

Конструкция образа Востока в текстах культуры: политика репрезентации*

«Другой» в смысле чужой или чужестранец – это тот, к кому испытываешь непреодолимое влечение и кто кажется тебе непостижимым, но кого можно смутно наблюдать как бы сквозь терпеливо проделанную узкую щель, чей облик можно угадывать или воображать.

М.Ожэ

Культурная ситуация начала XXI в. характеризуется сложностью и многозначностью, прошлое и настоящее соседствуют в культурном пространстве (пост)современности (мы будем употреблять этот термин для обозначения эпохи, которая иногда называется «late modernity», имея в виду последние декады XX – первое десятилетие XXI в.), иногда враждуя, иногда образуя некое полиморфное поле. Смена культурной парадигмы поставила человека в положение «на границах» временных и темпоральных структур, «размывание» которых сопровождается высокой коммуникативностью, преодолением замкнутости традиционных культур и этнических, гендерных, эстетических стереотипов, плюрализмом культурных кодов и множественностью смыслов. В этом новом культурно-пространственном измерении четкость приемлемых еще в середине прошлого века моделей, построенных на бинарных оппозициях типа «Традиция–Современность», «Запад–Восток», «Свой–Чужой», начинает утрачиваться, а сами модели теряют свою категоричность. В современной культуре человек сталкивается одновременно с совершенно разнородными явлениями, которые трудно классифицировать в привычных рамках бинаризма, но в то же время дуалистичность категориального аппарата стремится свести разнообразие и амбивалентность феноменов культурной и социальной жизни к структурной определенности, несущей в себе аксиологический смысл.

* Статья подготовлена при поддержке гранта РФНФ 09-03-00086а.

По мнению М.Элиаде, двоичное членение природы и общества является универсальной чертой человеческого мышления и проявляется в таких характеристиках как полярность, антагонизм и дополнительность. Для Элиаде «код полярности» приобретает, с одной стороны, значение способа «прочтения» природы и человеческого существования, с другой – универсального системообразующего принципа, охватывающего все многообразие бинарных и дуалистических представлений.

Дуализм мышления, проявившийся в культуре в виде устойчивых ментальных конструктов типа «Свой–Чужой», на онтологическом уровне создал и свои структурные параллели – «Запад–Восток», «Традиция–Современность», «Мужское–Женское» и т. д. В последние годы стало принято заменять слово «Чужой» понятием «другости», признавая, таким образом, что феномены, принадлежащие к разным культурам, могут быть поняты и осмыслены как отличные от своих собственных, но не вступающие с ними в противоречие. С одной стороны, это новое отношение снимает полярность этноцентрических принципов, с другой – подчеркивает необходимость коммуникации между самыми различными культурами, в частности, «Западной» и «Восточной». Вполне закономерно, что в эпоху массовых коммуникаций толерантность по отношению к ранее исключенным из магистральной культуры или маргинальным явлениям стала одной из особенностей действительности конца XX в., в которой уживаются и говорят своим «голосом» самые разные культуры.

Тем не менее традиционные бинарные оппозиции продолжают существовать как в сознании, так и в исследованиях культуры и в социокультурных институтах. Как отмечают Ж.Делёз и Ф.Гваттари, «бинарная логика... все еще преобладает в сфере психоанализа, лингвистики, структурализма и даже информационных наук»¹. Отсюда, например, отношение к «культуре Востока», которая выделяется в отдельный раздел учебных курсов, хотя абстрактному понятию «Восток» не присуща даже та доля обобщения, с которой можно говорить, к примеру, о странах Западной Европы. Особенно наглядно это отношение к «Востоку» как к «Другому» по отношению к европейской, или западной культуре (еще один конструкт) проявляется в области художественной культуры. Любые контакты между этносами и цивилизациями неиз-

бежно ведут к соприкосновению с миром художественных ценностей Культуры Другого, основанной на своей собственной системе эстетических категорий, философских построений, поэтике, языке искусства. Великие произведения архитектуры, музыки, литературы охранялись территориальными и религиозными рамками и труднодоступностью. «Восток» – ментальная абстракция, созданная интеллектом и воображением европейца, – хранил от него свои тайны. Завеса была приоткрыта только в XVIII в., когда началось проникновение в суть «Культур Другого». Одно из направлений в изучении Востока характеризуется стремлением найти в общечеловеческую значимость, ценности, обогащающие человека любой культуры. Это зачастую было связано с разочарованием в собственной культуре, которая объявлялась исчерпанной, ущербной, бездуховной. Такое возвеличивание Другого выразилось в ориентализме как взгляде на Восток со стороны, глазами постороннего наблюдателя. Особенностью европейского подхода к Культуре Другого является стремление уловить «Дух» или понять «Душу» чуждой культуры, исходя из общефилософских или эстетических установок, через призму которых и рассматривались произвольно выбранные фрагменты различных культур.

Канадский культуролог и литературовед Э.Уолл выделяет две основные модели, которые лежат в основе различных подходов к изучению культур. В соответствии с долгой традицией стратифицированной, иерархизированной теории познания «знания рассматриваются как результат особого рода властных отношений между познающим субъектом и познаваемым объектом». Такая модель познания предполагает разрыв между субъектом и объектом, причем «в самом акте, при помощи которого утверждается господство данного субъекта над данным объектом извне, любая возможность плодотворного обмена между ними полностью исключена»².

