком» можно встретить в фильме «Солнцестояние» (швед. *Midsommar*), американском триллере Ари Астера 2019 года, который рассказывает о группе студентов-антропологов, отправившихся в Швецию для изучения одноименного ритуала. Главной героиней истории и единственным пережившим путешествие персонажем является девушка одного из студентов, Дэни Ардор. С первого взгляда перед нами привычный хоррор про «хороших» студентов, угодивших в ловушку коварного языческого культа. Однако это история поиска главной героиней места, куда она сможет вписаться. В самом начале картины мы видим, как она теряет всю свою семью, и травма потери определяет ее дальнейшее поведение. Прибывая в шведскую деревню, она начинает постепенно переживать произошедшее с ней ранее, пока вся история не заканчивается ее полной «интеграцией» в новый социум. Более того, она не просто вливается туда, занимаясь вместе с местными девушками выпечкой или участвуя в некоторых ритуалах, она становится «Королевой Мая», победив в своеобразном танцевальном состязании. Таким образом, мы наблюдаем перемещение этого персонажа с периферии чужого социального круга² в самый центр культа. Последние кадры, где нам показывают впервые искренне улыбающуюся

-
- 1 И снова голое женское тело символизирует природу и архаику, связанную с язычеством. Эта природная архаичность необузданно деструктивна, а значит опасна для современного человека, которым является главный герой (и зритель).
 - 2 В начале она лишь объект, от которого хочет избавиться ее молодой человек Кристиан, и только произошедшие трагические события заставляют его в очередной раз отложить разрыв.



героиню во время завершения ритуала человеческого жертвоприношения, демонстрируют ее полное слияние с новой общиной.

Примечательно, что в этом фильме смазывается граница привычных полюсов «социальное\дикое»: с одной стороны, нам показывают культ, и очень социальный, но с другой, постоянно акцентируется внимание на их близости к природе. При этом община здесь, как и в «Плетеном Человеке», поддерживает порядок: пожилые люди, участвуя в ритуале, жертвуют собой во благо будущих поколений, а нарушители подвергаются смертельным телесным наказаниям, и не случайно, что «нарушители» здесь Чужаки: именно их тела расчленяются, обнажаются, модифицируются¹.

Вообще, весь фильм нам словно показывают мир с позиции взгляда Чужого, его общины. Особенно интересен в этом контексте кадр с выбегающим после совокупления с местной девушкой Кристианом². Он неуклюже пытается прикрыть свое голое тело, и вся сцена демонстрирует его крайний шок и стыд. Как отмечает актер, этот выбор был сознательным:

«Я действительно хотел передать ощущение уязвимости и унижения этого персонажа. И я действительно почувствовал себя очень, очень уязвимым, даже больше, чем ожидал» (Olsen, 2019).

Интересен этот хоррор еще и отсутствием наготы главной героини. Мы видим, скорее, как на нее накладывается еще больший, но теперь уже природный покров: то ее тело зарастает травой, то участники ритуала облачают ее в цветочные одежды. Конечно, фильм не обошелся совсем без показа женской наготы, но здесь она опять является частью социального. Нагими мы видим девушек и женщин в сцене «совокупления», являющегося частью ритуала. Действия женщин и их голоса, как и в сцене с плачущей героиней, ставшей свидетельницей измены, показывают их общую – социальную – готовность разделить частный опыт. Есть и сцена, где полубнаженный мужчина скрыт маской, сделанной из лица одного из пришлых американцев. Иными словами, пусть тело и раздето, но оно всегда – социальное тело, даже если Чужое.

Роднит персонажей «Солнцестояния» и «Плетеного Человека» то, как именно они сжигаются. В первом случае, тело Кристиана помещается внутрь медведя. Во втором – герой умирает, собственно, внутри «Плетеного человека». Иными словами, в обоих случаях одно тело помещается внутрь другого, разница лишь в степени «антропоморфности» этих тел.

Визуальный язык картины (и в особенности жертвоприношений) в некоторой степени переключается со сценами убийств в американском сериале «Ганнибал». При этом, хоть в сериальном изображении сцен убийств присут-

1 Есть и определенные параллели в судьбе мужских персонажей: оба они сжигаются в ходе ритуала плодородия. Возможно, и имя героя «Солнцестояние» «Кристиан» является отсылкой к набожности полицейского из «Плетеного человека».

2 В отличие от героя «Плетеного Человека», Кристиан все-таки совокупляется с местной девушкой, что, впрочем, не спасает его от смерти.



ствуют религиозные отсылки и мотивы, они скорее эклектичны, нежели указывают на какую-то конкретную религию. Логика построения каждой сцены замкнута на сюжете и эстетических решениях. В сериале есть и «тотемный столб», выстроенный из оголенных частей тел, и сшитые между собой тела, имитирующие рисунок глаза, и, как и в «Солцестоянии», «кровавый орел» – тела с рассеченными ребрами, образующими крылья. Потеряв религиозный подтекст, «Ганнибал» однако совершенно не утратил моральный – за каждой из сцен убийства Ганнибалом стоит социальный контроль. Уместно здесь вспомнить и «лозунг» сериала «Eat the rude» (Съешь грубияна): все, кто нарушит представления главного героя о «правильном» поведении, то есть проявит грубость, будут пожраны им – или принесены в жертву ради поддержания морали.

Голое тело в руках ученых

Как уже отмечалось выше, работа ученых нередко становится центральной темой для хоррора. Рассмотрение подобных картин мы бы хотели начать с американского научно-фантастического хоррора «Вторжение девушек-пчел» (“Invasion of the Bee Girls”, 1973). По сюжету, некий спецгент отправляется расследовать смерть ученого, работавшего в спонсируемой правительством компании. Познакомившись с местной библиотекарейшей, он начинает опрашивать ученых. По мере развития сюжета количество трупов увеличивается, и мы узнаем, что все жертвы умерли от сердечной недостаточности в процессе совокупления. В картине присутствует достаточное количество сцен обнажения и провокационных сцен, вроде раздетой девушки, случайно садящейся на труп мужчины. Отдельного внимания заслуживает тот факт, что ученых предупреждают о необходимости воздержаться от сексуальной активности. Подобные заявления воспринимаются ими как посягательство на их свободу и маскулинность.

Параллельно сюжет сопровождается «документальными» заметками из мира насекомых о том, как самки поедают самцов. Благодаря этим заметкам мы получаем намек: одна из ученых – роковая красотка – превращает других девушек в хищниц. Мы видим и сам процесс «окукливания», в котором опять присутствует большое количество обнаженной телесности, и мир глазами трансформировавшихся, воспринимающих действительность как пчелы. Гендерный порядок этого хоррора таков: женщины заражают друг друга (а значит и размножаются без включения мужчин в процесс) и «поедают» мужчин. Главный же герой несколько раз спасает свой романтический интерес, тем самым восстанавливая привычную гендерную «норму». В финале фильма герои занимаются любовью, но теперь именно мужчина оказывается инициатором. Суммируя основные мотивы, можно сказать, что обнаженная женская телесность здесь является угрозой мужской безопасности, как, собственно, и сама женщина, проявляющая сексуальную инициативу.



Трансформации мужской телесности в форму насекомого посвящена картина «Муха» (“The Fly”, Дэвид Кроненберг, 1986) – экранизация рассказа французского писателя Жоржа Ланжелана и ремейк одноимённого фильма 1958 года. В центре сюжета учёный, Сет Брандл, который знакомится на пресс-конференции с журналисткой Вероникой Квайф. Он показывает ей свое изобретение: устройство для телепортации. Она проявляет интерес к работе ученого, и между ними завязываются романтические отношения. В один из вечеров ученый решает телепортировать себя, не подозревая что чистоту эксперимента нарушила залетевшая в устройство муха. Таким образом, два тела объединяются в одно, и главный герой постепенно теряет антропоморфные черты. Изначально мы видим его как сверхчеловека: он приобретает нечеловеческие силу и ловкость, после трансформации нам показывают абсолютно идеальное, почти нагое тело атлета¹. Повышается и его сексуальный интерес к героине. Однако, по мере развития сюжета, его тело трансформируется, и выглядит он так, будто и вовсе разлагается. У героя на спине начинают расти волоски, его лицо меняется, отваливаются ногти. Крупным планом показывается склизкая плоть героя. Как и во многих других картинах, сцена шокирующего открытия и осознания трагичности ситуации происходит в ванной. Таким образом, утрата человечности сопровождается видимым разложением / распадом человеческого тела. Нам натуралистично показывают, как у героя отваливаются уши и раскалывается лицо. В финальной сцене трансформации его тела мы видим, что герой отказался и от одежды. В последней четверти фильма герой «теряет» голос – компьютер перестает его узнавать, и это один из моментов, сигнализирующих об утрате персонажем своей «человечности»². Чуть позже, он признает: «Я насекомое, которому приснилось что он человек».

