

СОДЕРЖАНИЕ

№ 136 (2015)

ИЗЯЩНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ

- Ален Флешер 9 Женщина в письменном уложении
(Повесть) (Пер. с фр. В. Лапицкого)

МАССОВАЯ ИСТЕРИЯ КАК СОЦИАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ

- Николай Поселягин 34 От редактора

I. РАЦИОНАЛИЗАЦИЯ МАССОВОГО ПСИХОЗА

- Олег Аронсон 37 Эпидемиология политического
Сергей Зенкин 49 Злокачественный мимесис

- Алек Д. Эпштейн 57 Переосмысляя параметры дискурса:
«Атеизм», «свободомыслие»
и «секулярный век» как дефиниции
и аналитические категории

II. ПРАКТИКИ МАССОВОГО ПСИХОЗА

- Моника Блэк 73 Массовая истерия — какой она была?
Целитель и популярный
апокалипсизм в послевоенной
Германии (пер. с англ. Татьяны
Пирусской)

- Константин А. Богданов 85 Банка Чумака, взгляд
Кашпировского: О роли

ПОТОМУ ЧТО НЕЛЬЗЯ: ПОРНО КАК СТИГМАТИЗИРОВАННАЯ ФУНКЦИЯ

Составитель блока Ян Левченко

- Ян Левченко 99 Вступление
Ян Левченко 105 Индустрия срама: Освоение
и коммодификация секса
в позднем советском кино
Денис Салтыков 123 Киномифология снаффа
и ее прагматика
Елизавета Ключкова 136 Torture porn: Нисхождение
авторитета и безосновательность
власти

ПРОЧТЕНИЯ

- К. А. Баршт 146 Медведь-кузнец из повести
А. Платонова «Котлован» и опыты
И.И. Иванова по созданию гибрида
человека и обезьяны

НА ПЕРЕКРЕСТКЕ «ПАРАДОКСА»

Составитель блока Мария Неклюдова

- Мария Неклюдова 172 От составителя
Мария Неклюдова 174 Спор о чувствительном комедианте,
или Четыре источника «Парадокса»
Татьяна Смолярова 193 Парадокс — 1922/23. Текст
в контексте
Ольга Купцова 211 Разум, чувство и рефлексы (Дидро,
Островский и другие)
Ольга Рогинская 231 «С записной книжкой на колене
и карандашом в руке»: актер как
наблюдатель у Дидро («Парадокс
об актере»)

- [Pilotti, Antrobus, Duff 1997] — *Pilotti M., Antrobus J.S., Duff M.* The Effect of Presemantic Acoustic Adaptation on Semantic «Satiatio» // *Memory and Cognition*. 1997. Vol. 25. P. 305–312.
- [Rose 2000] — *Rose R.* How Much Does Social Capital Add to Individual Health? A Survey Study of Russians // *Social Science and Medicine*. 2000. Vol. 51. № 9. P. 1421–1435.
- [Schechter 1997] — *Schechter K.* Physicians and Healthcare in the Former Soviet Union // *Immigrant Physicians: Former Soviet Doctors in Israel, Canada, and the United States* / Ed. by J.T. Shuval and J.H. Bernstein. Westport, Conn.; London: Praeger, 1997. P. 29–40.
- [Smith 1984] — *Smith L.C.* Semantic Satiatio Affects Category Membership Decision Time but not Lexical Priming // *Memory and Cognition*. 1984. Vol. 12. № 5. P. 483–488.
- [Smith, Klein 1990] — *Smith L.C., Klein R.* Evidence for Semantic Satiatio: Repeating a Category Slows Subsequent Semantic Processing // *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*. 1990. Vol. 16. № 5. P. 852–861.
- [Sztompka 1999] — *Sztompka P.* Trust: A Sociological Theory. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

ПОТОМУ ЧТО НЕЛЬЗЯ: ПОРНО КАК СТИГМАТИЗИРОВАННАЯ ФУНКЦИЯ

Составитель блока Ян Левченко

Ян Левченко

ВСТУПЛЕНИЕ

Jan Levchenko

INTRODUCTION

*Ян Левченко (НИУ ВШЭ; профессор Школы культуры-
рологии факультета гуманитарных наук; PhD)
janlevchenko@hse.ru.*

*Jan Levchenko (HSE; professor, School of Cultural Studies,
Faculty of Humanities; PhD) janlevchenko@hse.ru.*

Отношение к порнографии — тест, выявляющий механизмы самосознания общества. В новейшей истории России, чей вектор уже с конца 1990-х годов можно условно обозначить как устойчивое восстановление «вертикальных» отношений, укрепление государства и поддержание общества в слабом атомизированном состоянии, понятие порнографии не претерпело заметных изменений по сравнению с формулировкой словаря Ожегова: «Крайняя натуралистичность и цинизм в изображении половых отношений». То есть, за исключением несчастных, не образующих устойчивой исследовательской ниши опытов интеллектуальной рефлексии¹, порнография отвергается в самых раз-

¹ Канадский специалист по логике и этике Луис Гроарк

ных страдах государства и общества как вредоносная субстанция со своими объективными свойствами и предметным содержанием. Несомненно, что столь же единодушно и потребление этой субстанции, тесное с ней соприкосновение и тайное слияние в исполнении тех, кто призывает к ее репрессивному регулированию. Если ввести в любом поисковом ресурсе «изучение порнографии» или что-то в этом духе, то в первых же строчках результатов появятся юридические и медицинские верификации порнографии. Тогда как стоит ограничиться термином «порнография» без предикатов, и «всемирная паутина» предложит огромный выбор объектов, конвенционально соответствующих тем импликациям, что выступают основанием для репрессий в адрес этих объектов.

Понимание порнографии как чего-то заданного и определяемого через фиксированные свойства характерно как для противников порно, так и для тех, кто смотрит на проблему либерально, мотивируя свои взгляды доводами о «терапевтической» пользе и сексуальном просвещении. Исходная пресуппозиция состоит в том, что порнографическая продукция должна быть так или иначе отмечена фактом обнажения табуированных в публичной жизни участков человеческого тела, продуманной, рассчитанной на встречный вуайеризм демонстрацией различных способов совокупления и сопутствующих рамочных действий, манипулирующих возбуждением наблюдателя. Эта эмпирическая установка предполагает, что у порнографии есть четкие границы. Например, обязательно циничный (ну, не стыдливый же) показ пенетрации женского или мужского тела эрегированным пенисом или, скажем, ручкой от швабры — возмутительная порнография, тогда как съемка девушек в нижнем белье для календаря, адресованного главе правительства в качестве комплимента его мужским достоинствам, — приятная во всех отношениях эротика². Можно, наоборот, поносить целомудрие, лицемерно обезвреживающее порнографию и сводящее ее к эротике, но это возмущение также исходит из того, что предмет и его границы зафиксированы или по крайней мере имплицированы в повседневном языке и не вызывают коммуникативных трудностей.

До определенного момента даже те гуманитарии, что отваживались поминать порнографию в ряду прочих медийных практик, обнаруживали себя точно такими же носителями и пользователями стереотипов, что и прочая культурная публика, которую они изучали по призванию и долгу службы.

между либерализацией порнографии и ростом насилия в обществе. С его точки зрения, нельзя не признать, что философы отстают в осмыслении общественных процессов от организованных активистов, выступающих против эксплуатации женщин и детей [Гроарк 1995]. Через пять лет в Москве вышел сборник с целым разделом, посвященным проблематизации порнографии в свете гендерной теории, социальной семиотики и современной художественной критики. Однако даже в его переводных материалах исходным условием концептуализации порно выступали границы (1) предметного определения — что это такое; (2) легальности — можно так или нельзя; а также (3) ответственности — хорошо это или плохо [Гоццло 2000]. Лишь в 2010-е годы проблема изучения порно на русском языке была переведена из плана субстанции в план формы, а вопрос «как быть с порнографией» сменился вопросом «как прочитать порнографическое сообщение» (см. подборку материалов о porn studies в: Лорос. 2012. № 6 (90)).

