

# AMERICA

Российское общество по изучению культуры США  
Московский государственный университет  
имени М.В.Ломоносова  
Факультет журналистики  
Материалы XXXIII  
международной конференции

■ 14-19 декабря 2007

■ **Междисциплинарное  
изучение культуры США  
как сферы контактов**

■ **American Culture  
as a Medium of Contacts:  
Interdisciplinary Studies**

Proceeding of the XXXIII International Conference  
Organized by the Russian Society of American  
Culture Studies

■ December 14-19, 2007  
Moscow State University  
Department of Journalism

ОБЩЕСТВО ПО ИЗУЧЕНИЮ КУЛЬТУРЫ США  
зарегистрировано Министерством юстиции  
Российской Федерации 30.12.97 рег. № 8652  
Адрес: к. 217, Моховая 9, Москва, К-9,  
125009, Россия  
www.rsacs.journ.msu.ru

*Редакционная комиссия:*

Профессор Я. Н. ЗАСУРСКИЙ  
Профессор А. В. ВАЩЕНКО  
Доктор филологических наук М. М. КОРЕНЕВА

*Ответственный редактор:*

Кандидат филологических наук Л. Г. МИХАЙЛОВА  
larisa@gmail.com

**Междисциплинарное изучение культуры США как сферы контактов**  
Материалы XXXIII международной конференции Российского обще-  
ства по изучению культуры США 14-19 декабря 2007. М.: МАКС Пресс,  
2008. – 384 с.

Напечатано с готового оригинал-макета

Издательство ООО "МАКС Пресс"

Лицензия ИД N 00510 от 01.12.99 г.

Подписано к печати 15.12.2008г.

Формат 60x90 1/16. Усл.печ.л. 24,0. Тираж 100 экз. Заказ 835

Тел. 939-3890. Тел./Факс 939-3891

119992, ГСП-2, Москва, Ленинские горы, МГУ им. М.В. Ломоносова,  
2-й учебный корпус, 627 к.

*Компьютерная верстка*

Ю. Романова

*Дизайн*

Н. Силанов, Л. Михайлова

ISSN 1561-6193-33

© Факультет журналистики МГУ, 2008

**Literature**

1. Choe, Yong-shik. «Yongsan To Be Turned into Mammoth Park». *Korea Herald* 19 Jan. 2004: 3.
2. Fenkl, Heinz Insu. *Memories of My Ghost Brother*. New York: Dutton, 1996.
3. Fenkl, Heinz Insu. «Reflections on Shamanism». *New Spiritual Homes: Religion and Asian Americans*. Ed. David K. Yoo. Honolulu: U of Hawai'i P in association with UCLA Asian American Studies Center, 1999. 188-201.
4. Hickey, Gerald Cannon. *Free in the Forest: Ethnohistory of the Vietnamese Central Highlands 1954-1976*. New Haven: Yale UP, 1982.
5. Hopkirk, Peter. *The Great Game: The Struggle for Empire in Central Asia*. New York: Kodansha International, 1992.
6. Hopkirk, Peter. *Quest for Kim*. Ann Arbor: The U of Michigan P, 2002.
7. Kipling, Rudyard. *Kim*. Ed. Zohreh T. Sullivan. New York: Norton, 2002.
8. Ninkovich, Frank. *Modernity and Power: The History of the Domino Theory in the Twentieth Century*. Chicago: U of Chicago P, 1994.
9. Said, Edward W. *Introduction. Kim*. London: Penguin, 1989. 7-46.

*Н. А. Высоцкая*  
*Киевский национальный*  
*лингвистический университет, Украина*

**Трепет крыльев на экране:  
(контр)ориенталистский дискурс  
в фильмах «М. Баттерфляй» (США)  
и «Поцелуй бабочки» (Россия)**

Согласно Э. Саиду, автору влиятельной концепции ориентализма, этот последний представляет собой «стиль мышления, основанный на проведении онтологического и эпистемологического различия между «Востоком» и... «Западом» [Said, 1991, 2]. В результате для западного (под)сознания сконструированный им самим «Восток» становится одним «из самых любимых и наиболее частых образов Другого» [Ibid, 1], фигурирующим в контрастном противопоставлении «мы» – «они». В процессе мифологизации воображаемый «Восток» подвергается и феминизации, связанной со стремлением Запада управлять и «владеть» им. Ведь именно женщина, по