Утративший антропоморфную оболочку персонаж узнает, что его любимая беременна. В сцене ее кошмара мы видим, что она понимает весь ужас ситуации и боится произвести на свет личинку. Однако, сделать аборт ей не удастся, ведь ее похищает «муха». Трансформировавшийся ученый хочет поставить еще один эксперимент: беременную девушку и себя объединить в одну капсулу, чтобы получилась «идеальная семья», объединенная в одном теле «сверхмухи». Героиня сопротивляется, и акт «насилия» над ней сопровождается дальнейшим распадом антропоморфной телесности героя. У него отваливается челюсть, голова разваливается на части, показывая под ней чудовищную голову мухи. Интересно, что именно в акте насилия над своей любовью герой окончательно трансформируется в монстра.

-
- 1 Следует отметить, что в отличие от предыдущего фильма, изобилующего кадрами обнаженных женских тел, здесь больше внимания уделяется именно трансформирующемуся мужскому телу.
 - 2 Эта сцена важна еще и тем, что теперь он не просто не может говорить, он не может продолжить свое исследование, а значит он мертв как ученый (и актер) и полностью превращен в объект неудавшегося эксперимента.



Конечно, данный сюжет можно было бы рассмотреть в разделе о Чужой телесности, поскольку большую часть фильма мы наблюдаем именно превращение человека в монстра. Однако, на наш взгляд, корень страха здесь кроется не в гипотетическом Чужом, а в нас самих и нашем понимании собственной телесности, точнее в полном отсутствии этого понимания. Исследователь Майкл Коллинз рассматривал этот фильм в контексте «медицинского ужаса», отмечая, что подобные «современные произведения обычно избегают мелодраматического позерства сумасшедшего доктора в пользу жадного, психопатического или заблуждающегося врача, как в фильме “Муха”, в котором Сет Брандл слишком усерден. Ужас в “медицинском ужастике” – это в конечном счете тело и наше собственное катастрофическое незнание его работы: мы – машина, бесконечно более сложная, чем оборудование, которым мы располагаем для ее обслуживания, – это все равно что пытаться починить компьютер с помощью гаечного ключа» (Collins, 1993, p. 32).

Аналогичное катастрофическое вмешательство в функционирование человеческого тела является центральной темой в японском фильме «Сплошная кровь» (или «Голая кровь», “Naked Blood”, Хисаясу Сато, 1996). Картина начинается с заметок юного ученого, Эйдзи, о том, что он наконец-то создал универсальное болеутоляющее, призванное увеличить счастье человеческого рода: «И теперь мы будем проживать свою жизнь ощущая синее небо и весну». Называется оно «Myson»¹, что можно трактовать как «Мой сын». Мать героя, тоже ученый, создает и тестирует новый контрацептив. Сын уговаривает мать позволить ему посмотреть на первое применение препарата, но получает решительный отказ. В итоге, обманув мать, он смешивает два препарата. Мы видим, как под монолог о перенаселении и о том, что противозачаточные – единственный способ спасти планету, мать героя вводит препарат невольным «жертвам» теперь их уже общего эксперимента.

В следующей сцене, в кафе, мы видим тех, кому ввели препарат. Первая девушка совсем не спит после того, как у нее начались месячные, поскольку ее тело в этом не нуждается. В фильме это представлено как «постменструальный шок». Из-за своего состояния она слышит самые тихие звуки, отчего мир для нее – невозможно шумный. Единственным ее спасением является кактус, к которому она подключает специальный аппарат, чтобы погрузиться в состояние, близкое ко сну. Кактусы она любит, потому что они «не разговаривают». При этом она с ним прощается, уходя из дома. В дальнейших сценах мы будем постоянно получать намеки на ее единство с кактусом – кадр будет выстроен так, что героиня либо связана с ним проводами, либо и вовсе пока-

1 Хотя правильнее было бы писать это название в два слова, а такое написание открывает возможность иных трактовок, дублирующий японский текст не оставляет сомнений правильности именно этой трактовки, переводя название на японский именно как «Мой сын».



зана в обрамлении колючек растения¹. Значительная часть сюжета фильма посвящена трансформации именно этого персонажа.

Вторая героиня рассказывает, что еда – источник самого большого удовольствия в ее жизни: «Человек родился, чтобы есть и будет есть до самой смерти». Третья героиня же заявляет: «Я лучше умру с голоду, чем потолстею и стану уродливой». Красивое тело и красивая одежда – в этом ее самое большое счастье.

Постепенно, мы узнаем больше информации и об авторе эксперимента. Его зовут Эйдзи², поскольку его отец искал секрет достижения вечной жизни, и видел ключ к этому в свете.

Ловя Эйдзи на слезке, первая «жертва» приводит его домой и знакомит с кактусом. На этом постепенно границы «реальности» и «сна» в фильме начинают размываться, если вообще можно применять эти категории в рамках изначально иллюзорной – кинематографической – реальности. Мы видим, что героиня, заикнувшись на еде, режет палец и пробует на вкус уже себя. Далее она погружает руку в кляр для темпуры и обжаривает ее. В следующих сценах нагая и прикрытая только кухонным фартуком она продолжает поедать свое «сырое» тело: сначала гениталии, соски, глаза³.

Третья героиня получает удовольствие протыкая себя разными предметами. Здесь надо напомнить, что счастье для нее заключалось в красоте, отсюда и удовольствие она получает от извращенной формы ее достижения: начинается все с протыкания дырок для сережек, но постепенно проколами и сережками покрывается все тело.

Иными словами, две жертвы из трех заканчивают свою жизнь «саморасчленением» или «самопотреблением». Как пишет исследовавший японский хоррор Джей Макрой,

«Сато представляет тело как недискретное, трансформирующееся и имманентное пространство, которое раскрывает потенциал для воображения новых экономик идентичности. Он является режиссером, который исследует как ужас, так и бесконечные возможности человеческого тела в состоянии распада» (McRoy, 2008, pp. 49–50).

Итак, эксперимент по тестированию контрацептива заканчивается смертью двух жертв из трех, что не может не привлечь внимание ученых. Мы видим, как мать героя срочно вызывает первую жертву, чтобы выяснить причину провала. В следующей же сцене мы видим уже вскрытое тело – шевелящиеся внутренности матери главного героя. В этих сценах происходит окончательное размытие границ реальности. Камера постоянно переключается с одних персонажей на других. Эйдзи вводит себе препарат, и они с первой героиней, подключившись к аппарату, совокупаются нагими. С одной

1 Родство героини и кактуса можно воспринимать символично: она также «колюча» и «нелюдима», как само растение.

2 Имя “永児” состоит из двух иероглифов: «вечность» (永) и «дитя» (児).

3 Интересно, что при этом она сидит на столе: она и повар, и еда.



стороны, это первая абсолютная нагота двух персонажей за фильм, но с другой, акт совокупления закрывает кактус, окончательно актуализируя фаллическую символику его формы. В этом акте совокупления мы наблюдаем видения о том, как первая героиня убивает вторую и третью, и разрывает голыми руками живот матери героя. Далее, уже в реальности, она убивает и главного героя. Начинает цвести кактус. Обнаженная героиня стоит у окна. Мы видим «ветки» кактуса под солнцем – солнце символизирует свет, ту самую вечную жизнь о которой мечтал отец Эйдзи.

В перерывах между этими сценами нам показывают, как голый мертвый муж матери Эйдзи пролезает в ее разорванный живот, закрывает кожу, и следующим кадром становится очевидно объединение – но героиня больше не в крови. Мёртвая, но в абсолютно чистом белом халате она продолжает лежать на больничной кровати, объединившись в «вечности» со своим мужем¹.

Проходит несколько лет. У первой жертвы эксперимента теперь есть сын (тоже Эйдзи). Она разъезжает по миру, поливая все тем веществом. Сын-Эйдзи произносит: «Не пришел еще мечте\сну конец»². Здесь зритель может и вовсе задаться вопросом, прервался ли кошмар героини в самом начале фильма, или все, что мы видели – продукт совместных видений человека и кактуса.