Другой моделью изучения культуры Другого является диалогическая. Диалог как модель обмена и как модель познания есть, по мнению Э.Уолла, «оптимистическая теоретическая модель», которая «прорезается через иерархии, говоря через границы, разделяющие две стороны, пронизывая их многочисленными отверстиями и показывая нам, что обе стороны диалогически связаны со сходными явлениями и состоят из сходных ингредиентов»³. Диалогизм является одним из направлений поиска преодоления

субъектно-объектного дуализма в современной культурологии. Академический дискурс в последние годы часто обращается к проблеме Культуры Другого как к области столкновения монолога и диалогизма, хотя сегодня все чаще используется понятие «полилог», отражающее многообразие и многоголосие разных культур. Исследователей интересуют такие вопросы, как возможность познания культуры, условия продуцирования знания о различных культурах, изменение позиции субъекта, статус самого знания. В последние годы в обиход вошло понятия «ситуативных знаний», разработанное Д.Хэрэвей⁴. Согласно этой концепции, все знание, включая и научное, является частичным, продуцированным определенными группами и лицами в определенных целях в определенных контекстах. Знание не может претендовать на достижение некоего «взгляда ниоткуда». Признание его ситуативности приведет к большему плюрализму и толерантности в отношении Другого, что бросает вызов просвещенческому универсализму и всей традиции западной эпистемологии. Под сомнение ставится в новейших направлениях теоретической мысли и традиционная модель коммуникации, которая подвергается в новую информационную эру значительным трансформациям. По мнению столь известного исследователя современной культуры, как Ж.Бодрийяр, телеэпоха разрушает смысл традиционного общения собеседников, «разговор на деле оказывается лишь проверкой связи и подключения к сети... нет больше ни передающего, ни принимающего. Есть только пара терминалов и сигнал, идущий от одного к другому»⁵. Такая замена собеседников, участников дискурса на два терминала разрушает диалог, основанный на системе упорядоченных различий. «На смену дуальности, на смену дискурсивной поллярности пришла информационная дигитальность, тотальное самомнение сетей и средств». Действительно, диалогизм, будучи весьма привлекательным методом в исследовании Другого, далеко не всегда способен преодолеть бинаризм субъекта и объекта. «Какого рода диалог возможен и какой диалог существует между высоко индустриализованными и постиндустриальными, грамотными и неграмотными, густо населенными и редко населенными социальными общностями?» – такой вопрос ставит индийский лингвист и культуролог К.Тирумалеш⁶.

Отход от рассмотрения культуры Востока с позиций бинаризма требует создания новых методов и подходов к плюралистическому миру этой культуры, приобретающему в наше время все более сложный, противоречивый, зачастую мозаичный характер. В традиционных исследованиях Культуры Другого можно выделить три основных направления, которые мы условно назовем эволюционизмом, релятивизмом и универсализмом⁷. Исследования, проводимые в наши дни в рамках этих направлений, носят совершенно иной характер по сравнению с теориями прошлых эпох. Так, большинство концепций XIX в. были основаны на ментальных конструктах или воображаемых представлениях, но уже со второй половины века наблюдается стремление к эмпирическому изучению культур. Это объясняется, с одной стороны, реакцией на умозрительность существующих теорий, а с другой – признанием факта существования многочисленных этнокультурных общностей с присущими им обычаями и нравами, отличающихся не только от «европейского стандарта», но и друг от друга. Тенденция к эмпирическому изучению Культуры Другого стала ведущей в культурной антропологии. Во многом исследования антропологов были реакцией на доминирующей в интеллектуальной жизни позитивизм, утверждающий существование единого стандарта рациональности для оценки всех явлений культуры и социума. Мысль XX в. пришла к принципиально новому объяснению этих явлений, учитывающих эмоции, что предполагало новую установку ученого, который должен был стать на точку зрения носителя исследуемой им культуры.

Основным моментом в подходе к исследованию и пониманию культур Востока в постмодернистском дискурсе становится различие, проходящее через все многообразие форм культуры и постоянно меняющее точку отсчета: различные знаки, коды, сигнификации и т. д.. Культурное производство рассматривается как процесс, конструкция культурной идентичности характеризуется перформативностью, позиционированием, а не позициями, уже сконструированными субъектами». Дезартикулируются старые бинаризм патриархального логоцентристского дискурса – колонизируемый–колонизатор, господствующий–подчиненный, Запад–Восток.

Из этих примеров из области «растворения» Культуры Другого в современном или, вернее, постсовременном культурном мире, который по определению предполагает плюрализм и дивергент-

ность, можно было бы прийти к заключению о снятии проблемы «восточной» идентичности как «другости» в контексте конституирования нового полиморфного культурного пространства. Однако вопрос этот гораздо сложнее, и мы можем, рассматривая различные социокультурные процессы, а также связанные с ними теоретические построения, столкнуться и с совершенно иными стратегиями и рефлексиями.

В культурологических исследованиях, основанных на философии постмодернизма, проблемы различия маргинальных культур и меньшинств концептуализируются в терминах фикциональности, фрагментации, коллажа и эклектизма, проникнутых ощущением неустойчивости и хаоса. В этом видении мира и культуры проблема «восточных» сообществ теряет свой дистинктивный характер, становясь одним из фрагментов общекультурного коллажа. В то же время мы наблюдаем другие процессы как в повседневном бытии культуры, так и в теоретической рефлексии, связанные с интенсификацией голосов различных, в том числе и восточных культур, не удовлетворяющихся возможностью коммерциализировать свою идентичность или инкорпорировать ее фрагменты в доминантную, то есть западную культуру. Большинство интеллектуальных рефлексий и теорий, направленных на установление границ идентичности, продуцируется внутри самих этих идентичностей и вступает в полемику с эгалитаристскими импульсами глобализаторских устремлений.

Присущая постсовременной теории культуры критика культурных доминант сопряжена с отсутствием позитивного действия на социальном уровне, в то время как именно последнее стало характерной чертой всех позиций культурных маргиналов. Социальная активность является неотъемлемой частью конструирования образа Востока в процессе репрезентации. Это выражается и в ряде аспектов получившего широкое распространение в отечественных исследованиях последних лет термина «картина мира»⁸. Разнородность картин мира в западной и восточной культурах, проявляющаяся как в социокультурной, так и в художественной сферах, объясняет разнородность типов репрезентации и несопоставимость эстетических критериев.

В процессе репрезентации также происходит переоценка культурных форм с точки зрения отхода от унифицированных нарративных репрезентаций субъективности. Говоря словами В.Бергена,

искусство и теория должны показывать значение этнических, классовых, гендерных различий как процесса производства, как «нечто изменяемое, историческое и поэтому то, по поводу чего можно что-то сделать»⁹.