Так, в классической статье о литературных формулах историк масскультуры Джон Кавелти рассуждал о том, что порнография могла бы стать образцовым полем изучения формульного мышления в словесности³, чему, однако, препятствует ее физиологический характер. Она призвана изобразить прелюдию к совокуплению и само совокупление, а стало быть, служит исключительно средством возбуждения с целью его дальнейшего удовлетворения. Нехватка литературы и дефицит искусства даже в глазах смелых доброжелателей порнографии как объекта изучения выглядели как приговор. Вместе с тем Кавелти вдохновлялся актуальными контекстами массовой культуры 1970-х и обозначил типологическую параллель между порно и смакованием насилия в современных ему жанровых фильмах (напомню, что в 1970-е продолжается расцвет грайндхауса, эксплуатационного кино, а также высокобюджетных кровавых боевиков от таких мастеров, как Дон Сигел и Сэм Пекинпа) [Кавелти 1996]. В этом наблюдении Кавелти, конечно, пошел дальше круга своих читателей, к каковому с большой долей вероятности могли принадлежать государственные чиновники, служители закона, члены родительских комитетов и обществ охраны общественной морали, занятые поиском нарушителей, от которых следует ограждать детей (фильмы ужасов, реклама сигарет, певец Оззи Осборн, якобы откусивший голову критик, была лишь риторически эффектной аналогией. Попытки выявления не субстанциональной, но функциональной проблематики порно приобретут системный характер не в истории культуры, но в постмодернистском союзе психоанализа, гендерной теории и социологии власти.

Есть ли смысл у порнографии за пределами чистой, передумываемой телесности, значит ли она что-то, кроме навязываемого ей либидозного механицизма, — это вопросы, которыми начали активно заниматься представители гендерной теории в те же 1970-е годы, хотя степени абстрагирования, желательной для нетенденциозного анализа, удалось достичь скорее на смежных и менее политизированных территориях — в социологии интимности (Энтони Гидденс), археологии сексуальности (Мишель Фуко). Выросшая в начале 1990-х годов на ниве гендерных исследований квир-теория (Джудит Батлер) была и остается в первую очередь примером ангажированного активизма, способствующего популярности в медиа, но продолжающего вызывать подозрения академических сообществ. И в этом смысле подход к порнографии из перспективы более традиционных, методологически умеренных дисциплин оказался важным инструментом легализации противоречивой темы. К концу XX века благодаря авторитету социологических методов, питающих, наряду с философией, прикладные гуманитарные науки, в отношении порно все увереннее начал завоевывать позиции социальный конструктивизм, исходящий из необходимости анализа условий, которые порождают те или иные «естественные» отношения, системы норм, запретов и предписаний⁴.

3 Автор при этом ни слова не говорит о схемах Владимира Проппа, так как принадлежит к школе архетипической, а не формалистской критики.

4 Историю постепенного осознания сконструированной и подверженной манипуляциям «природы» желаний, механизмов их стимулирования и (частичного) удовлетворения, неизменно оставляющего зазор для последующего соблазна, убедительно прослеживает Дагмар Херцог, рассматривая сложный процесс постоянного колеба-

И хотя о консенсусе в отношении порнографии все еще не приходится говорить, настоятельную необходимость преодоления оппозиции между негативным и акцептирующим отношением к порно, равно как и необходимость отказа от набора универсальных признаков порно, декларировала Линда Уильямс еще в конце 1980-х годов, когда критиковала феминисток, приветствующих цензуру и апеллирующих к тому, что порнография посягает на мир якобы чистой и светлой сексуальности, находящейся вне языка, власти и истории [Williams 1989]. В этом смысле феминистки, выступающие против цензуры и преследований порно, также попадают в зависимость от собственной протестной позиции, вновь подменяя конкретными примерами те проблемы и социально-антропологические механизмы, которые порнография в более или менее жесткой форме предъявляет своему потребителю.

Наросший за последние 30 лет пласт porn studies кажется вполне достаточным, чтобы удовлетворить (если не интеллектуально измотать, истощить, подобно своему предмету) как профессионала, так и любителя; интересующегося проблемой⁵. Сейчас уже и русский языковой обиход впустил в себя, необратимо изменившись, идею Фуко, что секс — один из важных инструментов манипулирования, сфера, находящаяся под опекой регулирующих органов. Секс воспринимается как угроза существующему порядку, как неустранимый внесистемный остаток, который нельзя исключить и поэтому необходимо держать под усиленным надзором⁶. Это касается и демографической политики, и смены отношения к абортам и контрацепции, и аналогичных трансформаций с проституцией, которую где-то запрещают, сносясь нелегальному бизнесу, а где-то частично или даже полностью легализуют, что требует и от власти, и от граждан высокой и ничем не гарантированной социальной ответственности. Наконец, это касается медийной (и) развлекательной индустрии, обслуживающей сексуальные интересы, наживающейся на них, формирующей и развивающей новые запросы.

Однако функция порно, как представляется, отнюдь не сводится к внешней реализации того не вполне признанного, но крайне влиятельного мира, который создавался до недавнего времени издателями специализированных журналов и прибыльными киностудиями, а ныне рассредоточен в виртуальном пространстве, обернувшись «телом без органов», реализующим метафоры разной скорости, разной направленности, текучести, атомарности и несводимости. Смысловой центр порно находится не в окружении его конкретных реализаций и даже вне индустрии, присваивающей себе это название. Порно — это все, что в данный момент проблематизирует свою неполную законность, игнорирует или целенаправленно нарушает запрет, организует какую-либо трансгрессию, вызывая на себя обвинения и преобразуя их энергию. Из того, что сказано о предмете по-русски, авторам предлагаемого блока близка идея своеобразного пакта между законом и нарушителем, высказанная в заглавной статье упомянутого блока материалов, опубликованных в «Логосе» три года назад:

5 В социологическом исследовании, подробно анализирующем изменения в структуре рынка порнографических продуктов и услуг, а также трансформацию восприятия этой сферы, так и не ставшей менее обценной по мере, казалось бы, повсеместного проникновения, библиография

Подобно тому как полиция присваивает право применения насилия, лишая его простых граждан, так и право определяет порнографию так, как если бы само было за него не ответственно. На самом деле право нуждается в порнографии так же, как и полиция нуждается в хулиганах для оправдания своей общественной полезности. Хулиганы же своими действиями поддерживают существование этого репрессивного института так же, как порно мобилизует мораль и легитимирует его правовое определение. В этом состоит реакционность порнографии [Чубаров 2012: 150].

Я бы добавил только, что реакционность с той же вероятностью оборачивается прогрессивностью, поскольку с течением времени и по мере оптимизации институтов недавняя трансгрессия приручается и усваивается. Примерно по той же схеме развивается мейнстрим в кино: то, что десять лет назад расшевелило рафинированную публику на фестивале «Санденс», сегодня характеризует поточное производство, снижая градус радикальности, будто бы подстраиваясь под зрительские ожидания, но в действительности приручая и корректируя их.