Сюжет и сцены фильма в описании могут казаться чрезмерно шокирующими, но визуально картину можно назвать сдержанной – особенно в первой половине. Даже сцена поедания себя второй героиней разворачивается по нарастающей – сначала зритель не понимает, что именно происходит с ней. Почти все сцены жестокости режиссер с помощью различных приемов превращает в сексуальные.

Комментируя авторский стиль режиссера, Джей Макрой отмечает, что фильмы Сато играют с японской цензурой, выросшей из попыток освободиться от Западного влияния на национальное тело:

«Вопиющим образом демонстрируя то, что нельзя показывать (человеческие гениталии) через изъятие “непристойного” объекта из его традиционного контекста, Сато одновременно шокирует свою аудиторию и раскрывает некоторые логические механизмы, действующие в современной японской культуре. Выявляя, посредством изобретательного процесса деконтекстуализации, те самые телесные особенности, оставленные невидимыми национальными цензорами, Сато заставляет аудиторию зрителей столкнуться с националистической логикой, лежащей в основе современной репрезентации человеческого тела в японской визуальной культуре, системой образов, разработанной для поддержания специфически “японского” физического и социального тела, свободного (по крайней мере, теоретически) от западных, ориенталистских понятий физического» (McRoy, 2008, p. 57).

1 Интересно и то, что объединение инверсивно рождению: т.е. мы видим, как труп вползает в живот человеку, чье поле исследований было посвящено контрацепции. Она становится «вечно беременной» своим мертвым мужем.

2 Здесь сложно определить, идет ли речь о мечте о вечности и единстве, или все-таки о сне, поскольку используемое ребенком слово «夢» аналогично английскому «dream» может подразумевать обе версии, однако сложности первой героини в «засыпании» заставляют нас склониться к версии о сне.



Интересным отличием этого фильма от западных аналогов является тот факт, что в ходе сюжета героини субъективируются: из жертв эксперимента они становятся субъектами, действующими в отношении себя, даже заикленными и замкнутыми на себе. Преследующие собственное желание, они отходят от социального. Только одна, асоциальная в самом начале картины первая жертва – перенаправляет действия на других людей, убивая их. Действия же матери и Эйдзи в некотором смысле пусть и зеркальны, но направлены на отторжение объекта от социума: мать делает так, чтобы женщины не воспроизводились, т.е. не рожали (лишает их удовольствия от возможности родить, освобождая сексуальность от необходимости продолжения рода и акта рождения), он же дает им возможность получить удовольствие в другом варианте – вообще без участия другого человека и без необходимости быть вписанным в социум¹.

И если в начале фильма представлена семья, пусть не полная, но находящаяся в социуме, и, пусть специфически, но действующая просоциально, в конце его мы видим уже другую мать и другого ребенка², но живущих где-то на окраине мира и пытающихся переделать этот социум / мир под себя: трансформировать их боль и желание в нечто новое³.

Конечно же, нельзя не заметить, что в основе действий этих героинь переплетаются либидо и танатос. Как отмечает Макрой:

«Дрожащая плоть на конце вилки одновременно является и не является половыми органами, Сато одновременно упивается опасностью “непристойного” тела и играет по прежним правилам (или, возможно, создает новые). Таким образом, “Naked Blood” раздвигает и деконструирует границы видимого, делая логику культурного диалога видимой, попутно оспаривая ее» (McRoy, 2008, p. 57).

Своеобразно и героини представляют собой три стадии развития: оральную, анальную и генитальную (в той же степени, в какой представляют триаду нарциссизма, мазохизма и агрессивности). В этом смысле, единственный настоящий убийца в фильме (первая жертва) в полном фрейдистском смысле реализует анальный вектор:

- 1 Или выходя за грани социального. В фильме, как отмечалось выше, соединяются две концепции: контрацепция и вечность. Контрацепция предполагает прекращение продолжения рода, и действия героинь направлены на прекращение себя: поедание, нарушение целостности, перфорирование, или уход от социального – в мир грез, сновидений. Вечное здесь реализуется также через концепцию прекращения физического. Все героини близки к метафоре «живого трупа», что особенно ярко проявляется в ситуации с матерью. Она беременна отцом своего ребенка, которого никогда не родит, ведь она уже мертва, как и он. Женщина, связанная с кактусом, воспроизводит себя и своего любовника в особой форме – в которой реальность размыта. Это всего лишь грёзы. Отсюда и совпадение имен ее сына и ее любовника – оба они суть есть «вечное дитя».
- 2 Как пишет Макрой, «Стремление нескольких поколений, (отец-сын-внук) к вечности через силу идет параллельно с насильственным, оргазмическим разрушением человеческого тела, самого основного локуса общественного контроля» (McRoy, 2008, p. 63).
- 3 Если бы вместо контрацептива им вводили «зомби-вирус», то конец фильма бы приравнивался к заражению всего мира.



«Регрессия либидо на предварительную ступень садистско-анальной организации является самым замечательным и решающим фактом симптоматического выражения. Любовный импульс должен тогда маскироваться под садистский. Навязчивое представление: я хотел бы тебя убить, в сущности, означает, если освободить его от определенных, но не случайных, а необходимых добавлений, не что иное, как: я хотел бы насладиться тобой в любви»(Фрейд, 1991, с. 219)¹.

Тот факт, что именно за ней и ее сыном будущее, можно рассмотреть как своеобразный комментарий на современное состояние японского общества, переплетающийся со страхом перед быстро меняющимся миром и новыми технологиями, влияющими не только на образ жизни, но и телесность: не зря из всех персонажей именно она более других зависит от технологий.

Трансформирующееся тело

Исследовавший «готические» тела Хавьер Альдана Рейес отмечал, что они «производят страх благодаря своей пограничности: они страшны, потому что они либо отвергают абсолютные человеческие таксономии, либо дестабилизируют принятые представления о том, что представляет собой “нормальное” или социально приемлемое тело» (Reyes, 2014, p. 5).

Трансформирующееся пограничное тело присутствовало в различных вариациях во множестве фильмов, которые мы рассмотрели. Под воздействием ксеноморфа и будучи элементом цепочки размножения трансформируются тела жертв «Чужого», теряет свой первоначальный облик призрак девушки из «Сияния», а вампирша из «Жизненной силы» мумифицирует тела людей «вампирским» вирусом. Даже «Голая кровь» заставляет нас усомниться в границах телесности главной героини из-за ее связи с кактусом.

Ряд франшиз выстраивается целиком и полностью на страхе трансформирующегося тела, как это происходит, например, с «Человеческой многоножкой» (“The Human Centipede”), где безумный хирург, сшивая разные части тел своих жертв, создает «нечто», пугающее зрителя не смертью, но тем, что продолжает жить вопреки обстоятельствам.

Однако, нам бы хотелось остановиться на еще одной франшизе, где пограничное и трансформирующееся тело является важным сюжетным и эстетическим элементом. Хотя во франшизе «Silent Hill» открыто обнаженное тело почти не представлено, оно здесь присутствует фрагментарно, в том числе в виде персонажей, облаченных в одежду из собственной кожи. В играх, возможно из-за специфики распространения данной формы медиа, нагота заметнее. В них же впервые появляется важный для всей франшизы персонаж, Пирамидоголовый. Это гипермаскулинный монстр без головы – и часто – с обнаженным торсом. В рамках этой в значительной степени вдохновленной фрейдизмом франшизы он символизирует огромный фаллос, главная цель

1 Здесь стоит вспомнить, что причиной Инаковости этого не очень социального персонажа и вся суть ее отличий кроется в «постменструальном шоке», т.е. ее переход в статус взрослого человека либо задержан, либо искажен этой «травмой» менструации.



которого – сексуальное насилие. Пирамидоголовый является активной частью киновселенной, где он превращается в гиганта в фартуке, сшитом из человеческой кожи. Это рождает некий парадокс: хоть мы не можем назвать его обнаженным\голым, его костюм сшит из обнаженных тел. Он «карает» виновных, сдирая с них одежду вместе с кожей.

Если первый фильм франшизы показывает лишь несколько условно «нагих» сцен, во втором обнаженные тела встречаются буквально с первых минут. В кошмаре героини, пока Пирамидоголовый, прикованный к механизму, вращает ее на карусели, над ней нависают подвешенные за кожу – стонущие и лишенные возможности внятно выразиться антропоморфные существа.