В этом контексте одной из важнейших проблем является конституирование «Востока» как категории с точки зрения понятия субъективности. В большинстве саморефлективных конструкций субъективность всегда является исторически помещенной. В то же время, с точки зрения отношения «Запада» и «Востока», их субъективность должна основываться на отказе от центристских моделей: этноцентризма, логоцентризма и т. д.. Репрезентации субъекта в доминантной (западной) культуре, будь это в визуальных образах или нарративах, всегда связаны с доксой и идеологией. Там, где «Восток» становится предметом репрезентации, он конструируется как набор значений, который затем входит в культурное и экономическое обращение. Сам акт репрезентации становится продуктивным и конституирующим, хотя он не всегда связан с позитивным действием на социальном уровне. Репрезентация становится процессом конституирования субъективности, но она также показывает роль Востока как Другого в медиации культурного текста. «Лишение голоса» западной культурой становится основным моментом протеста со стороны авторов, принадлежащих к различным восточным культурам. Отсюда широкое использование в дискурсах других культур рассказа от первого лица, автобиографичности, побуждения к разговору.

Репрезентации различных аспектов культуры Востока заполняют тексты во всех формах современной культуры, от литературы до медийной рекламы. Отношение к восточному Другому в культуре весьма показательно для тех процессов, которые происходят как в культурных практиках, так и в теоретической рефлексии. На примере культурных текстов, в особенности принадлежащих к области популярной культуры, хорошо прослеживается как динамика отношения к Востоку, так и изменения в политике репрезентации. Если мы сравним тексты, которые разделяет не такой уж долгий с исторической точки зрения период времени (около 100 лет), увидим, насколько привычной стала фигура «иностранца» за это время. В области репрезентации Востока соседствуют стереотипы, основанные на традиционных бинарных оппозициях

типа «Запад–Восток», и новые политики репрезентации, осуществляемые в рамках постколониального дискурса. Если вплоть до 80-х гг. XX в. в рассмотрении «восточного Другого» преобладал взгляд на «восточные» культуры как на объект, обладающий всеми чертами «другости», которые усиливались в репрезентациях, особенно в области популярной культуры, то в последние декады прошлого столетия происходит пересмотр дискурса ориентализма, выработанного Западом в течение многих столетий¹⁰. Поскольку «подчиненный» объект был долгое время лишен голоса, создалась привычка принимать за его собственный голос субъекта, обладающего «властью-знанием» и говорящего от его лица. В период деколонизации создается новое пространство субъектных позиций, в которых «другой» получает возможность не только рефлексировать собственную идентичность, но и деконструировать Запад как субъект дискурса этничности. Первая задача осложняется тем, что эта идентичность является во многом сконструированной «Западом», и устойчивые стереотипы этих конструкций переходят и в постколониальные дискурсивные практики. Изменение соотношения Запада и «Востока» в постколониальном дискурсе ведет и к пересмотру первым собственной идентичности. В новом теоретическом контексте предлагается «под Другим понимать не только незападного (национального, постколониального) другого, но другого как а) внутри Запада... так и внутри б) национальной/локальной культуры»¹¹. Представление себя как Другого, деконструкция собственной субъективности как некоей монолитной сущности – сравнительно новое явление в области репрезентации, иллюстрирующее постколониальный сдвиг в отношении к «Восточному Другому».

Можно предположить, что переход к информационному обществу во многом изменил сам концепт *Востока* как Другого, который (во всяком случае в значительной степени) формировался под влиянием недостатка знаний о нем. Это особо значимо в случае «Восточного Другого», который, будучи физически удаленным и мало известным, представал в самых экзотических образах. По мере развития информационных технологий, увеличения скорости перемещения в пространстве и связанной с этим массовизации туризма, появления колоссального объема медиапродукции, посвященной описанию различных культур, образ Востока стал трансформироваться, приближаться, а также фрагментироваться,

выделять некоторые аспекты своей «другости» в общую мозаику глобальной культуры. Результатом этих процессов стало появление многих гибридных форм, которые вошли в повседневную жизнь (пост)современного человека, утратив свои первоначальные смыслы или же образовав их симбиоз с другими значениями, невысказанными в контексте аутентичной культуры, что выразилось в модном сегодня стиле «фьюжн».

«Растворение» Другого в эклектичности (пост)современной культуры не означает отказа от традиционного внимания к восточной «другости» как к экзотическому образу жизни, культурным практикам, ритуалам. Напротив, количество текстов такого рода возрастает. В вербальных формах это выражается в сериях книг, посвященных различным восточным культурам и во многом носящих характер туристического путеводителя, поскольку современная культурная, в том числе книжная индустрия делает все, чтобы извлечь наибольшую прибыль из «экзотики». Сами представители восточных культур охотно воссоздают многие традиционные практики для потребления туристами или создания репрезентаций в медиа- и кинотекстах. Исследуя специфику современного туризма, А.Соловьева в своей работе «Этничность и культура» ссылается на американского исследователя Н.Граберна. «Н.Граберн анализирует ритуальные функции туризма и, в частности, их роль в формировании и воспроизводстве коллективных представлений о мире. Многообразие “тотемов” современного ритуализированного туризма демонстрируют страницы путеводителей, вебсайтов, сувенирные лавки. С помощью практик коллективного “обращения” к ним туристы усиливают чувство солидарности как по отношению друг к другу, так и к обществу в целом»¹². Многочисленные вербальные и экранные тексты, носящие «фикциональный» или «документальный» характер, рассчитаны на усиление дистанции от «Восточного Другого», что в свою очередь подогревает интерес к нему, необходимый для успешного функционирования туристической индустрии, и способствует «экзотизации» собственной культуры, формированию взгляда на нее с позиции Другого, о которой мы писали выше. Культурные практики, рассчитанные на туристическое потребление и носящие характер спектакля, являются своего рода текстами, смыслы которых различаются для их производителей и потребителей. Для первых они являются средством

выжить в «глокализованном»¹³ мире, для вторых – удовлетворением любопытства и развлечением. Наряду с этими популярными репрезентациями возникают и тексты, основанные на искреннем желании понять Другого, уходящие корнями в поиски некоторых антропологов первых декад XX в., которые при описании той или иной этнической культуры много лет вели включенное наблюдение, пытались встать на точку зрения ее носителей, что могло привести к ксеноцентризму. Западная этнология пыталась обнаружить «ту определенную “чуждость”, столь массовую и одновременно притягательную, что она становится близкой и достойной подражания (словно Перс у Монтескье, через которого Европа была призвана определить меру своих недостатков), тот не поддающийся в конечном итоге образ чужой реальности, столь своеобразной, что она становится несопоставимой с вашей реальностью, – это уже не добрый дикарь, а некто непостижимый, чьи представления о ценностях, о насилии и любви и чей образ мысли не могут мериться на наш (то есть западный) аршин. Так что путешествие в гости к этому “другому”, если бы удалось его совершить, было бы путешествием без возврата»¹⁴.