В предлагаемом разделе представлены кейсы, иллюстрирующие именно такое понимание порно — как объекта стигматизации, точнее, стигматизированной функции, чей механизм работает на энергии, выделяемой в ходе стигматизации. Авторы — Ян Левченко, Денис Салтыков и Елизавета Ключкова — решили не идти по пути освоения и медиации существующих подходов с добавлением собственных иллюстраций, поскольку им кажется продуктивным на принципиально разных примерах проследить, от чего зависит и каких условий требует нарушение запрета; можно ли, наконец, вовсе вывести за дискуссионные скобки проблему предметного определения порнографии, оставив его даже не юристам и медикам, но оскорбленным посетителям выставок современного искусства, вооруженным стальными прутами и другими инструментами выражения своей верности прекрасному. Авторы, представляющие два поколения исследователей, считают возможным апеллировать также и к обыденному знанию, без которого разговор о запрете приобретает чересчур умозрительный характер. Нам немного жаль, что взгляды интеллектуалов (тех, кто пытается что-то анализировать) так мало соприкасаются со взглядами на те же предметы и явления в повседневном обиходе, в неспециализированных медиа, в государственных и общественных инициативах. Конечно, интеллектуалы находятся в привилегированном положении, так как изучают остальных в одностороннем порядке. Тем не менее сейчас положение интеллектуалов скорее можно назвать маргинальным — по аналогии с обсуждаемой темой в ее субстанциональном проявлении — и стигматизированным, если принять во внимание риски непонимания.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- [Гапова 2011] — Гапова Е. Полный Фуко: Тело как поле власти // Неприкосновенный запас. 2011. № 2 (76). С. 94–106.
 (Gاپova E. Polnyy Fuکو: Telo kak pole vlasti // Neprikosnovenenny zapas. 2011. № 2 (76). P. 94–106.)
 [Гоццло 2000] — Гоццло Е. Новые члены (members) и органы: Политика порнографии // Женщина и визуальные знаки / Под ред. А. Альчук. М.: Идея-Пресс, 2000.

- [Гроарк 1995] — *Гроарк Л.* Практический разум и полемика вокруг порнографии // Мораль и рациональность / Под ред. Р.Г. Апресяна. М.: [Институт философии РАН], 1995. С. 182—186.
- (*Groarke L.* Prakticheskiy razum i polemika vokrug pornografii // Moral' i ratsional'nost' / Ed. by R.G. Апресян. Moscow, 1995. P. 182—186.)
- [Кавелти 1996] — *Кавелти Дж.Г.* Изучение литературных формул // НЛО. 1996. № 22. С. 33—65.
- (*Cawelti J.G.* The Study of Literary Formulas // NLO. 1996. № 22. P. 33—65. — In Russ.)
- [Фуко 1996] — *Фуко М.* Воля к знанию // Фуко М. Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности / Сост., пер. с франц., коммент. и послесл. С. Табачниковой. М.: Магистернум; Касталь, 1996. С. 175—238.
- (*Foucault M.* Histoire de la sexualité I: La Volonté de savoir // Foucault M. Volya k istine: Po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. Moscow, 1996. P. 175—238. — In Russ.)
- [Чубаров 2012] — *Чубаров И.* Порно как искусство насилия // Логос. 2012. № 6 (90). С. 141—156.
- (*Chubarov I.* Porno kak iskusstvo nasiliya // Logos. 2012. № 6 (90). P. 141—156.)
- [Herzog 2011] — *Herzog D.* Sexuality in Europe: A Twentieth-Century History. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2011.
- [Voss 2015] — *Voss G.* Stigma and the Shaping of the Pornography Industry. London; New York: Routledge, 2015. P. 138—160.
- [Williams 1989] — *Williams L.* Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible. Oakland, Cal.: University of California Press, 1989. P. 16—33.

Ян Левченко

ИНДУСТРИЯ СРАМА: ОСВОЕНИЕ И КОММОДИФИКАЦИЯ СЕКСА В ПОЗДНЕМ СОВЕТСКОМ КИНО

Jan Levchenko

INDUSTRY OF SHAME: THE DEVELOPMENT AND COMMODIFICATION OF SEX IN LATE SOVIET FILM

Ян Левченко (НИУ ВШЭ; профессор Школы культурологии
факультета гуманитарных наук; PhD)
janlevchenko@hse.ru.

Jan Levchenko (HSE; professor, School of Cultural Studies,
Faculty of Humanities; PhD) janlevchenko@hse.ru.

УДК: 77

UDC: 77

Ключевые слова: порнография, porn studies, секс, запрет, перестройка, советский кинематограф

Key words: pornography, porn studies, sex, prohibition, perestroika, Soviet cinema

В статье рассматривается период в истории позднего советского и раннего постсоветского кино конца 1980-х — начала 1990-х годов в аспекте освоения кодов сексуальности, способов демонстрации обнаженного тела и его мотивировок. Понятие «порнографическое воображаемое», сталкивающее подходы С. Зонтаг и Ж. Лакана, позволяет проследить изменение отношения к репрезентации тела в кино, освобождающегося от необходимости следовать нормативам «высокого искусства» и «общественной морали». От эпохи перестройки до середины 1990-х годов секс в (пост)советском кино трансформируется из набора стигматизированных и табуированных практик в универсальный ресурс интерпретации, а затем в товар, побуждающий к росту самодостаточного потребления.

Levchenko's article examines the history of Soviet and early post-Soviet film between the late 1980s and early 1990s with attention to the assimilation of codes of sexuality, methods for showing the naked body and the motivations behind this. The concept of the "pornographic imagination," which brings together the approaches of Susan Sontag and Jacques Lacan, enables Levchenko to trace a change in attitudes toward representations of the body in film, which had been liberated from the need to adhere to the norms of both "high art" and "societal morals." Between the perestroika period and the mid-1990s, sex in (post-)Soviet film was transformed from a set of stigmatized and taboo practices into a universal resource of interpretation, and subsequently into a commodity that spurred the growth of self-sufficient consumption.

Представление о том, что современность пропитана кодами сексуальности и сублимированного влечения, что она соблазняет людей многообразием форм

культуры. От диагностированного в 1980-е годы «функционального» тела, «взятого в его материальности» «как объект культа» и социальный ритуал¹, до проникновения сексуальной образности в стиль жизни, моду, поведение и речь, о которой с начала 2000-х начали говорить как о феномене «порношика»², можно проследить тенденцию к расширению пределов толерантности. В течение XX века произошли настолько глубокие структурные сдвиги в соотношении социальных ролей и представлений женщин и мужчин о природе и границах сексуальности, что понятие «порнографии» теряет какой-либо смысл, кроме конвенционально стигматизирующего, — это способ кого-то наказать, запятнав подозрением в «грязи». При попытке ответить на вопрос, «что такое порно», следует учитывать максимум Алена Роб-Грийе, что это «эротика других» [Гоцило 2000: 114]. То есть признаки «порно» не характеризуют сам предмет, а негативно выявляют систему норм, запретов и предписаний, которая этот предмет конструирует, чтобы вытеснить его на периферию условно «нормального» культурного производства, его администрирования и осмысления.

В своем современном понимании семантический комплекс «порно» обозначает набор товаров и услуг, эксплуатирующих сексуальность и создающих ее новые формы с целью расширения рынка. Преображенное при помощи медиа человеческое тело постоянно пополняет ресурсную базу визуальных, тактильных и других чувственных ассоциаций за счет развития производства, торговли, сферы услуг и рекламы, обслуживающих и ублажающих это тело. Даже самые пронизательные разоблачения аморальной деятельности торговцев грезами и желаниями не отменяют того, что им успешно удается делать свое дело, и порнография, изгнанная через дверь, мгновенно пробирается в окно. Проникновение образов и дискурсов сексуальности во все сферы жизни, связанное с эскалацией желания на фоне ослабления морального диктата со стороны церкви и государства, до недавнего времени вызывало почти исключительно «тревогу» и «озабоченность» интеллектуалов, продолжавших мыслить в духе Франкфуртской школы, с большой долей брезгливости обращавшейся к феномену массовой культуры³. Даже если не брать в расчет продолжительную полемику о статусе сексуальной образности и ее роли в обществе, которая продолжалась внутри феминистской критики

с середины 1970-х годов, когда вышла хрестоматийная статья Лауры Малви «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф» (1975), исследователи массовой культуры до самого последнего времени стигматизировали порнографию в одном ряду с проституцией, уголовщиной, алкоголизмом, наркоманией, т.е. вносили ее в реестр социальных болезней, требующих лечения или как минимум последовательной ограничительной терапии⁴. Тем не менее первая половина 2010-х годов характеризуется отходом от бинарности в дискуссиях о порнографии с их дискредитированными «за» и «против». Сексуализация культуры, подвижность нормы, игры на грани дозволенного и стремление маргинальных практик видеоизмениться с целью доминирования составляют более увлекательное объектно-тематическое поле, нежели помощь полиции в экспертном обосновании вреда, приносимого порнографией. Эта экспертиза — такой же товар, что и возгласы в защиту чьих-то прав, поэтому о необходимости перенастройки аналитической оптики и о меняющихся следствиях «порнофикации» масскульта говорит Феона Эттвуд в предисловии к пионерской в аспекте толерантности подходов британской подборке по теме [Attwood 2009: xiii-xxiv].