В киновселенной лежащая фигура из игры превращается в монстра без рук¹. Если в вышеупомянутой игре рассказ велся от мужского лица, то фильмы главным образом сфокусированы на женских персонажах, что влечет за собой общий сдвиг символики. Здесь монстр уже не является воплощением сексуальных желаний, лишен каблучков и любого акцента на гендерной принадлежности. В контексте этих историй он скорее символ беспомощности героини и ее подавленной личности – лишенный рук, запертый сам в собственном теле, все что он может – копить ярость и выплескивать ее наружу в виде кислоты.

Тела персонажей киновселенной не только трансформируются, но и поедаются. Мы видим и расчленение / жарку человеческого мяса в начале квеста, и позднее, в арахноподобном пластиковом монстре, пожирающем плоть. Есть здесь и манекены, пластмассовые, обнаженные или обернутые в пластик, расчлененные – но при этом дышащие. В комнате с манекенами на столе лежит женщина – обнаженная, стонущая от боли. Камера прослеживает, как от кончиков пальцев она постепенно превращается в пластиковый манекен, моля героиню сначала – о помощи, а затем – бежать. В следующей сцене в коконе из пластика, выполняющем функцию заместителя паутины, героиня находит еще одну девушку, пока пробуждается паукообразный, но в то же время антропоморфный монстр, собранный из множества шарнирных рук и голов. Высасывая жизнь, он превращает живую женскую плоть в пластик, наращивая себе лишние головы или конечности. Интересно, при этом, что под пластиковым слоем скрыта «мясная» часть сущности монстра.

На протяжении фильма героиня спасает или пытается спасти из пут 3 персонажей – девушку высвобождает из пленки (но ее съедает монстр,

¹ Лежачие фигуры впервые появляются во второй части игры, где они могут символизировать жену главного героя. Это существа с женскими ногами и ягодицами связаны в смиренные рубашки из собственной плоти. В некотором смысле они обратны манекенам, воплотившим его сексуальное желание, поскольку деформированные лежачие фигуры показывают отражение персонажа к телу умирающей жены, иллюстрируя ее фразу «я выгляжу как монстр». Хотя этот монстр и обладает рядом женственных черт, он изрыгает кислоту, что может быть расценено как символ эякуляции – либо, опять-таки, показывает агрессию женской сексуальности по отношению к главному герою, где феминность перерастает в нечто иное – и сексуально агрессивное.



охотящийся в том числе за героиней), освобождает свой романтический интерес (Винсента) и отвязывает от статуи отца.

Антагонист этой истории – мать Винсента – Клаудия Вульф, превращающаяся в монстра Миссионера. Здесь надо отметить, что в этой истории Клаудия, по сути, единственная «настоящая» мать¹. Клаудия Вульф, в костюме монстра, еще один вариант агрессивной феминности. Ее костюм сложен из кожаных ремней, местами – и из ее собственной полусодранной кожи. Телесность ее тоже модифицирована – из головы и рук торчат лезвия. По сюжетным параллелям (сцена нападения в лифте) и символизму она может отсылать нас к другому монстру франшизы – Игольнику, выглядящему как рожаящая арахно-женщина, лишенная собственной головы, но с головой изуродованного «ребенка» между ног из «Silent Hill: Homecoming». Пожалуй, сложно представить еще более очевидную метафору страха перед агрессивной феминностью. Не менее важно и то, что символ этой самой агрессивной феминности, строящей планы весь фильм, побеждает, обезглавливая, Пирамидоголовый². В этом кроется и некий парадокс фильма – зрителю вроде бы и представлен «главный герой», Хизер, квест и злодей. Но события происходят с героем почти без его (а точнее ее) активного участия. Если и есть в ней что-то от актора – то это ее «злое» альтер-эго Алесса, которую она тем не менее поглощает ближе к концу фильма, что, однако, абсолютно не добавляет ей самостоятельности и активности. Она беспомощный объект, нуждающийся в спасении «фаллическим символом».

Обнаженная истина

В заключительной части данной статьи нам бы хотелось остановиться еще на одной кинокартине. «Империя страстей» (“Empire of Passion”, “愛の亡霊”, 1978, Нагиса Осима) рассказывает историю убийства рикши Гисабуро его женой Сэки и ее любовником Тоёдзи. В картине присутствует и призрак убитого мужа, однако, он не пытается мстить любовникам-убийцам. Все, что он хочет – продолжить жизнь в том виде, в котором он ее проживал (пить и работать). Что же сводит героев с ума? Главным образом, их неспособность признать

-
- 1 У главной героини же матерей несколько, но все они пребывают в символическом загробном мире. Породившая ее Алесса, по сути, не мать, но альтер эго, хоть она и создает ее. Приёмная же мать, она же героиня первой истории, практически не фигурирует в этом фильме, только как воспоминание и персонаж, навсегда оставшейся в Сайлент Хиле – и пожертвовавший собой ради жизни приемной дочери. Да, ненадолго в ходе сюжета мы встречаем мать Алессы, Далию Гиллеспи. Она не смогла защитить свое дитя, но осталась жива.
 - 2 Есть ли голова у самого Пирамидоголового это отдельный вопрос. Все, что мы видим на месте его головы – металлическую пирамиду.



правду и встретить \осознать свои чувства¹. Признать, что именно они совершили. Осознание содеянного же происходит в последние минуты фильма.

Измазанная в грязи и земле героиня после того, как оказалась в колодце, куда скинули ее мужа, раздевается до гола. В следующей сцене мы видим уже обнаженное тело ее и любовника, но избавленное от грязи. «Я знаю, моей красоты больше нет, но ты посмотри на меня, чтобы запомнить», – произносит ослепшая Сэки².

Нагиса Осима практически весь фильм снимал лишь с частичным оголением персонажей. Для передачи сексуальности ему не требовалось обнажать героев. Финальная же сцена наготы рождает совершенно иной контекст – два обнаженных тела прижимаются друг к другу, символизируя принятие персонажами истины и своей вины. Вот-вот их схватят, и они встретят свое наказание, но они уже сознались сами себе в содеянном и готовы принять наказание. Более того, в сцене, где героев находит полиция, их обнаженные тела лишены грязи.

Заключение

Пример эстетического решения Нагисы Осимы показывает, что нагота вовсе не всегда приравнивается к сексуальности, хотя, как мы уже писали выше, по мнению некоторых исследователей, она является нередким элементом хоррора (Sanna & Malone, 2018, p. 6) для привлечения дополнительной аудитории в кинотеатры.

В то же время, нагота в хоррорах – это гораздо больше, чем фансервис, поскольку она сама по себе рождает в людях ощущение страха. Как показывает пример с кровавым преступлением из «Психо», вдохновивший множество других режиссеров на повторение элементов сцены, нападение на незащищенное тело в интимной ситуации способно напугать зрителя до такой степени, что он начнет избегать ситуаций, даже отдаленно напоминающих происходящее на экране.

Отсюда, часто обнаженное тело, лишённое элементарной защиты в виде одежды, становится объектом пытки, объективируется и манипулируется или и вовсе приносится в жертву в угоду плодородности земли или поддержания социального порядка.

1 Как отмечает сам Осима, «любовники живут в постоянном страхе, потому что чувствуют угрозу со стороны природы... Влюбленные кажутся низвергнутыми в ад из-за своих сексуальных желаний, но, на мой взгляд, гул земли, шелест ветра, шорох деревьев, пение птиц и насекомых, словом, вся природа, сопровождает пару в ад. И сам призрак – часть природы. Ни секс, ни любовь не имеют никакого смысла. Сама жизнь не имеет смысла. А если она не имеет смысла, то разве это не ад? Все, что я могу сделать, это изобразить и представить перед вами эту человеческую жизнь, лишённую всякого смысла, этот ад, который для меня всегда прекрасен» (*Empire of Passion*).

2 По поводу символики слепоты, Осима замечает: «Что, если это наказание, которому Гисабуро хотел подвергнуть Секи? Или выражение полной и абсолютной любви? Разве мы не счастливее, если идем по жизни вслепую?» (*Empire of Passion*)



Да и само обнаженное тело может нести в себе угрозу, как это мы наблюдаем в случае с обнаженной вампиршей из фильма «Жизненная сила», ставшей источником эпидемии, или иного рода загрязнения, причем часто заражение\загрязнение связано именно с женским телом.

В то же время, страх голого тела – это еще и страх потери субъектности, потому как голое тело зачастую приравнивается к объективированному телу. Однако, оно является также и объективирующим телом, поскольку может лишить субъектности зрителя, как это делают коварные вампириши.

Хотелось бы особо подчеркнуть, что, хотя женское тело может трансформироваться (как в фильме «Сияние»), чаще мужское тело подвергается заражению и трансформации в результате встречи с женским.