Насколько возможно создать образ восточной культуры, не будучи ее носителем? Чем отличаются тексты, созданные носителем культуры и ее «наблюдателем» и интерпретатором? Эти вопросы возникают, в частности, в дискуссиях по поводу «этнического» кино: можно ли создать достоверный образ другой культуры, даже при всем желании погрузиться в нее и понять ее? С другой стороны, не будут ли аутентичные тексты лишь замаскированной туристической продукцией? Во многом достоверность таких текстов зависит от способности автора принять различные точки зрения. «Создание этнографического кино для массовой аудитории (например, телезрителей), предполагает совмещение в едином тексте множественности точек зрения позиций режиссеров, редакторов, участников кино, операторов и представителей разных аудиторий, необходимое для разрушения оппозиционности “своего” и “чужого” взгляда на культуру (характерной для стереотипизации «другого» в массовом кино)»¹⁵.

Среди этнологов существует мнение о необходимости аутентичного авторства для достоверных репрезентаций этничности. Исследуя проблему этнографических репрезентаций, А.Соловьева

пишет, что ее критика привела к ряду негативных последствий, «одним из которых стало соединение принципов идентификации с представлениями об авторитете этнографии, возникшее в достаточно политизированном контексте реконструкции аутентичных традиций. Наиболее ярким примером этого является мнение о том, что антрополог должен быть афроамериканцем, чтобы писать об афроамериканцах, женщиной, чтобы создавать тексты о женщинах, и так далее. Аргументы подобного рода, базирующиеся на акцентировании значимости для науки проблемы того, кто имеет право говорить и о ком, становятся скорее проявлениями консерватизма, чем теоретических инноваций»¹⁶.

Если мы применим это рассуждение к художественным текстам, то таким проявлением консерватизма будет представление о большей познавательной ценности текстов, созданных авторами-носителями культуры, по сравнению с теми, для которых она является лишь объектом репрезентации. В таком случае, чтобы составить представление, к примеру, о культуре Индии, надо читать книги индийских авторов и смотреть индийские фильмы. Но известно, что индийское кино (во всяком случае коммерческое «болливудское»¹⁷) производится по законам, определяемым массовым спросом и соответственно имеющим специфическую структуру и эстетические особенности. Возможен другой взгляд на индийскую культуру, представленный в фильмах режиссера Миры Наир, который характеризуется намеренным отдалением от этой культуры ее носителем (Мира Наир – индианка, получившая образование в Индии, но работающая на Западе; один из ее фильмов будет рассмотрен ниже). Но все же преобладающими являются две позиции – «аутентичного» или «внешнего» авторства. Какую позицию примет читатель или зритель, зависит от многих обстоятельств, в частности, от качества самого текста и от соответствия его проблематики насущным интересам общества в данный момент. В качестве весьма показательного, на наш взгляд, примера такого текста приведем фильм английского режиссера Дэнни Бойла «Миллионер из трущоб» (2008), литературной основой которого стал роман индийского писателя Викаса Сварупа «Вопрос – ответ», известный в русском переводе, появившемся после грандиозного успеха фильма, как «Миллионер из трущоб». Этот текст интересен тем, что показывает, как может конструироваться образ и тип Другого в

зависимости от субъектной позиции автора. Индийский писатель В.Сваруп пишет то, что можно назвать «социальным романом», в котором показывает неприглядные стороны индийской действительности. Такое повествование уходит корнями в традицию критического реализма и напоминает многие произведения, в которых авторы стремятся показать мрачные стороны *своей* культуры и социальной реальности, что должно возбудить у читателя праведное негодование или во всяком случае осознание социальной несправедливости в отношении «униженных и оскорбленных» (вспомним изображение беспросветного существования бедных детей в «рабочих домах» у Ч.Диккенса, описание порядков в школе для девочек-сирот у Ш.Бронте или красочные картинки московского быта низших слоев общества у В.Гиляровского). Автор описывает приключения героя-подкидыша в разных обстоятельствах: в детском доме, в логове преступных торговцев детьми, в доме дипломата и (что является самой «этнографической» частью книги) в «величайшей в Азии трущобе» в Мумбаи. Эта последняя становится надолго местом обитания героя. «Дхавари не место для впечатлительных. Если делийский детдом унижал нас, то здешнее мрачное запустение притупляет все чувства и омертвляет душу. Сточные канавы кишат москитами. Вонючие, перемазанные экскрементами сортиры полны голодных крыс, из-за которых забываешь о запахе и думаешь лишь о спасении собственного зада. На каждом углу высятся склизкие горы хлама... Среди современных небоскребов и залитых неоновым сиянием торговых центров наш район кажется раковой опухолью прямо в сердце Мумбаи. Город же делает вид, будто слыхом не слыхивал о такой болезни. Отказавшись мириться с ней, он объявил ее вне закона»¹⁸. Образ Другого в книге – это представитель культуры бедности, которая отторгается Городом, символизирующим процветание и прогресс, самым простым способом – исключением, маргинализацией, отказом признать его существование. Герой книги – Другой и для автора, его книга – рассказ об этом Другом, хотя он и идет от первого лица, но автор сохраняет «взгляд со стороны», никоим образом не идентифицируя себя с рассказчиком. Но «другость» персонажей книги основана не на этничности, а на социальном расслоении. Этничность – лишь один из маркеров разделов, пронизывающих общество, и с этой точки зрения автор, его персонажи и читатели (имеется в виду ин-