Указанное смешение, которое одним представляется моральной деградацией, а другим — достижением демократии, приводит к тому, что порно, оставаясь объектом стигматизации в юридических, медицинских, бюрократически-управленческих дискурсах, признается интеллектуалами в качестве важнейшего инструмента структурирования современного общества. При этом поиск критериев предметного определения порно сменился критической оптикой, выявляющей условия интерпретации тех или иных предметов и действий как порнографических. Такая трансформация способствует осознанию политического, в широком смысле — манипулятивного, значения порнографии, понятие которой используется как инструмент стигматизации того, что вызывает тревогу, представляет опасность, угрожает наличному порядку. Порнография — это едва ли не визуальный аналог сексуальности, чью сферу Мишель Фуко определял как сферу запрета *per se*, убедительно реализующего идею государства [Фуко 1996: 120 и сл.]. С тех пор многое изменилось, но многое и осталось прежним. Обыденная жизнь с ее медленным и неравномерным развитием эмансипируется в своем отношении к сексу, с восторгом тиражирует порношик, но не может отказаться от запретов (не только на публичный секс, но и на насилие, в большинстве случаев тесно связанное с сексуальной сферой). Пока секс и его производные ограничены конвен-

1 Эти формулировки, адаптирующие идеи Мишеля Фуко и Жюль Делёза, см. в: [Бодрийяр 2006: 171 и сл.].

2 В 1970-е годы это понятие обозначало моду на широкоэкранные порнофильмы вроде «Глубокой глотки» и «Дьявола в мисс Джонс», когда казалось, что еще немного, и бесцензурная демонстрация тела, приносимого в жертву добровольно-принудительным удовольствиям, будет столь же респектабельной, что и «авторское кино». После пережитого кризиса и перестройки индустрии «фильмов для взрослых» в 1980-е понятие «порношика» взял на вооружение культуролог Брайан Макнейр, который в книге «Медиатизация секса» назвал так совокупность репрезентаций порнографической эстетики в мейнстриме масскульта [McNaig 1996: 137–169]. Развитие его идей см.: [McNaig 2002; МакНейр 2007], а подведение итогов развития концепции: [McNaig 2013].

3 Критика в адрес «хлама», производимого не культурой, но пришедшими ей на смену «индустриями», обманывающими население и наживающимися на его простоду-

4 Достаточно бросить взгляд на заголовки книг второй половины 2000-х, затрагивающих проблему социального бытования порнографии: [Paul 2005] (интересно, что уже второй тираж книги вышел с характерно отредактированным заглавием: алармистское *damaging* было заменено на нейтральное *transforming*); [Levy 2005] (известнейшая скандальная работа феминистского историка медиа, где резко стигматизирован так называемый «помадный» феминизм, согласно автору, создающий иллюзию эмансипации женщин за счет обучения стриптизу, «приучения» их к своему телу и других уловок масскульта, маскирующего хитроумные техники порабощения); [Sarracino, Scott 2008; Dine 2010] (вопросы «куда мы идем», «как нас лишили культуры» и пр. продолжают критику культуриндустрий, начатую в 1940-е годы). Внешний по отношению к этой

циями метатекста, пока его обсуждают и даже иллюстрируют, но не реализуют, исходящие от него угрозы лишь потенциальны. Напротив, малейшая его актуализация, перевод в перформативное измерение требует многословных комментариев, оправданий, ссылок на законы «эстетики», задачи «искусства», «интеллектуальные» цели. Или же признания, что это чистая порнография и ничего более. Такое признание амбивалентно; оно гарантирует так называемый «скандальный» интерес, запуская механизмы медийной поддержки, но одновременно и маргинализует людей, вещи и действия, чьи отношения (не обязательно принадлежность) к порнографии стали достоянием обществности.

Тезис о том, что порнография — это реализация сексуальности, может показаться не просто тривиальным, но идиотическим, однако, если учесть, что речь идет не об объекте, а об условиях его диагностирования и восприятия, можно уточнить: порнографией называют в данный период времени и в данном обществе то, что целенаправленно и наглядно нарушает действующие табу. Представляется допустимым перевернуть максиму Фуко о сексуальности как территории запрета, чтобы получить запрет как *негативную матрицу сексуальности* — ведь все, что последовательно запрещается, провоцирует соблазн и эскалацию желания. В обществах, переживающих переход от одной системы устройства к другой, инструменты опознания порнографии обнаруживают как противоречия исходной системы, так и трудности нового образа жизни, еще не ставшего порядком и не вполне понимающего, что он собой представляет. В моменты массового кризиса идентичности границы запретного нарушаются, приходят в движение. Так было в эпохи нидерландской и французской революций, так вела себя и русская революция, разросшаяся в своем автомифе до интернациональных пределов, но оставшаяся по большей части русскоязычной.

У большевиков, как известно, с сексом были сложные отношения. Профессиональные революционеры были «выше» него, освобожденный народ переживал изменения интимной сферы по-разному, но без проблематизации языка⁵. Революционно-освободительные идеи реформирования половой жизни, с которыми в первоначальной неразберихе выступали Григорий Батkis и Александра Коллонтай, были вскоре нейтрализованы социалистической моралью, представлявшей собой апгрейд мелкобуржуазных «приличий» — узаконенных веками церковной пропаганды представлений о первородном грехе, долге продолжения рода и запрете на удовольствия. В отношении секса уже в первое десятилетие после революции победили предрассудки христианского происхождения. Причина — в господстве патриархальных устоев (страна состояла в основном из крестьян или недавних выходцев из крестьянского сословия), которое замедляло и без того вялый процесс индивидуализации. Провозглашенный коллективизм в ряде случаев мог спровоцировать рост реакционного индивидуализма, но низкий уровень потребления и слабо развитый рынок соблазнов, не восполнявшийся нелегальным бизнесом, ограничивал телесность и язык ее описания. Секс в СССР оказался под особым

5 Турбулентность, в которой оказались сексуальные отношения на волне революции, отразилась уже в «Двенадцати» Александра Блока с ее мифологической парой солдата и проститутки. Гражданская война, большевистский террор и учреждение НЭПа последовательно способство-

надзором, что создавало благодатную почву для предрассудков и усиления патриархальных тенденций. Пережитки «Домостроя» за витриной «развитого социализма» породили сексистское общество без внятных представлений о сексе, глупо хихикающее от малейшего намека на «ЭТО»⁶. Порнография же оказалась в статусе табуированной функции, т.е. не только запрещенного предмета, но и запрещения самих условий его концептуализации⁷.

Представление о порнографии и о границах запретного, изучение трансгрессий в советской культуре — богатая тема. Я бы хотел рассмотреть короткий отрезок этой культурной парадигмы, демонстрирующий кризис прежней системы координат и колебание нормативного порога. Дело не только в том, что, согласно исследованиям социологов кино, фильмы эпохи перестройки (1986—1991) дают картину сдвига ориентиров от «активизма» к «гедонизму» [Ятина, Калининна 2011: 172—173]. Массовый кинематограф позднего СССР и ранней постсоветской России позволяет увидеть не только конкретные объекты табу в официальной советской культуре, но и горизонт стигматизированного воображения, осваивающего расширившуюся предметную сферу массовой культуры, испытывая дефицит языка ее описания.