Страх перед обнаженным женским телом может быть и страхом перед неконтролируемой женской сексуальностью («Психо», «Плетеный человек» и т.д.), которая влечет потерю мужчиной себя (в конечном итоге, даже в «Психо» столкновение с женщиной заставляет героя утратить самость и превратиться в свою мать), и страх перед неконтролируемым размножением, ведь и эпидемия «Жизненной силы» направлена на размножение вампиров. Во многих анализируемых фильмах так или иначе присутствовали отсылки к размножению и рождению, а в некоторых случаях, и инверсию этого акта (как в «Голой крови», где мертвый муж вползал в живот своей не менее мертвой жены).

Обнаженное тело пугает своей уязвимостью, но в то же время позволяет показать, как мало мы понимаем в собственной телесности, на чем строятся картины, посвященные «медицинскому» хоррору.

Эти фильмы, как и готический хоррор, показывали трансформацию тела в животную (или даже растительную) форму, пугая зрителя не столько смертностью, сколько живучестью человеческой телесности в условиях стремительно меняющегося мира.

Подытоживая, хотелось бы заметить, что в хоррор-фильме голое тело оказывается мощным оружием, и зритель никогда не может быть уверен в том, а что же последует за этой сценой. Голое тело на экране держит зрителя в напряжении, так как оно может и возбудить, и напугать, принести эстетическое наслаждение, или повергнуть в ужас. Опытный режиссер пытается каждый раз написать на этом «теле» новый текст, застав зрителя врасплох. Одни чувства и настроения перечеркиваются, а поверх них появляются новые. В любом случае, с точки зрения многих создателей фильмов, голое тело – это нечто, выходящее за рамки нормы. Оно не просто выходит за грани дозволенного, оно само маргинально, потому дестабилизирует порядок. Оно свидетельствует о хаосе, который влечет за собой еще больший хаос. А задача художника не только привести его снова к равновесию, но и предупредить об опасности хаоса.



Не это ли нам напоминает палимпсест, с которого смывает старый текст, а точнее старый пигмент, как герой смывает кровь жертвы (как в фильме «Психо»), чтобы написать новое послание миру.

Список литературы

- Après le bal* (1897) *After the Ball, The Bath*. (2021). <https://www.youtube.com/watch?v=LXM6-ym7Vbc>
- Barcan, R. (2004). *Nudity: A Cultural Anatomy* (1st Edition). Berg Publishers.
- Britton, A., & Wood, R. (1979). *American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Festival of Festivals.
- Brode, D. (2014). Introduction: "Lamia and Lilith LIVE!" (or at Least Are Undead). In D. Brode & L. Deyneka (editor) (Eds.), *Dracula's Daughters: The Female Vampire on Film* (pp. 1–20). Scarecrow Press.
- Collins, M. J. (1993). The Body of the Work of the Body: Physio-Textuality in Contemporary Horror. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 5(3), 28–35.
- Creed, B. (2007). *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.
- Empire of Passion: Interview with Nagisa Oshima*. (n.d.). The Criterion Collection. Retrieved 1 May 2022, from <https://www.criterion.com/current/posts/1107-empire-of-passion-interview-with-nagisa-oshima>
- Feature Film, Horror, female-frontal-nudity* (Sorted by Popularity Ascending). (n.d.). IMDb. Retrieved 7 March 2022, from http://www.imdb.com/search/title/?title_type=feature&genres=horror&keywords=female-frontal-nudity
- Greven, D. (2011). *Representations of Femininity in American Genre Cinema: The Woman's Film, Film Noir, and Modern Horror* (2011th edition). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230118836>
- Levine, P. (2013). Naked Truths: Bodies, Knowledge, and the Erotics of Colonial Power. *Journal of British Studies*, 52(1), 5–25. <https://doi.org/10.1017/jbr.2012.6>
- McRoy, J. (2008). *Nightmare Japan contemporary Japanese horror cinema*. Rodopi. <https://doi.org/10.1163/9789401205320>
- Modleski, T. (2015). *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory* (3rd ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315687155>
- Olsen, M. (2019, July 4). 'Midsommar' explained: The filmmakers unpack the sex, rituals and shocking ending. Los Angeles Times. <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-midsommar-spoilers-ari-aster-jack-reynor-20190703-story.html>
- Owen, A. S., Berg, L. R. V., Stein, S. R., & Stein, S. H. (2007). *Bad Girls: Cultural Politics and Media Representations of Transgressive Women*. Peter Lang.
- Phillips, K. R. (2008). *Projected Fears*. Greenwood Publishing Group.
- Sanna, A., & Malone, I. T. (2018). We must not forget about the flying fish: Piranha II's influence on Cameron's subsequent works. In A. Barkman & A. Sanna (Eds.), *A Critical Companion to James Cameron* (pp. 3–14). Rowman & Littlefield.
- Skerry, P. J. (2009). *Psycho in the Shower: The History of Cinema's Most Famous Scene*. Bloomsbury Publishing USA. <https://doi.org/10.5040/9781501340420>



The Making Of Psycho. (1997). <https://www.youtube.com/watch?v=bTusPxB76AM>

Weiss, A. (2014). The Lesbian Vampire Film. A Subgenre of Horror. In D. Brode (editor) & L. Deyneka (Eds.), *Dracula's Daughters: The Female Vampire on Film* (pp. 21–36). Scarecrow Press.

Кларк, К. (2004). *Нагота в искусстве*. Азбука-классика.

Кон, И. (2002). Мужское тело как эротический объект. В С. А. Ушакин (Ред.), *О муже(Н)ственности*. Сборник статей. (с. 43–78). Новое литературное обозрение.

Кон, И. (2003). *Мужское тело в истории культуры*. Слово.

Кристева, Ю. (2003). *Силы ужаса. Эссе об отвержении*. Алетейя.

Фрейд, З. (1991). *Введение в психоанализ. Лекции*. Наука.

References

Après le bal (1897) *After the Ball, The Bath*. (2021). <https://www.youtube.com/watch?v=LXM6-ym7Vbc>

Barcan, R. (2004). *Nudity: A Cultural Anatomy* (1st Edition). Berg Publishers.

Britton, A., & Wood, R. (1979). *American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Festival of Festivals.

Brode, D. (2014). Introduction: "Lamia and Lilith LIVE!" (or at Least Are Undead). In D. Brode & L. Deyneka (Eds.), *Dracula's Daughters: The Female Vampire on Film* (pp. 1–20). Scarecrow Press.

Clark, K. (2004). *Nudity in art*. Azbuka-Classica (In Russian)

Collins, M. J. (1993). The Body of the Work of the Body: Physio-Textuality in Contemporary Horror. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 5(3 (19)), 28–35.

Creed, B. (2007). *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.

Empire of Passion: Interview with Nagisa Oshima. (n.d.). The Criterion Collection. Retrieved 1 May 2022, from <https://www.criterion.com/current/posts/1107-empire-of-passion-interview-with-nagisa-oshima>

Feature Film, Horror, female-frontal-nudity (Sorted by Popularity Ascending). (n.d.). IMDb. Retrieved 7 March 2022, from http://www.imdb.com/search/title/?title_type=feature&genres=horror&keywords=female-frontal-nudity

Freud, S. (1991). *Introduction to psychoanalysis. Lectures*. Nauka (In Russian)

Greven, D. (2011). *Representations of Femininity in American Genre Cinema: The Woman's Film, Film Noir, and Modern Horror* (2011th edition). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230118836>

Kon, I. (2002). The Male Body as an Erotic Object. In S. A. Ushakin (Ed.), *On mascul(femini)nity*. A collection of articles. (pp. 43–78). Novoye literaturnoye obozreniye. (In Russian)

Kon, I. (2003). *The male body in cultural history*. Slovo (In Russian)

Kristeva, Y. (2003). *Powers of Horror; An Essay on Abjection*. Aletheia (In Russian)

Levine, P. (2013). Naked Truths: Bodies, Knowledge, and the Erotics of Colonial Power. *Journal of British Studies*, 52(1), 5–25. <https://doi.org/10.1017/jbr.2012.6>

McRoy, J. (2008). *Nightmare Japan contemporary Japanese horror cinema*. Rodopi. <https://doi.org/10.1163/9789401205320>



- Modleski, T. (2015). *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory* (3rd ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315687155>
- Olsen, M. (2019, July 4). 'Midsommar' explained: The filmmakers unpack the sex, rituals and shocking ending. Los Angeles Times. <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-midsommar-spoilers-ari-aster-jack-reynor-20190703-story.html>
- Owen, A. S., Berg, L. R. V., Stein, S. R., & Stein, S. H. (2007). *Bad Girls: Cultural Politics and Media Representations of Transgressive Women*. Peter Lang.
- Phillips, K. R. (2008). *Projected Fears*. Greenwood Publishing Group.
- Sanna, A., & Malone, I. T. (2018). We must not forget about the flying fish: Piranha II's influence on Cameron's subsequent works. In A. Barkman & A. Sanna (Eds.), *A Critical Companion to James Cameron* (pp. 3–14). Rowman & Littlefield.
- Skerry, P. J. (2009). *Psycho in the Shower: The History of Cinema's Most Famous Scene*. Bloomsbury Publishing USA. <https://doi.org/10.5040/9781501340420>
- The Making Of Psycho*. (1997). <https://www.youtube.com/watch?v=bTusPxB76AM>
- Weiss, A. (2014). The Lesbian Vampire Film. A Subgenre of Horror. In D. Brode (editor) & L. Deyneka (Eds.), *Dracula's Daughters: The Female Vampire on Film* (pp. 21–36). Scarecrow Press.