дийская аудитория) принадлежат к одной этнической общности. «Другость» персонажей конструируется другим маркером – социальной принадлежностью, что особенно важно и трудно преодолимо в индийском обществе с его традицией деления на касты и высокой степенью религиозности. Если этничность в данном случае играет роль объединяющего принципа, то социальные разделы практически непреодолимы. Жители бомбейских трущоб ощущают себя частью индийской культуры, принадлежность к которой составляет предмет их гордости. Сталкиваясь с западными дипломатами, которые не скрывают своего пренебрежения к местному населению, во всяком случае, к слугам, герой проявляет не только патриотическое негодование, но и протест против унижения людей на основе их этнической принадлежности, смешанного в данной ситуации с унижением бедности. «Ну хорошо, мы слуги, и в доме нас не считают за полноценных людей. Но быть исключенным из переписи населения родной страны – это уж чересчур. И, в конце концов, когда они перестанут величать нас “грязными индийцами”? За время работы я слышал это высокомерное выражение по меньшей мере полсотни раз. И все-таки кровь закипает»¹⁹. В.Сваруп вовсе не идеализирует индийских бедняков, он показывает, как в этой среде процветают преступность, коррупция и прочие человеческие пороки. «Мумбаи полнится историями домашнего насилия, побоев, издевательств и кровосмешения. И никто ничего не делает. Нас, индийцев, отличает потрясающее умение видеть боль и нищету вокруг, при этом сохраняя возвышенное спокойствие духа»²⁰. Дети в этом мире рано взрослеют, как это произошло с Рамой Мохаммедом Томасом, главным героем романа, и часто погибают или становятся калеками или преступниками. Описание содержания в детских домах напоминает самые мрачные картины жизни сирот Англии XIX в., у которой Индия взяла так много в области образования. Тем не менее «для многих детский дом стал раем, а вовсе не адом. Ребята происходили из грязных трущоб Бихара и Дели, а некоторые – из самого Непала. Они рассказали об отцах-наркоманах и о матерях, торгующих собой. Я видел шрамы, оставленные кулаками жадных дядюшек и деспотичных теток. Узнал о рабском труде и жестокости в семьях. И научился бояться полицейских»²¹. Но и в этом мире отверженных идет жизнь, и в ней есть свои страты, свои богатые и бедные. «В особняках из гранита

и мрамора люди наслаждаются, в грязных и жалких хижинах терпят, а мы – просто живем», – говорится в книге о районе Мумбаи, наполненном мелкими обывателями, стоящими на ступеньку выше обитателей трущоб. И герои не мирятся со своим положением, они стремятся выбиться в люди, достичь жизни, похожей на жизнь их любимых киногероев. В то же время они осознают утопичность этих грез – этому их учит как действительность, так и детерминизм, свойственный индийской традиции, основанной на кастовом обществе и вере в карму, не утратившей своей силы и в наши дни, хотя бы на уровне подсознания. Рассказывая историю служанки Лайджванти, которая попыталась взять судьбу в свои руки, герой размышляет: «Лайджванти совершила роковую ошибку, попытавшись пересечь запретную черту, которая отделяет безбедное существование богачей от нашей убогой жизни. Не стоит мечтать “на широкую ногу”. Чем выше вознесут тебя грезы, тем больше падать. Поэтому лично я ограничиваюсь очень скромными, легко выполнимыми желаниями»²². Невероятной победой героя в телеигре утверждается право человека на удачу, наличие жизненного шанса даже у представителя социальных низов, хотя эта победа носит сказочный характер. Автор реабилитирует героя в рамках своей культуры, привлекая одновременно внимание к тем ее порокам, которые в большинстве случаев отнимают этот шанс. Роман представляет собой исследование автором своей собственной культуры, где существуют многочисленные «другие», к которым и привлекает внимание индийский писатель. Пафос романа заключается в том, чтобы не отвергать или игнорировать эту «другость», а задуматься о путях ее преодоления в рамках общей этнической культуры.

В отличие от книги, которая не имела особого успеха и практически не получила известности в западном мире, фильм Дэнни Бойла стал событием в мире кино и популярной культуры в целом, получив в 2008 г. 8 премий «Оскар» и завоевавший большие зрительские аудитории по всему миру. Мир фильма – это мир индийских трущоб, более точно, беднейших кварталов Мумбаи, громадного мегаполиса, где население их громадно по численности и пестро по составу. Чтобы создать правдивую картину быта своих героев, режиссер провел «полевое исследование», прожив довольно долгое время среди обитателей трущоб – своих будущих геро-

ев. Взгляд режиссера – это попытка понять индийскую действительность «изнутри», но в то же время это взгляд западного человека, стремящегося к созданию «этнографического» кино. Если бы такой фильм делали индийские кинематографисты, трущобы предстали бы в эстетизированном виде, а герои больше бы подходили под болливудские стандарты красоты. В фильме Д.Бойла уступка болливудской эстетике делается только в финале фильма, традиционно счастливом, представляющем собой массовое песенно-танцевальное зрелище, что как бы говорит о том, что все предыдущие драматические события – лишь необходимые для кинонарратива препятствия, без которых невозможно обретенное героями счастье. Если авторы фильма отказываются от болливудской эстетики, то они четко следуют законам коммерческого кино, усиливая драматичность сюжета любовной линией. В книге история любви Рамы Томаса и проститутки Ниты разворачивается на фоне повседневной жизни «дома терпимости», смягченной прогулками героев к Тадж-Махалу. Девушка не ропщет на судьбу, на которую обрекла ее собственная семья, и лишь невероятная удача героя и его искренняя любовь к ней спасают Ниту. В фильме история спасения девушки обретает черты детектива и триллера, усиленные гибелью друга героя. Насколько репрезентация «индийскости» героев и Индии в целом близка действительности – на этот вопрос нельзя ответить однозначно, так как авторы фильма выбрали один специфический аспект индийской реальности – жизнь трущоб – и показали его в столкновении с такой вестернизированной формой культуры, как телевизионная игра. Желание привлечь внимание к жизни беднейших слоев индийского общества свойственно и индийским кинематографистам, работающим в области «параллельного» кино, но их деятельность направлена на решение социальных проблем и проходит на фоне коммерческого мейнстрима. К тому же такого рода фильмы никогда не пользовались спросом у широкой аудитории, оставаясь в рамках фестивального кино, где имели определенный успех. Фильм же английского режиссера рассчитан на самую широкую публику. Ломая болливудские стандарты, он сам не выходит за рамки стереотипизации, создавая образ Индии как страны трущоб, населенной преступниками, насильниками, ворами, в которой положительный герой предстает как единственно светлый момент в мрачной действительности. Казалось