известному определению Симоны де Бовуар, выступает базовым «Другим» в европейской цивилизации [см. Бовуар, 1997]. Когда Саид говорит о транссубстанциализации Востока от «сопротивляющейся враждебности к послушному и покорному партнерству» [Said, 1991, 92], подразумеваемые, традиционно асимметричные гендерные роли переносятся на отношения вдоль оси «Запад-Восток». Характерно, что рубеж XIX – XX вв. ст. маркирован фобиями по отношению к обоим «Другим» – как расовому, так и к гендерному [см., например, Weininger, 1906]. Д.Хуанг саркастически комментирует связь сексизма с расизмом в колониальном дискурсе: «Поскольку они покорны и послушны, хорошие туземцы обоого пола в колониальном мире обязательно наделяются «женскими» характеристиками» [Hwang, 1998, 2875]. Что же до Соединенных Штатов, процесс феминизации (наряду с демонизацией) затронул образ выходца из Азии; американец китайского или японского происхождения представлял или в обличи зловещей «желтой угрозы», или как асексуальное существо, скорее феминное, нежели маскулинное в своей абсолютной покорности и суетливой угодливости по отношению к белым.

В начале прошлого столетия, когда ориенталистский дискурс находился в стадии формирования, смутный стусок идей и эмоций, ассоциируемый с образом «бабочки», материализовался в опере Джакомо Пуччини «Мадам Баттерфляй» (1904), придавшей ему гендерно-расовую окраску. Миф о прелестной японке Чю-Чю-Сан («мотылька»), до гроба преданной своему европейскому возлюбленному, вошел в коллективное сознание Запада как непреложная истина о колонизируемом Востоке. Закономерно, что эпоха постмодернистского отказа от «великих нарративов», переворачивания бинарных оппозиций, сопровождающегося разрушением их иерархий, принципиальной децентрализации мышления, да еще и окрашенная в мультикультурные тона, подвергла деконструкции, среди прочих, и эту мифологию. Одним из наиболее ярких образцов такой демифологизации стала пьеса китайско-американского драматурга Д. Г. Хуанга «М.Баттерфляй» (1986-1988). Ее подрывные стратегии достаточно подробно исследовались (в том числе, мной была предпринята попытка сравнить их с соответствующими техниками Б.Акунина в дилогии «Алмазная колесница» [см. Высоккая, 2007]). Поэтому в данной статье хотелось бы остановиться на несколько ином аспекте проблемы, а именно, на компаративном анализе подходов к заявленной теме, представленных в двух фильмах, – одноименной голливудской экранизации пьесы Д. Хуанга (1993) и российской ленте «Поцелуй бабочки» (2006), где в координатах «западно-восточного» любовного романа эксплуатируется расово-гендерный комплекс «мотылька».

Перенос горько-иронической (и кроме того, изложенной блестящим театральным языком) истории Хуанга на экран, т.е. перекодирование ее средствами иного вида искусства, естественно потребовал ряда изменений. Нельзя забывать и о неписаном кодексе Голливуда, автоматически предполагающем следование определенным законам, гарантирующим массовый (он же кассовый) успех. Тем же самым законам стремится (правда, далеко не всегда столь же успешно) следовать современный российский коммерческий кинематограф. Меня интересует, с одной стороны, в какой мере экранный глянец смягчил резкость хуанговского оригинала, каким образом режиссер Дэвид Кроненберг переставил акценты, а с другой – насколько ориенталистским (или контр-ориенталистским) оказался курс фильма Антона Сиверса.

Коротко напомним основные моменты пьесы Д. Хуанга. Создавая свою «деконструктивистскую» (по его собственному определению) «Баттерфляй», драматург парадоксально использует сплав этнических и гендерных клише, доводя их до предела вероятного. Вера в сказочно-нереальный «Восток» стройных, застенчивых женщин, умирающих от любви к «сверхчеловекам»-иностранцам, настолько ослепляет неказистого героя пьесы, французского дипломата Галлимара, что на протяжении многих лет он не сомневается в женской идентичности своей «любовницы», певицы Сонг Ли-Линг, под маской которой скрывается мужчина, агент китайских спецслужб. После разоблачения Сонг горько иронизирует: «Запад видит себя в мужской роли – большие пушки, большая промышленность, большие деньги – поэтому Восток женственный: слабый, хрупкий, бедный... но у него прекрасное искусство, и он полон непостижимой мудрости – женской мистики» [Hwang, 1998, 2867]. Хуанг не просто разоблачает этот стереотип как смехотворно не соответствующий действительности, но и переворачивает его: подлинной «мадам Баттерфляй», трактуемой как средоточие покорности, преданности, не рассуждающей и жертвенной любви, в конечном счете, оказывается не восточная женщина, а западный мужчина. В конце пьесы европеец осознает, что смертельно раненный любовью «мотылек» – это он сам... Таким образом, пафос пьесы, казалось бы, неоднозначно направлен на разоблачение ориенталистских клише. В то же время, есть, по крайней мере, два момента, заставляющие усомниться в справедливости столь прямолинейного вывода. Это, во-первых, умелое использование автором тех же «экзотических» культурных реалий, увлечение которыми со стороны Запада он талантливо высмеивает. А, во-вторых, – присутствие «между строк» текста явственного лиризма, ок-

рашивающего сарказм в более мягкие тона. Именно звучание этих обертонов и усилено в киноверсии пьесы.