Symbolism and Functions of Nakedness in Medieval Germany¹. Review of the Collective Monograph “‘And They Realized that They were Naked’. Nudity in the Middle Ages”

Elina A. Sarakaeva (a) & Irena V. Lebedeva (b)

(a) Hainan Professional College of Economics and Business. Haikou, China.
Email: 2689655292[at]qq.com

(b) Caspian Institute of Sea and River Transport. Astrakhan, Russia.
Email: irenalebedeva[at]mail.ru

Abstract

This article reviews the German-language collection of scholarly works “‘And they realized that they were naked.’ Nudity in the Middle Ages” edited in Bamberg University following the conference for young scholars. The monograph comprises results of an interdisciplinary conference of the Centre for Medieval Studies held in Otto-Friedrich-University Bamberg, Germany. The conference was organised by Alexandru Anca, Stefan Bießenecker, Laura Brander, Heiko Hiltmann and Kai Lorenz. ISBN 978-3-923507-29-0, © University of Bamberg Press Bamberg 2008, 460 pages. With introduction by Stefan Bießenecker. Original title: „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter“.

Keywords

Nakedness; Nudity; Medieval; Middle Ages; Art; Literature; German; Monograph; Symbolism



This work is licensed under a [Creative Commons «Attribution» 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

¹ Although the book under review claims to discuss history of Middle Ages in general, only two of its entries deal with countries other than Germany, so we took the liberty of giving our review this sort of title.



Репрезентация обнаженного тела в средневековой Германии, её функции и символика. Рецензия на коллективную монографию «“И увидели они, что они наги”». Нагота в Средние века»

Саракаева Элина Алиевна (а), Лебедева Ирэна Валерьевна (b)

(a) Хайнаньский институт экономики и бизнеса. Хайкоу, Китай. Email: 2689655292[at]qq.com

(b) Каспийский институт морского и речного транспорта. Астрахань, Россия.
Email: irenalebedeva[at]mail.ru

Аннотация

В статье приводится рецензия на немецкоязычный сборник научных трудов «“И увидели они, что они наги”». Нагота в Средние века», изданный по материалам конференции молодых ученых Бамбергского университета. Монография содержит результаты междисциплинарной конференции Центра средневековых исследований, состоявшейся в Отто-Фридрихском университете г. Бамберга, Германия. Организаторами конференции выступили Александру Анка, Штефан Биссенекер, Лаура Брандер, Хайко Хилтманн и Кай Лоренц. ISBN 978-3-923507-29-0, © University of Bamberg Press Bamberg 2008, 460 страниц. С предисловием Штефана Биссенекера. Оригинальное название „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter“.

Ключевые слова

обнаженность; нагота; средневековый; Средневековье; искусство; литература; Германия; монография; символизм



Это произведение доступно по [лицензии Creative Commons «Attribution» \(«Атрибуция»\) 4.0 Всемирная](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



The German-language monograph “And they realized that they were naked: Nudity in the Middle Ages” edited by University of Bamberg Press comprises results of an interdisciplinary conference of the Centre for Medieval Studies held in Otto-Friedrich-University Bamberg, Germany. Together with the introduction written by Stefan Bießenecker “What means nudity?” (the most essential question discussed by the participants of the conference), the monograph is a solid collection of 19 academic papers, written by German-language scholars. The contents of the monograph are the following:

1. Stefan Bießenecker. What means nudity?
2. Reinhard Köpf. Naked facts. Observations on the nudity of the figures of Adam and Eve at the Bamberg Cathedral
3. Stefan Trinks. Nudity on the Spanish pilgrimage route - antiquity as antidote.
4. Maurice Sprague. Memories of Paradise, Temptation, and the Fall.
5. Kai Lorenz. *davon er so hart erkam, das er nackend usz dem sloffe springen*. Reflections on the representation and function of nudity in Heinrich von dem Türlîn's “Diu Crône”.
6. Susanne Moraw. Virtue and Sin. Nudity in Late Latin Antiquity.
7. Hans Peter Pökel. Nudity and shame in the Islamic Middle Ages. The naked female body and the gaze in the works of Al-Gahiz.
8. Mirko Gründer. Nudity as metaphor. The medieval image of a naked person in the light of Hans Blumenberg's Metaphorology.
9. Johanna Rahner. A naked God? Theological perspectives on nakedness in the Middle Ages.
10. Veronika Sattler. Nudity on the margins. The representation of nudity in Gothic margin illustrations.
11. Christian Nikolaus Opitz. *Imagines provocativas ad libidinem?* The naked (female) body in secular wall painting of the late Middle Ages.
12. Julia Weitbrecht. *Die magd nakint schowen / Ir reinen lip zerhowen*. Exposure and sanctification in legends about female martyrs.
13. Laura Brander. Naked seduction and abstinent virgin. Function and Instrumentalization of Nudity in the context of courtship, encampment, and wedding night.
14. Andreas Hammer. Nudity at the Border. Narrative circumscriptions of the rites of passage.
15. Silke Winst. Body and identity. Gender-specific encodings of nudity in the courtly novel around 1200.
16. Andrea Grafetstätter. The performance of nudity in medieval drama.



17. Andreas Goltz. Naked Theoderic. A persecutor on the road to damnation.
18. Heiko Hiltmann. Of bare breasts and bare swords. Offensive Forms of Female Breast Exposure using the example of the "Eiríks saga rauða".
19. Mihai Grigore. Of phallus, dwarfs and resurrection. Reflections on the discussion about the masculinity of Christ.

This list of entries shows the direction of the research and the scope of questions discussed at the conference: What actually means nudity? What did it mean for people in the Middle Ages? What functions did it play in the art and literature of European and Arabic Middle Ages?

In this article we will deviate from the usual scheme of a book review and, instead of a general overview of the topics and main conclusions, we will comment on the ideas expressed by the authors of the monograph that we personally found most interesting.

In his introduction (Pages 9-14) Stefan Bießenecker challenges some traditional views of Middle Ages as the times when people didn't feel ashamed or embarrassed when exposing their naked bodies in public places, the times when they easily shared beds with strangers, by citing the real medieval cases that demonstrate quite the opposite (Bießenecker, 2008). He proves that sharing bed with strangers was avoided, when possible, because of sexual abuse that occurred regularly when boys and young men had to share beds with grown-up males. Bießenecker then shows that people in the Middle Ages didn't even sleep totally naked as it was earlier believed. Therefore, he argues, the very conception of medieval people's attitude to shame, nakedness, acceptable exposure and dressing and undressing should be reconsidered. One of the problems here is different semantics of the words "nudity" and "naked". To prove that the idea of nakedness is a social construct, he quotes the famous Russian traveler Afanasiy Nikitin, who reported in his famous book "Voyage Across Three Seas" (1466-1472) that the inhabitants of India are all naked. However, Nikitin clearly means "naked" in the sense of "inadequately or not appropriately clothed", for then he describes various shoulder and loin cloths that people in India wear.

Bießenecker proves the assumption that there must have been different types and degrees of nudity concepts by enumerating different terms in the Latin, German and French languages that demonstrate a range of nudity from "totally naked" to "half naked", from "stripped" to "not properly clad" or "lacking articles of cloth appropriate for one's social status" (Bießenecker, 2008).