бы, этот мрачный образ Индии противоположен туристическому, с его красотами и роскошной экзотикой. Последний является объектом иронии в фильме, где показан символ туристической Индии – Тадж-Махал, который используется героями как фон для обворовывания туристов. Но этот образ, на наш взгляд, включает в себе два опасных момента. С одной стороны, он способствует формированию взгляда на Индию как на страну нищих и преступников, что скорее соответствует идеологии эпохи расцвета колониализма, чем контексту сегодняшнего поликультурного мира. Фрагмент в данном случае выдается за целое, которое, несомненно, слишком сложно и противоречиво, чтобы быть представленным в рамках одного текста. Но массовое сознание работает таким образом, что на основе успешной экранной репрезентации создается именно тот образ, на котором делается акцент в фильме. Этот акцент утверждает чувство превосходства западного зрителя, показывая темные стороны индийской действительности как неприемлемой для «цивилизованного» человека «дружости». Такая политика репрезентации свойственна для массовой культуры, носящей в наши дни глобализованный характер, о чем пишет А.Соловьева в отношении популярной прессы, но что вполне применимо и к области экранных текстов. «Реализуемый научно-популярными журналами “взгляд” на народы стран Третьего мира используется для представления их российским, европейским или североамериканским читателям таким образом, чтобы преимущественно утверждать западную культурную идентичность аудиторий, позволяя им воспринимать себя в качестве людей цивилизованных и современных»²³.

С другой стороны, как и все коммерчески успешные проекты, фильм сразу же стал объектом работы культурной индустрии и туристического бизнеса, для которого романтизация нищеты – всего лишь повод для расширения своего бизнеса. Недаром вскоре после выхода фильма в Мумбаи был создан специальный туристический маршрут по местам, где проходит действие «Миллионера из трущоб».

Сравнивая литературный и экранный текст, мы видим репрезентации разных видов Другого: то, что было «своим» в рамках общей этничности в романе индийского писателя, становится Другим с изменением субъектной позиции, которая, как бы ни старался режиссер, остается «взглядом извне». Взгляд этот направлен на сегмент индийской действительности, репрезентированный в книге с

целью привлечь внимание к острым социальным проблемам. Этот сегмент становится образом Индии, который был растиражирован в невероятном количестве копий по всему миру. В результате для тех, кто сформировал представление об Индии по этому фильму (а таких немало) один из аспектов этой культуры, пусть социально значимый, занял место целостности, гораздо более сложной и трудно постигаемой, к которой Дж.Неру применил свое знаменитое понятие «единство в многообразии».

Может показаться, что в мире «глокализации» уже не существует «другости», не вошедшей в общее пространство культуры потребления в виде артефактов или медиаобразов, которые создают впечатление доступности самых экзотических «этноскейпов». Не означает ли это полной деконструкции оппозиции «Запад–Восток» в глобальном информатизированном мире, где «восточные» культуры – лишь краткие остановки на пути информационной супермагистрали? Проведенное нами исследование некоторых репрезентаций Другого в вербальных и визуальных текстах современной культуры приводит к мнению, что говорить надо не об исчезновении Востока как Другого, поскольку он присутствует в самых различных культурных формах, а о его модификации. Ж.Бодрийяр пишет об этом в своем эссе «Мелодрама различения»: «Структурные различия быстро и нескончаемо распространяются в моде, обычаях, культуре. Пришел конец отличиям грубым, резким, связанным с расами, безумием, нищетой, смертью»²⁴. Согласно Бодрийяру, отличие, как и все остальное, попало под закон рынка. В потребительском обществе «другость» является выгодным товаром, который получил статус массового именно в информационном обществе, поскольку большая часть «другости», особенно этнической, потребляется виртуально или в виде симулякра. Медиаобразы «восточных» культур доступнее, чем их физическая реальность. Даже в условиях массового туризма человек ограничен в возможностях реальных путешествий, в то время как виртуальные «поездки» могут происходить в любое время и при любых финансовых возможностях. Кроме того, они дают возможность комбинирования различных фрагментов в самых фантастических путешествиях по самым отдаленным уголкам планеты. Вся туристическая медиапродукция призывает, соблазняет, манит доступностью и ощущением возможности в любое время превратить

виртуальное освоение Другого в реальное – достаточно связаться с турагентством, и вам предложат любой пакет услуг в соответствии с вашими желаниями и возможностями.

Еще одна стратегия освоения инокультурного Другого вообще не предполагает значительного перемещения в пространстве – вместо него можно посетить расположенный недалеко от вашего дома тематический парк, где вам будет предложено все, что существует в реальном мире (правда, в измененном масштабе) в сочетании с миром грез и фантазий. Эти пространства «другости», эти Диснейлэнды привлекают не меньше, чем аутентичные «скейпы», вовсе не являясь лишь детской сказкой, – достаточно понаблюдать за посетителями любого такого парка, чтобы увидеть, с каким восторгом погружаются люди, весьма давно вышедшие из детского возраста, в симулятивную реальность, созданную для удовлетворения их потребности в «другости».

Проблема существования Другого в глобальном информатизированном обществе имеет еще один важный аспект, который подробно разработан в постколониальных исследованиях, – изменение позиции и качества Другого, его точки зрения на себя и того, кто становится Другим по отношению к нему при изменении субъектной позиции. Как позиционирует себя традиционный Другой в том мире, в котором он имеет свободный доступ к образам собственной «другости», сконструированным по законам потребительского общества и растиражированным в глобальном информационном пространстве? Происходит ли экзотизация собственной культуры, о которой мы говорили выше? Начинает ли он осознавать собственную «другость» только через ее репрезентации, изобилующие в мире, где все еще господствует Запад как конституирующее начало репрезентаций? По утверждению Бодрийера, «другие культуры никогда не стремились ни к универсальности, ни к различию... Они живы своим своеобразием, своей исключительностью, непреодолимостью своих ритуалов и своих ценностей»²⁵. То, что представляется «другим» для нас – объекты нашего знания, любопытства, желания – являются в то же время воплощением собственной самости, принимающей облик Другого, экзотизирующей саму себя тогда, когда это становится экономически выгодным, но сохраняющей аутентичность в своем собственном контексте. Будучи замкнутым в себе, не будучи вынужденным поставлять свою этнич-