Отмеченный гедонизм, несомненно, подразумевает улажнение тела, и секс занимает здесь важное место. В отличие от кулинарного гедонизма, представленного «Книгой о вкусной и здоровой пище», гедонизм на сексуальной почве был вне закона и напоминал о себе лишь из недр теневой экономики, где с рук покупалось «женственное» белье, фотографии, переснятые с контрбандных журналов, а на самом изломе СССР — копии видеофильмов. Сексуальная энергия, не конвертируемая в массовой культуре, накапливалась, застаивалась и сбрасывалась в «порнографическое воображаемое»⁸ — т.е. в переживание отсутствия желаемого и запретного объекта, нереализуемое *imago*. Все это во второй половине 1980-х — после реформ V съезда кинема-

6 О последствиях симбиоза сексуальной безграмотности с так называемой «сентиментальной патриархальностью» см.: [Михайлова 2000].

7 В работе, анализирующей инициативы, предпринятые в 2000-е годы руководством Беларуси для «защиты здоровья нации» от продукции «низкого художественного уровня», «порнография» описывается как свалка, куда ригидная государственная система выталкивает все, что мешает ее «нормальному» функционированию [Денищик 2007б]. Серия жестких, но столь же слабо фундаментальных законодательных инициатив Российской Федерации 2010-х годов говорит об устойчивом воспроизводстве механизмов, отбрасывающих общество назад и заставляющих перезагружать его основания с опорой на «традиции», «истинные ценности» и пр.

8 В этой формуле известная метафора Сьюзен Зонтаг (Сонтаг) встречается с известной теорией Жака Лакана. Сам опыт, писала Зонтаг, не может быть порнографическим, таковыми являются лишь продукты воображения — произведения словесности или кинематографа [Зонтаг 1997: 73]. Однако у Лакана воображаемое имеет онтогенетическую природу — ребенок приобщается к недостижимым образам, формирующим горизонт желаний, которые в той или иной степени остаются нереализованными всю жизнь. Фрагментация тела и его проекция на других, осуществляемая на этом этапе созревания, позднее напоминает о себе различными маршрутами и оттенками влечения, указывая

тографистов и ослабления цензуры — закончилось выплеском вынужденно инфантильных фантазий, основанных на обрывочных представлениях о том, чего ранее нельзя было показать (тюрьма, заграница и т.д.). Нередко с чисто визуальным, не вполне осмысленным удовольствием кино набрасывалось на мир Другого. Сексуальная тематика попала в эту компенсаторную волну, и если шок от встречи с ранее замалчиваемыми сторонами жизни сопровождался признанием необходимости «правды», то секс вызывал показательное сочетание смущенного интереса и эксплицитно выраженного неприятия. О «нездоровой» и «грубой» физиологии, о стремлении «эксплуатировать» будто невесту откуда взявшуюся популярность этой темы охотно писали и критики, и аналитики⁹.

Конечно, и более раннее советское кино было по-своему чувствительно к кодам сексуальности, иногда протаскивая на экран частичную или даже полную наготу под видом то саркастического гротеска («Бриллиантовая рука» со стриптизом Светланы Светличной), то «естественной», «непоруганной» девичьей чести («Сибиряда» с купающейся Еленой Кореневой¹⁰). Тем не менее порнографическое воображаемое эпохи либерализации начало искать формы воплощения отнюдь не с наготы. Легендарная «Маленькая Вера» (Василий Пичул, 1988), устроившая сексуальную революцию в СССР¹¹, предъясвляет небольшую площадь обнаженного тела. Дело здесь в акцентировании сексуальной сцены и в ее социально неблагоприятном контексте. Фрагменты тела конкретной актрисы не так уж важны; показательна в этом смысле реакция на них, не выходящая за пределы заклинания «как-не-стыдно». Основное же табу было наложено на тот «позорный» быт, в котором это тело существовало. То, что Наталья Негода после своей роли снялась для журнала «Плейбой», также не имело особого отношения к эротике, а было коммерчески обработанным жестом непослушания, решительным вынесением сора из избы, которая отчаянно демонстрировала стерильность.

Социальная подоплека запретного, акцент на символическом разоблачении — один из важнейших симптомов скованной чувственности, которую можно понимать двояко: и как следствие пресловутого «отсутствия секса в СССР», и как его причину. «Народная» сексуальность (частушки, анекдоты) оставалась в андеграунде городской культуры, которая призывала к высоким отношениям, вытесняя секс на периферию (в том числе зрительную) — как непристойный контрагент любви и агент насилия. Двумя годами раньше «Маленькой Веры» Эрнест Ясан в картине «Прости» (1986) с помощью крас-

норечивых умолчаний ввел в сюжет сцену изнасилования — так главная героиня, попытавшаяся изменить мужу в ответ на его открытый адюльтер, наказывается «судьбой», — женщине в патриархальном советском укладе нельзя и думать о том, что для мужчины совершенно естественно. Перестройка шагает по стране, и уже в «проблемном» фильме о подростковых бандах «Меня зовут Арлекино» (Валерий Рыбарев, 1988) изнасилование происходит на камеру. Если в семейной мелодраме нагнетается грозная атмосфера, лица насильников освещены снизу, а фигуры растворяются во мраке, не оставляющем никакой надежды, то «молодежное кино» настаивает на том, что социальные язвы необходимо критиковать при свете дня. В том числе — решение конфликта между мужчинами при помощи унижения женщины, кульминацией чего и является финальное изнасилование. Частичная нагота жертвы в этой сцене имеет, казалось бы, совсем не эротический контекст; более того, зритель, испытавший возбуждение, заведомо стигматизирован, поскольку его / ее эротомания объясняется невосприимчивостью или даже тягой к насилию. Между тем провокационная подоплека буквально обнажается, когда бессильно наблюдавший за позором возлюбленной (точнее — за своим унижением) главный герой простирает ей вслед руки, она оборачивается, сотрясаясь в рыданиях, и зритель видит средний план волнующейся груди. Те 42 миллиона человек, что в 1989 году обеспечили фильму кассу, а также те критики, что трактовали его как «фильм года» [Stulov 2000: 16], точно не имели в виду ничего «такого», но деловитая объективация жертвы свидетельствовала о господствующем тренде, где стигматизация «похабщины» не мешала простодушному вуайеризму.

Этот «интерес» к обнаженному телу ярко продемонстрировала картина Карена Шахназарова «Город Зеро» (1988), герой которой едет в командировку на завод-смежник, а попадает в мир абсурда в духе актуального Салтыкова-Щедрина (фильм «Оно» по мотивам «Истории одного города» снял на «Ленфильме» годом позже Сергей Овчаров) [Brashinsky 1993]. В приемной директора завода за печатной машинкой сидит обнаженная секретарша. Поясного изобращения недостаточно, и она выходит из-за стола, чтобы полить цветы и показать себя целиком. Постепенное обнажение в фильме Шахназарова — симптом неуверенности, с которой в целом лояльные советские профессионалы обращаются к запретным темам, официально никем не разрешенным.

Одновременно в советских фильмах начинают открыто цитироваться общие места зарубежной эротики. В начале 1989 года ленинградская студия «Троицкий мост» выпускает картину с говорящим названием «Фуфло» по сценарию балетмейстера Кирилла Ласкари-Менакера. В первых же кадрах фильма спутница главного героя выставляет из открытой дверцы BMW ногу в черном чулке с кружевными оборками, после чего камера осваивает эротическую фрагментацию тела: спутанные волосы в лучах света, сливающиеся контуры тел, туфель в воздухе и ботинок, роющий землю в так называемой «миссионерской» позе. В фильме есть и другие приметы знакомства авторов с зарубежной эротической продукцией. Во время сеанса маникюра женщина облизывает пальцы своей товарки, поедающей эклер. Лесбийские коннотации никак не акцентированы, их демонстрация нагляднее разговоров «закадычных подружек» о мужчинах и работе. Наконец, попав хореографом в захолустный город, нуждающийся в постановках эротических шоу, главный герой...