Reinhard Köpf in his work "Naked facts. Observations on the nudity of the figures of Adam and Eve at the Bamberg Cathedral" (Pages 15-30) speaks about the figures of Adam and Eve on the portal of Bamberg Cathedral. Those figures are considered to be the first monumental nude figures of the European Middle Ages. The author says that previous interpretations of these two naked stone figures is all about metaphoric juxtaposing of the sinful and naked first humans and fully clad



saints on the other side of the cathedral, thus bringing back to the congregation the idea of sin and redemption. Other interpretations refer to current political events (Köpf, 2008). What this article clearly lacks is the author's own view. Köpf repeatedly underlines that there are many layers of perception, that there is much room for interpretation, but nowhere, not even in the summary, does he express any new and unconventional ideas, leaving the reader with the feeling that they were through 15 pages being beaten around the bush.

The same unambiguity and a certain lack of scientific courage characterises the major number of works in this monograph. One might expect a certain degree of daring and un-conventionalism from the young scholars (for the conference was pronouncedly organised for young scholars), But alas, many works are disappointingly timid and are satisfied with cautious hints at "many layers" and "multiple interpretations". Or – one more sin that we regard even worse – make general conclusions based on only one or a few meagre examples. Moreover, some conclusions seem so predictable that one could guess what the author is going to arrive at just from the title. Take, for instance, the line from the Bible "And they realized that they were naked" in the episode of how the first human couple was banished from Paradise – this line served as the title of the monograph. The textual and graphic representation of this Biblical episode is analysed in several entries of the monograph, and the authors arrive at a too predictable conclusion that nakedness in the medieval works of art indicated a loss of virtue, a fall from grace and a general human sinfulness in the face of God.

This is not true for Maurice Sprague's "Memories of Paradise, Temptation, and the Fall" (Pages 67-87) that studies middle German Johanniter Manuscript. The manuscript is a brilliant example of parody in medieval literature, so the scholar gives a detailed analysis of the text with its parody of social, moral, and ethical norms. For this purpose, descriptions of carnality, i.e., sex scenes, episodes of undressing and nakedness are employed by medieval authors. Sprague singles out functions of nudity in the text, illustrating his points with verses from the Johanniter Manuscript. He comes to the conclusion that this manuscript is a carefully selected anthology of short texts that have a high degree of intertextuality, alluding to the works of famous authors who wrote in the Middle High German language (Sprague, 2008). Some texts can be unmistakably seen as parodies of the works of Gottfried von Strasbourg and Hartmann von Aue, with episodes of sex and nakedness serving the function of parody and creating the comic effect.

The article we liked, perhaps, most is Kai Lorenz's analysis of Heinrich von dem Türlin's "Diu Crône". This over-lengthy medieval heroic poem is often disregarded by scholars as a mere parody on Arthurian epics, a sort of anti-Wolfram joke having no much artistic value in itself. Lorenz diligently goes through the text singling out episodes related to nakedness and expands on their role and function in the text (though, perhaps, with more words than necessary – we can't but keep in mind Anton Chekhov's famous aphorism about brevity being the sister of talent).



The scholar argues that nakedness in the poem is manifested through different plot tropes, such as:

- double nakedness, when two or more characters are depicted naked simultaneously;
- a naked victor, when the protagonist emerges victorious but completely naked from the fight;
- nakedness that is presented both as a sign of the hero's moral integrity and as a comic relief etc. (Lorenz, 2008).

The article offers no conclusion and ends rather abruptly, but it does provide an interesting insight into the style and artistic devices of this under-studied medieval German poem. Kai Lorenz shows that nakedness as a literary device was masterfully employed by the author of the poem, Heinrich von dem Türlîn, the device with the help of which the medieval poet creates both a parody and a heroic legend (Lorenz, 2008). What the scholar didn't see in the text is a sexual bait that, to our mind, is laid there right in the way nakedness is presented in the poem. We are of the impression that besides other functions, the nakedness in the poem deliberately sets sexual overture to allure the reader. The author not only enjoys showing Sir Gawein's beautiful naked body, he stimulates the readers' imagination by depicting Gawein's awareness of his own nakedness and his reflections on what to do about it. But this is our own interpretation, which we are in no position to impose on the reader of this review. Anyway, Kai Lorenz's analysis explores medieval material from a new and fresh angle and is generally an exciting reading.

We recommend the monograph for all people interested in medieval history and culture and likewise for the researchers of corporeality, history of sex and related questions.

References | Список литературы

- Bießenecker, S. (2008). Was heißt „nackt“? [What means “nudity”?] In *„Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter* [“And they realized that they were naked.” Nudity in the Middle Ages] (pp. 9-14). Bamberg University Press. (In German)
- Köpf, R. (2008) Nackte Tatsachen. Beobachtungen zur Nacktheit der Figuren von Adam und Eva am Bamberger Dom [Naked facts. Observations on the nudity of the figures of Adam and Eve at the Bamberg Cathedral]. In *„Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter* [“And they realized that they were naked.” Nudity in the Middle Ages] (pp. 15-30). Bamberg University Press. (In German).
- Lorenz, K. (2008). *Davon er so hart erkam, das er nackend usz dem sloffe springen.* Überlegungen zur Darstellung und Funktion von Nacktheit in Heinrichs von dem Türlîn „Diu Crône“ [Reflections on the representation and function of nudity in Heinrich von dem Türlîn's “Diu Crône”]. In *„Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter* [“And they realized that



they were naked.” *Nudity in the Middle Ages*] (pp. 89-112). Bamberg University Press.
(In German).

Sprague, M. (2008). Erinnerungen an das Paradies, die Versuchung und den Sündenfall [Memories of Paradise, Temptation, and the Fall]. In „*Und sie erkannten, dass sie nackt waren.*“ *Nacktheit im Mittelalter* [“*And they realized that they were naked.*” *Nudity in the Middle Ages*] (pp. 167-88). Bamberg University Press. (In German).



Review of the Book “Veils, Nudity and Tattooes: The New Feminine Aesthetics”

Irena V. Lebedeva (a) & Victoria A. Lubimova (b)

(a) Caspian Institute of Sea and River Transport. Astrakhan, Russia. Email: irenalebedeva[at]mail.ru

(b) Astrakhan State University. Astrakhan, Russia. Email: li_xiaowei[at]mail.ru

Abstract

This article reviews a book by a German philosopher of culture Thorsten Botz-Bornstein “Veils, nudity, and tattoos: the new feminine aesthetic” published in London, Lexington Books, 2015, 189 pp., (hardback), ISBN: 978-1-4985-0046-3

Keywords

Monograph; Culture; Muslim; Nudity; Symbolism; Tattoo; Veil; Nakedness



This work is licensed under a [Creative Commons «Attribution» 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



Рецензия на монографию «Чадра, нагота и татуировки: новая женская эстетика»

Лебедева Ирэна Валерьевна (а), Любимова Виктория Александровна (б)

(а) Каспийский институт морского и речного транспорта. Астрахань, Россия.

Email: irenalebedeva[at]mail.ru

(б) Астраханский государственный университет. Астрахань, Россия.

Email: li_xiaowei[at]mail.ru

Аннотация

В данной статье приводится рецензия на монографию немецкого философа культуры Торстена Ботц-Борнштейна «Чадра, нагота и татуировки: новая женская эстетика», опубликованную в Лондоне издательством Лексингтон Букс, 2015, 189 стр., (твёрдый переплет), ISBN: 978-1-4985-0046-3.

Ключевые слова

монография; культура; мусульманский; нагота; символизм; татуировка; чадра; обнаженное тело



Это произведение доступно по [лицензии Creative Commons «Attribution» \(«Атрибуция»\) 4.0 Всемирная](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



What do tattoos, nudity and veils have in common? All three affect the skin, are non-traditional fashion items, express identity and are associated with certain taboos. All three can be private and public, degrading and empowering, backward and progressive, depending on how they are interpreted. In addition, the symbolic meaning of all three have changed significantly over the past thirty years, making a comparison possible.

The book under review, a small 92-paged monograph by a German philosopher Thorsten Botz-Bornstein “*Veils, Nudity and Tattoos. The New Feminine Aesthetics*” is a philosophical reflection on the issues of corporeal symbolism and functions of body closure/disclosure in modern cultures.