ность на рынок тотального потребления, Другой остается самодостаточным, а компоненты западной культуры, заимствованные для успешного взаимодействия с ней, остаются лишь внешними знаками приспособления к современной реальности. Примером репрезентации такой «смешанной» идентичности может служить фильм Миры Наир «Свадьба в сезон дождей», который интересен с нескольких точек зрения. Во-первых, режиссер этого фильма сама является носителем различных черт «другости» – индианка, живущая и работающая на Западе, создающая образ Индии одновременно извне и изнутри, женщина-режиссер, что все еще является в основном маскулинной профессией. Во-вторых, фильм представит блестящим примером конструирования субъективности через язык: герои фильма говорят на смеси английского и хиндустани, причем степень и качество использования этих языков являются индикатором социального положения персонажей. Употребление английского персонажами, приехавшими в Дели из разных стран на свадьбу героини, – уступка вестернизации, необходимая в той мере, в какой это требуется для успеха в западном мире. В то же время это статус-символ, в данном случае обозначающий принадлежность к образованному среднему классу, что отличает его представителей от слуг и наемных рабочих, говорящих исключительно на хиндустани. Но это лишь внешний признак принадлежности к «избранному обществу», который традиционно ассоциировался с правителями-англичанами. Внутренняя потребность в билингвизме отсутствует, что отмечает и Бодрийяр. «Народы мира, которые делают вид, что ведут западный образ жизни, никогда до конца не принимают и втайне презирают его. Они остаются эксцентричными по отношению к этой системе ценностей... Когда они ведут переговоры с Западом... они продолжают считать основополагающими свои собственные ритуалы»²⁶. В фильме эта идея выражена в форме торжества традиционного брака по договору над вестернизированными любовными отношениями, которые в финале воспринимаются героями как досадная ошибка, ничем не похожая на истинную любовь, зарождающуюся между молодой парой на пороге счастливого супружества. Параллельная сюжетная линия повествует о любви между представителями нижестоящих слоев общества – устроителем свадеб и служанкой, в которой тоже торжествует традиционный идеал законного брака, причем

предложение оформлено по всем законам голливудской эстетики. Торжество традиционной культуры достигает апогея в сцене приготовлений к свадьбе, где все женщины семьи с упоением участвуют в ритуалах украшения невесты и исполнения свадебных песен. Все признаки вестернизации в этот момент отброшены, и свадебный фольклор становится знаком сплочения семьи вокруг вековых традиций. Таким образом, фильм существует на двух уровнях, что соответствует постмодернистскому представлению о «двойном кодировании», – это и этнографический взгляд на «другие» традиции, взгляд западного человека на «восточную» культуру, непостижимость которой подчеркнута лингвистической смесью, непонятной для того, кто не знаком с диалектом хиндустани, но это и взгляд на себя изнутри, утверждение самости в столкновении с собственной «дружостью».

Данная ситуация ставит перед нами еще один вопрос. Если «Восток» превратился в легко доступный предмет потребления, сохраняя в то же время свою идентичность внутри локального контекста, можно ли вообще говорить о «дружости Востока» в век открытия всех его тайн, если это возможно, путем безграничного расширения доступа информации о нем? При ответе на этот вопрос необходимо принимать во внимание, что существование Востока возможно при наличии его определенных отношений с Западом, будь это субъектно-объектные, властные отношения или присвоение–отторжение. Если оппозиция деконструируется, и Запад, и Восток становятся рядомположенными категориями в пространстве интерсубъективности и бесконечных различий. Тем не менее такого тотального размывания границ не происходит, Запад и Восток сохраняют свои дистинктивные черты в процессе обмена информацией, которая создает одну из поверхностей их существования. Американский исследователь М.Постер пишет в своей работе о современных коммуникационных технологиях: «Конструирование субъекта во второй век медиа происходит при помощи механизма интерактивности»²⁷. С помощью Интернета создаются виртуальные сообщества, новые культурные пространства, где «свои» и «чужие» определяются через личное желание, а не по заранее заданной модели (этничности, гендеру и т. д.). В этом пространстве выстраиваются новые различия, поскольку Другой имеет свойство возникать там, где прежняя «дружость» кажется растворенной в информационной супермагистрали. «Там,

где больше ничего нет, и должен появиться Другой», – утверждает Ж.Бодрийяр²⁸. Интерактивность, столь рьяно постулируемая теоретиками медиа и практикуемая, во всяком случае в качестве попытки, более или менее успешной, различными видами масс-медиа, ведет, согласно Бодрийяру, к тому, что субъект становится индифферентным к собственной субъективности. «Интерактивное существо рождается не от новой формы обмена, но от исчезновения социальных связей и отличий. Это тот другой, который появляется после гибели Другого и уже не есть то, что было прежде. Это – результат отрицания Другого»²⁹. Таким образом, возникают несколько пространств репрезентации Востока, с одной стороны, утверждение «другости» Востока как самости, которое продемонстрировано в фильме Миры Наир, с другой – ее уничтожение в медийном интерактивном пространстве, где она становится лишь элементом общей игры в реальность. И все же это уничтожение – лишь метафора, поскольку «другость» возвращается снова и снова, придавая новые смыслы этнокультурным мифам. Восток как Другой утверждает себя вопреки всем стратегиям потребительского общества, поскольку он необходим для существования коллективного «Мы» этого общества. Что касается самого Востока, то, несмотря на его самодостаточность, которую мы отмечали выше, она не означает отсутствия у него своего Другого, хотя он не обязательно экзотизирован. Тем не менее именно традиционный экзотический Другой продолжает сохранять свою притягательность даже в упаковке, произведенной культуриндустрией. «Обольщение и экзотика – это избыток Другого, избыток отличия, это помутнение разума тех, кто чужды друг другу по самой своей природе, это то, что неумолимо, то, что являет собой подменный источник энергии», – пишет Ж.Бодрийяр в эссе «Непримиримость»³⁰. Этот источник дает начало множественным образам «Восточного Другого», представляющим собой не столько репрезентацию реальности, сколько конструкт, основанный на тех представлениях, которые возникают в сознании человека, живущего в пространстве мультимедийности и глокализации. Эти представления устойчиво опираются на стереотипы восточной этничности не потому, что последние соответствуют действительности, но потому, что они более удобны для потребления. Отсюда успех образов ориентальной экзотики, продолжающей пользоваться спросом у туристов, а также новых пространств, которые осваиваются по мере необходимости