9 Сознательно редуцируя анализ синхронных отзывов от «Искусства кино» до «Сеанса», я ограничусь ссылками на воспроизводство этих оценок в: [Shreeves 1992]. Об общих тематических сдвигах, сопровождавших реформы советского кинематографа, см.: [Карл 2009].

10 Эпизод, где голая Тая, выйдя из ручья, находит в лесу обесилевшего Алексея, который станет вскоре ее любовью на всю жизнь, отзывается в последующем сюжете, когда возлюбленный через много лет возвращается в ту же деревню и с равнодушной суетливостью овладевает ею все в том же лесу. Возясь под плащом, прикрывающим «срам», бурильщик Лешка задевает прислоненное к дереву ружье. Выстрел замещает эякуляцию и одновременно убивает прежнюю любовь. Советское кино изредка позволяло себе игру с фрейдистской образностью, тем более в исполнении выходцев из творческого клана всесоюзного значения.

в лучших традициях фильмов типа «9 1/2 недель», имевших в СССР культовый статус среди обладателей видеоаппаратуры. Впрочем, советские авторы не забывают на всякий случай высмеять самовлюбленного донжуана. Ему не удается как следует размазать арбуз по телу подруги: поскользнувшись, он со страшным лязгом попадает ногой в помойное ведро, стоящее под раковиной.

Первый этап освоения табуированной темы и способов ее презентации протекает быстро и с видимым успехом. В 1990 году один из наиболее плодотворных производителей сиквелов «Эммануэли», Франсис Леруа, вместе с малоизвестным режиссером, но одним из главных французских рок-журналистов и авторитетом в области этномузыковедения Франсуа Жуффа снимают в Москве мokyбюментари¹² «Секс и перестройка», в котором вымышленная сюжетная линия совмещена с материалом, отснятым во время кастинга советских девушек для эротического фильма. Идея, видимо, сводится к тому, чтобы показать, что молодые женщины «империи зла» открыты к переменам и готовы на все, чтобы изменить свою постылую жизнь. Они не умеют одеваться и двигаться, необаятельно стесняются, и опытный классик эротики уже близок к отчаянию. Однако его соавтор, более молодой Борис, проявляет чудеса общительности, всюду ездит с молодой переводчицей в поисках «настоящей» жизни, ходит с ней по гостям и на концерты группы «Кино», участвует в пьянках с легкодоступными женщинами, чьи подельники потом отбирают у него наличные деньги. По мере этих инициаций фильм обзаводится-таки русской звездой, а Борис отстранен от работы, хотя и счастлив сойтись с переводчицей, не знающей о судьбе своего подопечного (неминуемый скандал по этому поводу остается за кадром). Фильм обрамляют титры — девушки в военной форме раздеваются и садлают бутафорскую эмблему с серпом и молотом, а в финале кражистая девица распиливает ее бензопилой: секс победил «совок». Хотя французам и удалось показать распад прогнившего морального кодекса строителей коммунизма, их соблазнительные паттерны оказались не так уж далеки от патриархального распределения мужских и женских ролей, господствовавшего в СССР. К тому же невинно-порочные женщины, воспроизводящие клише о загадочности России, слишком часто смеются в этой картине над нелепыми мужчинами, невольно антиципируя жесточайший кризис мужской идентичности, замалчиваемый и потому с трудом преодолеваемый по сей день¹³.

Плацдармом, где мужское начало терпит сокрушительное поражение, является картина «Ребро Адама» (1990, Вячеслав Криштофович) — экранизация повести Анатолия Курчаткина «Бабий дом». Это находка для феминистской критики, отрабатывающая общие места «мужского взгляда» (начиная уже с названия, которое предполагает вторичность женщины) и снисходительности к «слабому полу», несмотря на несостоятельность выведенных мужских характеров. Жизнь организована так, что несчастны все, причем персонажи последовательны в том, чтобы не просто удержать это состояние, но и по возможности усугубить его¹⁴. Телесная нереализованность

12 Введение в поэтику и контексты так называемого «псевдодокументального фильма» см.: [Зельвенский 2007].

13 Подробнее об этом явлении: [Zdravomyslova, Temkina 2012].

14 Взгляд со стороны, опирающийся на другие нормативные системы, не распознает садомазохистскую жертвенность героинь этой истории, отказывающихся от возможности наладить свою жизнь и поверить в мужские намерения. Британский историк советской литературы уверен, что ав-

способствует тому, что событиями и поступками управляет именно тело, причем парализованное и немощное. «В основе этого фильма, — отмечала Сюзан Ларсен, — лежит мысль, что тело женщины является гораздо более красноречивым, чем любая ее попытка высказаться» [Ларсен 1993: 189]. Фильм, по наблюдениям критика, пропитан стереотипами, сводящими женщину к функциям выделения («миазмы» судна из-под бабушки) и размножения (бабушка в молодости изменяет мужу, ее дочь рождает двух девочек от разных мужей, у которых теперь другие семьи; одна дочь переживает измену начальника-любownika, другая беременеет и не желает знать своего молодого человека). Тем не менее от аналитического взгляда, свысока брошенного на жалкий позднесоветский сексизм и жизнь, в которой «Чинзано» считается «напитком богов», ускользнуло то, что случайный знакомый главной героини показал себя достойным и порядочным человеком, чей здравый смысл корреспондирует с женской мудростью, выведенной как сквозной мотив¹⁵.

Советский сексуальный порядок подвергается в картине жесткой критике, но только в том смысле, что он разрушает «нормальную» гетеросексуальную семью, вынуждая женщин жить «неестественной» жизнью. Телесность героинь репрессирована, а сексуальность почти исключена. Напротив, коллегам одной из них по службе и одновременно своей мини-платье и ботфорты. Этот ее жест — совсем из другого мира, чем тот, где немощная мать в ночной рубашке распорядится дочерью, не способной раздеться перед любимым мужчиной. Офисная обольстительница еще не стала легкомысленной девушкой в духе героинь фильма «Секс и перестройка», но и далека от старомодного образа целомудрия. Этот промежуточный случай обнаруживает типичное для (пост)советского человека понимание секса как инструмента манипулирования, которое не стоит отождествлять с его товарной фетишизацией в порнографической индустрии. Подруга-соперница подключает сексуальные коды, чтобы присвоить «чужого» мужчину, а не просто получить от него вознаграждение, сводящее ее к роли проститутки.

Авторы фильма (не)вольно регистрируют особые локусы пересечения интимности и коллективности. «Писать хочу!» — раздраженно говорит дочь, намекая матери, что та задержалась в ванной комнате. «Ну, пидай!» — отвечает мать, предлагая разделить пространство смежного санузла. Происходящие в ванной трансгрессии¹⁶ интимности могут быть и позитивными для героев. Именно в ванной мать и старшая дочь поочередно меряют купальник, разглядывая себя и друг друга в зеркало и совмещая тем самым вуайерист-

15 На это, как и на более тонкие детали повествования (например, соответствия между движениями женских персонажей по квартире и направлением взгляда Евы с репродукции Дюрера, висящей на двери ванной комнаты), обращает внимание подробный разбор картины: [Salys 2001: 623–624].

16 В картине «Высший класс» (1991, Михаил Мельниченко) камера подглядывает за героиней Ирины Алферовой под душем, обмеряя ее с ног до головы мужским взглядом, тогда как незадолго до того ее дочь (которую играет Ксения Алферова) смотрит на видеокассете «Эммануэль», где Сильвия Кристель также стоит под душем. Ванная комната и здесь перестает быть интимным пространством, но уже по причине беззащитности героини перед проникающим взглядом. Не случайно в конце фильма ее шантажи-

ские и нарциссические практики. Купальник — инструмент обольщения и самореализации, утоляющий дефицит вещей и разжигающий телесные желания. Они слабоуправляемы (о чем свидетельствует, например, беременность младшей дочери) и почти неизменно вызывают протест, отпор, стремление обуздать себя, следуя не только приличиям, но хронически уязвленной «гордости». Паттерны сексуального поведения, не имеющего языка для самовыражения, предписывали раздеваться по совести и отдаваться по любви, чтобы затем поставить на себе крест.