В киноленте Кроненберга, во-первых, «спрямляется» ретроспективная композиция первоисточника – история отношений Галлимара и Сонг Ли-Линг рассказывается в хронологической последовательности. Причиной этого, на мой взгляд, могло послужить стремление упростить для среднего зрителя восприятие этой (и так достаточно нетрадиционной) «истории любви». Целый ряд эпизодов, о которых в пьесе лишь повествуется – арест и «исправление» Сонг, всплеск «культурной революции» и т. д. в фильме драматизируется, что, опять-таки, предстает необходимой уступкой зрелищно-визуальной и динамичной природе кино. Из тех же соображений в ряде сцен действие вынесено «на натуре» – решение, которое влияет и на идеологические коннотации, поскольку косвенным образом усиливает «экзотическую» для западного зрителя ауру фильма через визуализацию китайского пейзажа с его характерными маркерами – Великой Китайской стеной или узкими пекинскими улочками. Пространственное решение, монтаж и движение камеры в целом работают на противопоставление восточного и западного топов, что подчеркивает и цветовая гамма.

Отход от стержневого замысла пьесы очевиден в выборе на главную роль Джереми Айронса, который при всем своем желании не может не быть обаятельным (что напрочь противопоказано Галлимару). Той же цели «реабилитации» героя служит отсутствие в фильме ретроспективных сцен, демонстрирующих его полную несостоятельность при общении с противоположным полом. Наконец, перевод последнего разговора Галлимара и Сонг(а) из виртуальной/воображаемой плоскости в «реальную» весьма значительно меняет смысл не только данной сцены, но и всей ситуации. Если в оригинале Галлимару до последней фразы жестко отказано в утешении со стороны его вероломной «любовницы», то в киноварианте сцена в автомобиле и особенно последний крупный план Сонг(а) перед посадкой в самолет существенно меняет расстановку сил, выводя на передний план тему неосуществимости близких человеческих отношений в условиях противостояния глобальных метасистем.

Та же тема, но в сниженном варианте столкновения двух мафий – российской и китайской – определяет параметры межрасовой любовной истории и в «Поцелуе бабочки». Противопоставление «Восток – Запад» (роль которого в данном случае отведена России) проводится с помощью ряда артефактов, общих для обоих фильмов, – это китайские фонарики, веера, куклки. В том же ряду находится и крупный план набеленных узкоглазых лиц героинь, экзотизирующий и эротизирующий образ женщины-азиатки

под взглядом как героя, так и зрителя, который, «идентифицируя себя с протагонистом-мужчиной» [Mulvey, 1975, 12], предается скопофилическому наслаждению от «использования другого человека как объекта для достижения сексуального возбуждения посредством зрения» [Ibid, 10]. Фильм, по сути, эксплуатирует миф о мистическом сексуальном искусстве азиаток, подчеркивая неодолимую притягательность для героя его случайной ночной подружки и вынеся в заглавие особый и изысканный вид поцелуя, ассоциируемый именно с Востоком.