расширить горизонты «другости» (туристический бизнес активно осваивает все уголки земного шара от Антарктиды до самых малодоступных районов Африки и выходит за пределы Земли с проектом космического туризма). В то же время западная культура начинает мифологизироваться и приобретать черты предмета потребления, еще раз утверждая потребность человека в Другом, реализуемую в самых разных репрезентациях, создаваемых культурой. В области восточной «другости» мы видим самые разные модели отношения к Другому: отторжение, присвоение, создание пространства диалога, переход на позицию Другого и дистанцирование от него. Такое многообразие обусловлено во многом тем, что «Восточный Другой» известен культуре с незапамятных времен, когда путешественники, подобно греку Геродоту или русскому Афанасию Никитину, рассказывали своим соотечественникам о далеких краях и странных обычаях. Эти тексты создали отношение к Востоку, основанное на выделении его экзотических черт. Антропологи своими трудами внесли новую струю в изучение восточных культур, а универсализм призвал видеть во всем этническом многообразии общие черты. Открытие Востока в эпоху массовых коммуникаций лишило многие его черты экзотичности, сделав их доступными и введя в оборот культуры потребления. Дискурс постколониализма привлек внимание к конструкции своей идентичности у тех, которые ранее считались Другими, но во второй половине XX в. обрели статус субъекта. И, наконец, развитие массового туризма привело к реабилитации Востока как прибыльного товара, а «другость», пострадавшая в эпоху модернизации, вновь стала востребованной как на уровне культурных практик, так и репрезентаций. Все эти формы отношения к Востоку соседствуют в современной культуре, а созданные на их основе репрезентации заключают в себе различные аспекты этих отношений, иногда причудливо переплетенные, даже противоречащие друг другу. Еще одним важным моментом в анализе текстов, посвященных этническому Другому, является то, что именно в этом случае политика репрезентации играет особо важную роль. Субъектная позиция в отношении «Восточного Другого» теснейшим образом связана с господствующей в обществе идеологией. Если мы сравним образы Востока в эпоху Просвещения, во время расцвета колониализма и в постколониальное время мультикультурализма, то без труда увидим, что эти репрезентации становят-

ся ареной идеологической борьбы в обществе. Через отношение к Востоку западный писатель выражает собственные взгляды, причем иногда это является единственной возможностью для такого выражения (вспомним «Персидские письма» Монтескье). Отношение к Востоку становится мерилom «прогрессивности» автора, а литературные тексты превращаются в арену политической борьбы. Хотя политические баталии по поводу судьбы «Восточного Другого» позади, а человечество вступило в эпоху толерантности и мультикультурализма (хотя на практике эти принципы далеко не всегда торжествуют), этот Другой вовсе не исчез, а оппозиция «Запад–Восток» не растворилась в постколониальных дискурсах. Образ Востока, ставший товаром на всемирном рынке, может многое рассказать нам о Других и о нас самих.

Примечания

- ¹ *Deleuze J., Guattari F.* A Thousand Plateau. Capitalism and Schizophrenia. L., 1987. P. 5.
- ² *Wall A.* Levels of discourse and levels of Dialogue. In: Dialogism and Cultural Criticism. London (Canada), 1995. P. 63.
- ³ Там же.
- ⁴ *Haraway D.* Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective // Simians, Cyborgs and Women. N.Y., 1991. P. 183–201.
- ⁵ *Бодрийяр Ж.* Соблазн. М., 2000. С. 284.
- ⁶ *Tirumalesh K.V.* Interdiction, or the Impossibility of Dialogue // Dialogism and Cultural Criticism. P. 14.
- ⁷ Подробный обзор истории изучения культуры Другого дан в работах автора: *Шапинская Е.Н.* Культура Другого и пути ее постижения // Эстетическая культура. М., 1996; *Шапинская Е.Н.* Дискурс любви. М., 1997.
- ⁸ Подробнее об определении картины мира и ее роли в конституировании категории «этничность» см.: *Соколов К.Б.* Субкультуры, этносы и искусство: концепция социокультурной стратификации // Вестн. Российского гуманитарного научного фонда. М., 1997. Вып. 1. С. 134–143.
- ⁹ *Burgin V.* The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity. Atlantic Highlands (NJ), 1986. P. 108.
- ¹⁰ Основными источниками «постколониальных исследований» принято считать книгу Э.Саида «Ориентализм» (1979) и работу Г.Спивак «Могут ли подчиненные говорить?» (1985).
- ¹¹ *Жеребкина И.* Субъективность и гендер. СПб., 2007. С. 268.
- ¹² *Соловьева А.Н.* Этничность и культура. Архангельск, 2009. С. 150.

- 13 Глокализация – термин, обозначающий культурное пространство, в котором сочетаются черты глобализации и стремление к локализации.
- 14 *Ожэ М.* Образ другого, образ врага // 50/50: Опыт словаря нового мышления. М., 1989. С. 22.
- 15 *Соловьева А.Н.* Этничность и культура. С. 161.
- 16 Там же. С. 143.
- 17 Болливуд – название коммерческого индийского кинематографа, чья продукция производится в киностудиях Мумбаи и носит откровенно коммерческий характер.
- 18 *Сварун В.* Миллионер из трущоб, или вопрос-ответ. М., 2008. С. 133.
- 19 Там же. С. 105.
- 20 Там же. С. 68.
- 21 Там же. С. 75.
- 22 Там же. С. 277.
- 23 Там же. С. 161.
- 24 *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. М., 2009. С. 183.
- 25 Там же. С. 195.
- 26 Там же. С. 200.
- 27 *Poster M.* The Second Media Age. Cambridge (MA), 1995. P. 33.
- 28 *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. С. 184.
- 29 Там же. С. 185.
- 30 Там же. С. 208.