Эскалация телесного фетишизма откладывалась ввиду особых ожиданий, инерционно сопроваждавших кино эпохи позднего СССР. На лотках и в киносеках уже появились календари с обнаженной натурой, романы «История О» и «Секс-каникулы в Калифорнии» с изображением условных голых девушек, а кинематограф с его претензиями называться искусством все медлил открыть главные шлозы: не развлекать сдержанной эротикой и намеками на секс раздумья о судьбах страны и людей, а показать секс как таковой, для которого люди выступают условным приложением, а страны и вовсе не существуют (если, конечно, не брать в расчет китчевый антураж эксплуатационных фильмов). Необходимость секса ввергает персонажей первопроходческих в этом плане советских картин — точнее, их авторов — либо в печальный лиризм, либо в истерику. Уныло-печальная музыка сопровождает эротику или ее рефлексии не только в социальной драме «Маленькая Вера» и мелодраме «Ребро Адама», но также и в исторической экранизации «Леди Макбет Мценского уезда» (1990, Роман Балаян), и в фантазмагории «Рабэ Вумэн / Резиновая женщина» (1991, Сергей Гурзо-мл.), и в социальных драмах с декадентскими цитатами вроде «Сестричек Либерти» (1990, Владимир Грамматиков), и, наконец, в целиком стилизующих декадентскую эстетику картинах «Господин оформитель» (1988, Олег Тепцов) и «СексСказка» (1991, Елена Николаева). Элегическая, а то и откровенно трагическая атмосфера хорошо согласуется здесь с неизменной идеей наказания за грех, каким бы привлекательным внешне он ни был.

Эта патриархальная мифологема не только сдерживает, канализирует и стигматизирует сексуальную либерализацию, но и заставляет всех, у кого есть «нездоровый» интерес, обнаружить его наличие и пережить фрустрацию по поводу своей «неполноценности» и / или «извращенности». Упомянутый фильм «Сестрички Либерти» уже в самом названии содержит глумливый намек и на эмансипацию в эпоху ар-нуво («либерти» — итальянское название стиля), и на образ той эпохи, который эксплуатируется развращенной современностью. В фильме по сценарию Людмилы Улицкой рассказывается история символического мезальянса — встречи сестер-близнецов, учащихся в швейном ПТУ, с импозантным фотографом Сержем, который погружает их в мир прекрасного. Мама у девочек умерла, живут они с бабушкой, спят со шпаной и пьют портвейн, но в студии у Сержа они преобразуются — такова их «природа». Несмотря на апелляции к «подлинному», в искусстве, как его понимают авторы, у времени действия нет своего стиля — художник ищет только ломаные линии ар-нуво или античные профили. Одновременно он спаивает и совращает детей — таков моральный посыл истории. Серж интересуется мальчиками в согласии с античной эстетикой и поветриями любимой им эпохи ар-нуво. Кажется, это первый случай претворения гомоэротического дискурса в кино еще не исчезнувшего «развитого социализма». В том,

представления о грехе, который визуализируется в «красоте» (в первую очередь, телесной) и жестоко наказывается.

Напротив, опытом уклонения от христианских репрессивных механизмов стал совпавший с банкротством государства и расцветом «кооперативных» проектов фильм «СексСказка», поставленный по мотивам рассказа Владимира Набокова «Сказка». В рассказе юноша Эрвин встречает черта в облике солидной дамы в возрасте, предлагающей ему развлечься с любимыми женщинами. Госпоже Отт не нужен обмен на душу Эрвина, ее развлекает выдуманное ею же ограничение — клиент должен до полуночи выбрать нечетное количество женщин. Неумеренная эротомания Эрвина мешает ему вовремя найти тринадцатую девушку. Точнее, ею оказывается та, которую он встретил первой в начале своей «охоты». Эстетство, характерное для Сирина берлинского периода, в фильме обернулось костюмным фарсом-гинолем, чья дешевизна не всегда удачно регулируется дымами, туманами и светотеневыми приемами. Короткий рассказ Набокова с новеллистическим пуантом пришлось расширять до полного метра. Однако дописывать классика не решились: диалоги растянуты за счет междометий, сопения и прочих звуков окружающей среды, действие запутанно и замедленно, акцент перенесен с интриги на «атмосферу». Кроме общего фабулярного старта к рассказу Набокова фильм не имеет отношения, больше пародируя декадентскую атмосферу «Господина оформителя».

Между тем здешняя эротическая эстетика достойна внимания. Фильм апеллирует к образам берлинской субкультуры периода «интербеллум» с его сексуальной свободой, бесконечными кабае и show girls, призрачной роскошью с налетом притона¹⁷. Этот контекст, вполне уместный в «берлинском» рассказе Набокова, представлен в гротескном виде. Официантка с зеркалами, пришитыми к блузке в районе сосков, задирает ноги в чулках на стол, за которым ужинает художник Макс в смокинге, превратившийся из прыщавого Эрвина в проекцию идеального читателя вышедшего с 1991 года эротического журнала «Андрей». У Макса подведены глаза, длинные волосы забраны и аккуратный хвост. Андрогинность облика не должна сбивать с толку — это опереточный самец, «сверх-я» подростка, еще не определившегося с гендерной ролью. Официантка говорит в нос, художник облизывает ее пальцы, затем валит ее на стол. Девушку орошает тонкая струя. Движение камеры вверх успокаивает встревоженного зрителя: это всего лишь остатки шампанского из бутылки.

Подобных сцен здесь достаточно. Все они воспроизводят основной мотив рассказа — неудовлетворенную страсть Эрвина / Макса. При всем иррефлексивном сексизме фильм нарушает гегемонию мужского желания — теперь женщине предоставляется право по меньшей мере присвоить себе мужской взгляд *mutatis mutandis*. Известно, что в ходе так называемых «порновойн» один лагерь феминисток провозглашал лесбийское порно удвоенным унижением женщины и победой мужского доминирования; другой, напротив, провозглашал в нем возможность уйти от ориентации на вуайериста мужского пола¹⁸.

17 Подробнее о повседневности «экспрессионистского» Берлина см.: [Metzger 2007: ch. 6–8]. Классический разбор специфической тиражной телесности, порожденной берлинской субкультурой 1920-х годов: [Кракауэр 2015].
18 Подробнее исследование возникших в ней траекторий сексуальности: [Smith 2013].

По-видимому, нечто подобное происходит в сцене, где женщина-черт уводит у своего клиента объект его притязаний, вызывая у него приступ бессильного гнева. Для расширения палитры Макс встречает среди женщин трансвестита, оказывающего ему знаки внимания, а также даму-травести в жокейском костюме, реализующую комплекс BDSM. Компенсаторная объективация андрогинного Макса исполняет его потайные желания, завершающиеся темой педофилии. Кажется сначала, что мужчина преследует девочку-подростка. Но на этот раз «нимфетка» сама выбирает Макса, пускает в глаза солнечные зайчики, хихикает и подкрадывается. Тем не менее пугать зрителя полным погружением в запретные стихии еще рано, и Макс «возвращается», чтобы признаться в любви к Диане — женщине-черту...

Итак, рождение (пост)советской эротики как автономного высказывания, а не только намеков, декорирующих остросоциальный сюжет, практически совпало с официальным крушением СССР. Уместно рассмотреть картины, в которых сексуальная энергетика и установка на преодоление социальных и культурных табу помещена в советский контекст, конфликтует с ним или обнаруживает его неожиданные потенции. Как правило, речь идет о «кооперативных» фильмах¹⁹, авторы которых могли себе позволить больше, чем в работах по заказу Госкино. Тем рельефнее в них проступает ландшафт советского бессознательного — того, что актуализируется помимо эксплицитного учета цензуры.