The author, Thorsten Botz-Bornstein, was born and educated in Germany. He specialized in the sphere of Russian semiotics, later shifted his interest to Japan and conducted research in Kyoto University. He is the author of several books, namely:

- “Place and Dream: Japan and the Virtual” (Rodopi, 2004);
- “Films and Dreams: Tarkovsky, Sokurov, Bergman, Kubrik, Wong Karwai” (Lexington Books, 2007);
- “Vasily Sesemann: Experience, Formalism and the Question of Being” (Rodopi, 2006);
- “Aesthetics and Politics of Space in Russia and Japan (Lexington Books, 2009);
- “The Cool-Kawaii: Afro-Japanese Aesthetics and New World Modernity (Lexington Books, 2010);
- “The Veil in Kuwait: Gender, Fashion, Identity” (with Noreen Abdullah-Khan, Palgrave, 2014); and
- “Transcultural Architecture: Limits and Opportunities of Critical Regionalism” (Ashgate, 2015).

The reviewed book is the result of his recent life and research in Kuwait.

In the introduction the author argues that, as opposed to the past, nudity no longer represents a natural state of the body: rather it indicates a violation of nature. Nevertheless, it has a high ideological value. The veil, that seems on the first glance as something completely opposed to nudity, has become part of the new physical culture together with nudity and tattoos.

To understand the new concepts through which tattoos, nudity, and veils are determined, says Botz-Bornstein, certain tropes must be previously deconstructed. These include the trope of Western civilization vs. Oriental barbarism, the trope of the Muslim woman as the ultimate victim of an Islamic patriarchy, but also the trope of covering a body as the progress of civilization.

Against this background, the questions posed in this book is anthropologically broad: How are tattoos, nudity, and veils related to civilization? Is nudity itself "primitive," and does the covering (veiling) of a body signify a step on the way to civi-



lization or a step away from it? Do tattoos effect a shift from the primitive to civilization or does the untattooed, pure skin represent a supreme civilizing value even in contemporary postmodern culture?

The author points out, that according to conventional comparative approaches, tattoos and nudity operate within the same system of signifiers, because both have to do with the exposure of the body and are sexually connoted precisely because of this, while a veil covers the body and thus cancels these connotations. The author claims to have proven this assertion wrong, at least for the modern culture. In his book the veil and nudity are not presented as opposites, but as interacting branches of the same discourse. To oppose nudity and veil, is, to the author's view, to fall in a trap that leads, for example, to creating "liberating nudity" and "oppressive veils" as rigid concepts (Botz-Bornstein, 2015, p.7).

However, the bikini is not necessarily more liberating than the veil. Above all, it is important to understand that both the veil and the nudity are unique forms of expression that derive their power from an inner self-contradiction. Both covering a body and baring it can be seen as humiliation and empowerment. In this they are comparable to tattoos. Second, both nudity and veil have a metaphorical power that is inconsistent with their original meaning, especially when it comes to religious and metaphysical statements. "Naked truth" or "veiled truth" are strikingly convenient expressions, even though they say nothing about nakedness or veiling in specific anthropological contexts.

The author points out that symbolism of nudity and veiling is nowadays increasingly extended into the realm of politics. It has been said, for example, that "Muslims are on a crusade to cover up anything that threatens their faith, be it Western democracy, history or simply any form of change". It is the radicality of these expressions that can make them either convincing or irritating.

As for tattoos, there are more similarities between them and veils that meet the eye. Both, as the author puts it, ".....emanate an uncanny power affronting "liberal" subjects and filling them with horror because both represent permanent body alterations. More radically, what tattoos and the veil have in common is that the covering they represent can be perceived as a device that displaces and destroys the items it covers" (Botz-Bornstein, 2015, p.8)

As Samantha Holland insightfully remarks in her review: "Botz-Bornstein's central argument is that tattoos and veils recuperate the political body: in the context of protests, of challenge, and creating their own space and agency. The veil is his starting point, and in comparing it to tattoos and nudity, and at other points to Slut Walks and male chastity belts, he interrogates the success of the phenomenon despite the paradoxes: respect, modesty, sexuality, female power, female non-power" (Holland, 2016, p 619).

Now we will briefly cover the structure of this interesting book.

Chapter 1 discusses the veil as a physical and cultural phenomenon comparing it to other articles of body covering humankind has employed. Both the veil and the sunglasses, for instance, aim at interrupting gazes, they cause a selective



covering of a face, the difference being which part of a face is covered and which uncovered.

Chapter 2 focuses on those women who see their veiling as an act of resistance and liberation that connects to feminist strategies in general and in the light of the Third Wave Feminist Thought in particular. The author finds similarities as both pro-veiling positions and Third Wave Feminism oppose previous anti-sex ideologies of earlier feminist generations.

In Chapter 3 the author compares veiling to some of the key virtues of African-American identity: temperance and self-control. Can the veil serve as an instrument of coolness? Does this piece of cloth maintain the crucial balance between visibility and non-visibility? Does it express assimilation and cultural resistance, submission and subversion, control and inability to control?

Chapter 4 presents the debate over the veil through French feminist Sarah Kofman's reflections. Kofman believes that respect for women simultaneously degrades and elevates women because "respect for women is always the moral and glorious flip side of men's 'misogyny.'" (Kofman, 1997, p. 371). The veil proves to be a highly ambiguous object for precisely these reasons.

Chapter 5 examines the phenomenon of spatial segregation and compares Africa- American spatial segregation to the gender segregation increasingly practiced in Muslim countries. The author argues that in both cases segregation is resolved through the creation of a "cool space" of playful transgression.

Chapter 6 compares the veil versus tattoos and nudity. In this chapter, parallels and differences between the three are analyzed and systematized.

Chapter 7 analyzes the spectacular rise in popularity of tattoos in the last decades which the author calls tattoo Renaissance. This allows to speak about a shift from tattoos to body graffiti.

Chapter 8 delineates the concepts of the "barbaric" and the "civilized" in the cultural discourse on tattoos. The goal here is to examine tattoos from the angle of the above-mentioned dichotomy. This chapter explores the particular connection that tattoos maintain with nudity. In contrast to the past, tattoos are now used to reestablish the body as a "civilized entity": The tattooed body is never fully naked and can never be fully wild.

Chapter 9 examines the role of males in relation to fetishism and nature.

The book ends abruptly and has a really small conclusion, which we always regret in academic papers. Quoting someone else's words at the end of one's own book is also a big structural and academic *no-no*.

But that is a very minor drawback. The book "*Veils, Nudity and Tattoos. The New Feminine Aesthetics*" is interesting, has a fresh perspective, employs a philosophical approach to the material. It argues, challenges, opposes the new ideas against the old ones and offers a new reading of corporeality and related problematics.



References | Список литературы

- Botz-Bornstein, T. (2015). *Veils, Nudity and Tattoos. The New Feminine Aesthetics*. Lexington Books.
- Holland, S. (2016) Veils, nudity, and tattoos: the new feminine aesthetic. *Journal of Gender Studies*, 25 (5), 618-619. <https://doi.org/10.1080/09589236.2016.1216799>
- Kofman, S. (1997). The Economy of Respect: Kant and Respect for Women. In *Feminist Interpretations of Immanuel Kant* (pp. 355–372). Pennsylvania State University Press.

Certificate of registration issued by Roskomnadzor: ЭЛ № ФС77-77481 since 31 December 2019

Founder: Limited Liability Company Scientific Industrial Enterprise "Genesis. Frontier. Science"

Address: 24, Savushkina St. apt. 88, Astrakhan, Russia, 414056

Address of Editorial board: 29/1, Botvina St. apt. 50, Astrakhan, Russia, 414052

Editor-in-Chief: PhD, Olesya S. Yakushenkova

In case you have any questions about co-operation please write an e-mail the following address:
admin@corpusmundi.com или corpusmundijournal@gmail.com

Phone: +7 (988) 068-63-72

This journal is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© 2019 Corpus Mundi. e-ISSN: 2686-9055

Свидетельство о регистрации выдано Роскомнадзором: ЭЛ № ФС77-77481 от 31 декабря 2019

Учредитель: Общество с ограниченной ответственностью научно-производственное предприятие "Генезис.Фронтир.Наука". ИНН/ОГРН: 3019005706/1123019003678

Юр. Адрес: Российская Федерация, 414056, г. Астрахань, ул. Савушкина, д. 24, кв. 88

Адрес редакции: 414052, Российская федерация, г. Астрахань, ул. Ботвина 29/1, кв. 50

Главный редактор: к.ф.н. Олеся Сергеевна Якушенкова

По всем вопросам сотрудничества и публикации материалов обращаться по e-mail:
admin@corpusmundi.com или corpusmundijournal@gmail.com

Телефон: +7 (988) 068-63-72

Сетевое издание доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0
Международная.

© 2020 Corpus Mundi. e-ISSN: 2686-9055