Сочетание супертехнологий (герой в исполнении Сергея Безрукова – гений промышленного/электронного шпионажа) с как будто застывшим в веках китайским антуражем, по мысли создателей фильма, вероятно, должно было придать зрелищу неотразимую пикантность. Два мира – западный хай-тек XXI столетия и азиатская вневременная древность – «встречаются» в компьютерном пароле: «Мой мотылек/ Зачем летишь к огню/ Там смерть» (в хеппи-энде «смерть» заменяется на «свет»). По всей партитуре фильма расставлены смысловые аккорды, привлекающие внимание к различиям в культурных практиках – неужто героиня и впрямь собирается есть живого краба? Или это нелепое заблуждение ничего не знающего о китайских обычаях героя? Героиня постоянно постулирует невозможность взаимопонимания между расами («Ты их не понимаешь и не поймешь никогда; они думают по другому») – тем самым повторяя ориенталистский тезис о Востоке как радикальном Другом. Нельзя сказать, что авторы не предпринимают попыток разоблачить ориентализацию «Другого» – протест против нее звучит в словах героини «Мы все для вас на одно лицо», а также в важном сюжетообразующем мотиве взаимозаменяемости имен (по законам мафии, документы ее умерших членов передаются новым, чтобы обеспечить их постоянный приток в Россию). По сути, все ситуации фильма, связанные с «китайской» линией, выставляют напоказ несоответствие стереотипов действительности – в частности, к ним относятся и архетип Чю-Чю-Сан, героиня в традиционном костюме, обращающейся к клиенту массажного кабинета со словами «Чего желает мой господин?», но оказывающейся на деле своенравной и самостоятельной. Столь же явно развенчивается и романтизация восточной женственности – героиня подсмеивается над готовностью Орланова поверить в только что сочиненное ею сентиментально-поэтичное значение ее имени. И в то же время, сама фабула закрепляет стереотипы – во время смертельной схватки, условно говоря, «западного» и «восточного» претендентов на ее привязанность китаянка способствует убийству «своего»/китайца ради спасения «чужого»/ русского. Таким образом, воспроизводится расово-гендерная

модель, родившаяся в европейском (под)сознании при первых контактах с не-европейским миром: его покорение коррелирует с утверждением сексуального превосходства белой расы, для доказательства которого и изобретен миф о женщине-«туземке», предпочитающей «своему» мужчине «чужого». Последние кадры фильма – улыбающаяся героиня-китаянка на фоне махрово-среднерусской природы – должны, как и предыдущем случае (только теперь со знаком «плюс»), утвердить зрителя в мысли о том, что любовь способна преодолеть не только любые организованные системы, но и превратности рождения – как расы, так и пола.

Подводя итоги, можно сделать вывод, что оба фильма непоследовательны и даже амбивалентны в своем отношении к ориентализму. Шаги в направлении его разоблачения (безусловно, намного более ярко выраженные в «М.Баттерфляй» в связи с критической направленностью оригинала) сочетаются с эксплуатацией восточной экзотики и с утверждением сентиментальных клише, составляющих, вместе с динамикой действия, один из центральных элементов коммерческого кинематографа. При этом сам факт обращения к подобной проблематике свидетельствует о масштабах глобализации, вызывающих в разных социально-культурных сообществах потребность, пусть и не всегда качественно удовлетворяемую, в постановке вопроса не только о взаимоотношениях «Я» и «Другого», но и о том, насколько правомерно в сегодняшнем мультиполярном мире бинарное разделение на «своих» и «чужих».

*Natalia Vysotska*

*Kyiv National Linguistic University, Ukraine*

**Wings Fluttering On The Screen:  
(Counter) Orientalist Discourse in *M. Butterfly* (USA)  
and *The Butterfly Kiss* (Russia)**

According to Edward Said, the author of influential «Orientalism» concept, this latter is «a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction between «the Orient» and... «the Occident» [Said, 1991, 2]. In the process of mythologization the imagined «Orient» also undergoes feminization derived from the West's desire to control and possess it. As Simone de Beauvoir has convincingly argued, woman has been long regarded as the basic «Other» in European civilization [see: Бовуар, 1997]. In Said's discussion of the Orient's



transubstantiation »from resistant hostility into obliging and submissive partnership» [Said, 1991, 92], the implicit (traditionally asymmetric) gender roles are transferred to relationships along West-East axis. No wonder that the Chinese American dramatist D.H.Hwang makes an incisive comment upon the mixture of sexism and racism in the colonial discourse [Hwang, 1998, 2875]. In the U.S. the process of feminization (alongside with demonization) affected the images of Asian immigrants: Chinese/Japanese Americans were presented either as ominous «yellow peril» or as asexual beings, rather female than male in their total submissiveness and obsequiousness towards whites.

Early in the 20th c., at the time when the Orientalist discourse was gaining momentum, a vague cluster of «butterfly»-associated ideas and emotions was embodied in Giacomo Puccini's *Madama Butterfly* (1904), where it acquired a distinct race and gender semantics. The myth of a charming Asian girl devoted to her European lover body and soul readily made its way into Western collective mental picture as an undeniable truth about the colonized Orient. It is but logical, however, that the era of postmodern repudiation of «grand narratives», of the reversal of binary oppositions together with multicultural dehierarchization and decentralization of discourse, subjected this myth, along with others, to revision and deconstruction. D.H.Hwang's play *M. Butterfly* (1986/88) is among the finest specimens of its artistic dismantling. Since it has been widely discussed, this paper will focus upon exploring its Hollywood screen version (1993) and the recent Russian movie *The Butterfly Kiss* (2006) in terms of the strategies they deploy for capitalizing upon and/or discrediting Orientalist ideological and aesthetic configurations.

Turning the play into a movie, i.e. changing the art medium, naturally required de- and re-coding the story in a different «language». Hollywood's prescriptions also presuppose strict adherence to certain rules guaranteeing cash-desk success (with Russia's commercial cinema trying to imitate them, though not always with the same result). The question is, then, to what extent these conventions have glossed Hwang's sharp criticism in David Kronenberg's film, and to what extent they have informed Anton Sivers' picture.

Naturally, the alterations Hwang's play has undergone have to do, primarily, with enhancing its dramatic and dynamic potential necessary to comply with cinema's characteristics as basically visual and motion art. The same considerations predetermined shooting certain scenes on location. This solution, however, had not only aesthetic, but ideological connotations as well by indirectly intensifying the film's «exotic» aura through visualizing Chinese scenery with its specific markers. The movie's spatial structure, editing and camera movement generally serve to contrast Oriental and Occidental topoi.

Casting Jeremy Irons as the protagonist signified departure from the play's intention, since Hwang's duped diplomat Gallimard should be utterly devoid of any charm. The omission of retrospective scenes presenting him in awkward light is also aimed at the male character's «heroization». Finally, transferring Gallimard's and Song's last conversation from virtual/imaginary to «realistic» plane dramatically changes the meaning not only of this sequence, but of the entire situation. Song's last close-up makes all the difference, substituting the theme of the impossibility to maintain intimate human relationships under global metasystems' confrontation for Hwang's denunciation of Orientalist self-delusions.

The same theme, though on a smaller scale, defines the parameters of the interracial love story in *The Butterfly Kiss*. Both films emphasize «the Orient's» opposition to «the Occident» through visual presentation of Chinese artifacts, including female face that is exoticized and eroticized both for the protagonist's and the spectator's male gazes [Mulvey, 1975]. In the Russian movie, juxtaposition of the 21st c. high-tech and timeless Asiatic entourage is supposed to add piquancy to the otherwise trite and thin plot. The movie exploits the myth of Asian feminine mystique both in the story and in the title. Though it makes attempts at exposing Orientalist stereotypes for what they are, the story serves to perpetuate them since in the decisive fight for the heroine's favors between an Oriental and a Westerner (represented in this case by a Russian computer fiend performed by Sergey Bezrukov), the Chinese girl assists her Russian lover facilitating the death of her compatriot.

Therefore, the film is instrumental in reproducing the race and gender model generated in European (sub)conscious since its initial contacts with non-European world: its conquest correlates with the assertion of the white race's sexual superiority. The film's last shots – smiling Chinese girl against the unmistakably Russian scenic backdrop – are intended to implant the idea that «*Omnia vincit amor*», including all sorts of systems, race and even gender vicissitudes (as was the case in *M. Butterfly*).

Summing up, it can be argued that the two movies are ambivalent in their treatment of Orientalism. Steps made towards its deconstruction (no doubt, much more obvious in *M. Butterfly* due to the original's critical thrust) coexist with capitalizing upon Oriental exoticism and with perpetuating sentimental clichés indispensable in commercial film industry. At the same time, the very fact of commercial movies focusing upon this problem testifies to the large scale of globalization. In various socio-cultural environments, it calls for the exploration of its implications not only in terms of relationships between «I» and «Other», but also of questioning this binary division in the multipolar world of today.

**Литература**

1. Бовуар, С. де. Второй пол. Т. I. М.: Прогресс, 1997.
2. Высоцкая Н. «Бабочки полет»: переосмысление традиционного идейно-образного комплекса в пьесе Д.Г.Хуанга «М.Баттерфляй» и диллогии Б.Акунина «Алмазная колесница». Доклад на Третьей международной научной конференции «Россия – Восток – Запад: проблемы межкультурной коммуникации», 5-7 апреля, Дальневосточный государственный университет, Владивосток, 2008.
3. Hwang, David H. *M.Butterfly*. In: *The Heath Anthology of American Literature*. Ed. by Paul Lauter, Third Edition, Vol. 2, Boston, New York: Houghton Mifflin Company, 1998. – P.2826-2875.
4. Mulvey, Laura. 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'. *Screen* 16:3, Autumn, 1975 : 6-18.
5. Said, Edward. *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. L.-N.Y.: Penguin Books, 1991
6. Weininger, Otto. *Sex and Character*. L: William Heinemann, 1906.