Типичный пример такого кино, выпускающего на свободу подлинные желания советского человека, дает картина «Обнаженная в шляпе» (Александр Полянников, 1991). За год до того режиссер снял на деньги завода «КамАЗ» остросоциальную картину «День любви», тесно связавшую в одном сюжете проблемы хулиганских группировок, мафии на предприятиях, поиск зарубежных мужей советскими девушками и, конечно, незрелые, достойные критики увлечения молодежи (конкурсы красоты, мода на мини и т.п.). Торжествующая в этом фильме советская мораль за год ослабла настолько, что в следующей картине эротические мотивы вышли на первый план: «Обнаженная в шляпе» использует социальную тематику как мотивировку для демонстрации женских тел и возбуждаемых ими разговоров. Главный герой фильма — фотожурналист Костя, расследующий дело о проституции, а в свободное время претендующий на лавры «фотохудожника». Его похищают люди в масках под оргиастические вздохи певицы Сандры из альбома немецкой группы «Enigma». Здесь и начинается криминальный сюжет, оправдывающий нанизывание эротических мотивов и сцен с эротикой так же, как тема репортажа изначально мотивирует обращение к материалу. Видимо, авторам крайне важны эти связки, так как, в их представлении, «неоправданно» обнаженное тело немедленно превратит картину в «порнографию».

Между тем женщины в фильме ведут себя именно в соответствии с порнографической условностью. Внешне они жестко отстаивают свою честь. Например, коллега Кости по имени Наташа обиженно визжит в ответ на подозрения другого репортера и следователя в том, что и она могла быть «обнаженной в шляпе», чью фотографию обнаружили на месте похищения. Повизжав, девушка с готовностью раздевается, чтобы показать отсутствие особой приметы — родинки на ягодице. Затем Наташа предлагает проинспектировать редакционных девушек, хотя только что заявляла, что раздевать никого не будет, так как ее могут «неправильно понять». Она покупает боли на

два размера больше и устраивает поочередную примерку со своими коллегами — в соответствии с теми же кодами, которые детерминировали героинь «Ребра Адама». Параллельно один репортер берет у приятеля-моряка купальник, становящийся прозрачным от соприкосновения с водой, и преподносит его пляжной медсестре, с которой был связан Костя. Другой его коллега направляется в бар, где соблазняет откровенной фотосессией девушку за стойкой — еще одну знакомую пропавшего журналиста. Занятые делом профессионалы-мужчины воспринимают секс как необходимый контекст, издержки производства, тогда как женщинам предписано с готовностью принимать ухаживания и бесстыдные предложения.

Занятия в гимнастическом зале сняты так, чтобы зритель не сомневался в своих ассоциациях. Массаж, который делает Наташе один из ее коллег, сопровождается ее страдальческими (томными?) криками. Но стоит похитителям Кости предложить ему съемки эротики для продажи за рубеж, как он преувеличенно возмущается — примерно в том же духе, что и Наташа, которая «ломалась» перед раздеванием в редакции. Молодежь усваивает внешнюю новизну, в первую очередь секс, одежду, практики досуга, но продолжает воспроизводить патриархальную модель отношений. Костю устраивает лишь высокий уровень «художественности», по его мнению, несовместимый с «порнографией», а если уж речь идет о зарубежных заказах, то без нее не обойдется. Наташа после стриптиза в редакции и контрольной закупки белья выражает свою философию вслух: «Если мужчина опозорил девушку, он должен на ней жениться». Расщепленное сознание не владеет другим языком, кроме патриархального, частично альтернативного официальному, частично пересекающегося с ним, но испытывает влечение к телесному гедонизму и его «непристойной» интерпретации.

Подобную рассогласованность демонстрирует и фильм Сергея Никоненко «Брюнетка за 30 копеек» (1991), снятый по заказу специально созданного Объединения развлекательного фильма Госкино СССР. В нем рассказывается об открытии хозрасчетного публичного дома в стенах Краеведческого музея одного из провинциальных городов (съемки проходили в Торжке). Цель — пресечь стихийную проституцию, процветающую в женском общежитии, на входе в которое висит объявление «Вход мужским полам запрещен», поэтому гости заходят в окна. Общественность сгоняют на демонстрацию в поддержку публичного дома: оркестр играет «Без женщин жить нельзя на свете, нет», а народ держит транспаранты: «И СПИД победим», «Труд, Мир, Секс», «Хотим все знать», «Индийские йоги, как они?!»

В публичном доме никто не хочет работать, — все женщины города, включая обитательниц общежития, на самом деле «порядочные». Бывшему директору прачечной Халдееву, переброшенному на новое место, удается уговорить лишь укладчиц асфальта, умаявшихся на своей работе. Единственная добровольная гетера — Мими, жена мэра, лишившаяся поста директора музея и покинувшая мужа как «плебея и бескультурного самца». После приступов гнева любящий мэр параллельно устраивается в публичный дом швейцаром: «Хоть сутенером. Только бы при ней». В итоге публичный дом простаивает: ревнивый мэр чинит препятствия — выпившим нельзя, слишком худым нельзя и т.п. Но поскольку это обыкновенное советское учреждение, то швейцар со сторожем мирно пьют чай, а энтузиастка Мими читает своим товаркам Шекспира в переводе Маршала

не только дается на среднем и дальнем планах, в маскирующем ракурсе и неярком освещении, но практически всегда декорировано ролевыми костюмами или повсюду просвечивает сквозь покров. В этом смысле скорее сатиричен, чем эротичен, эпизод на швейной фабрике, которой вместо сукна поставили полиэтилен. Дизайнеры устраивают дефиле барышень в прозрачной одежде, отсылающее к «Бриллиантовой руке»: «Костюм для деловой встречи, которая может превратиться в интимную...», «А здесь что-то воздушное, что придется по вкусу ценителям — военным, ветеранам...» Цитируемый материал оказывается более эротичным: у Гайдая девушки в бикини — это только девушки в бикини, тогда как здесь вводится амбивалентная ирония:

Кульминация эротического иносказания — драка, которую устраивают работницы ткацкой фабрики с обитательницами борделя. Расправа происходит из зависти: они-то в своей общаге давали бесплатно! Женский бой, за которым наблюдают мужчины, завершается монструозной эякуляцией пожарного брандспойта. Его толстая струя и пена, выносящая из распахнутых дверей помятых женщин, сопровождается маршем Мендельсона. Несмотря на выраженную мотивацию (символическое мстит материальному) и отсылки к дракам в классическом вестерне, сцену можно трактовать как «праздничную драку»²⁰ и аналог заключительной групповой сцены, в которой участвуют все персонажи порнофильма.

Начиная с 1991 года можно говорить о том, что новое российское кино перешло от неуверенных эвфемизмов сексуальности к активному использованию обнаженного тела, которое тем не менее остается жертвой оправдательной гиперсемантизации. «Непристойное» должно быть сюжетно организовано, сопровождаться актерской игрой, хотеть быть искусством, реализуя общую матрицу советского кино. Постепенно этот диктат ослабевает — как под влиянием легализованной зарубежной продукции, так и вследствие социальных изменений. Новая страна Россия производит гетерогенный и запутанный эротический дискурс, не различающий традиционный сексизм и патриархальную агрессию, считающий унижение и объективацию проявлениями романтического женского культа (на этом построены журналы наподобие упомянутого «Андрея», конкурсы красоты в массовых изданиях и т.п.). Секс превращается в стабильную кодовую систему, без которой повседневность уже не обходится. Более того, эта система работает в усиленном компенсаторном режиме — отсюда эффект избыточности сексуально ориентированной продукции (важно и то, что ранее это место было пустым и сравнивать было не с чем).

Порно как объект аллюзий, цитирования и воспроизводства активно заявляет о себе в кооперативных фильмах уже в 1992 году. Фантастический фарс «Великое замыкание, или Детонатор» Александра Клименко отсылает к советскому культу польского фильма «Новые амазонки» (настоящее название — «Сексмиссия» (Юлиуш Махульский, 1983)), который даже в сильно кушированном виде вызвал восторг массового зрителя, не выдавшего в кинотеатрах такого количества полубоженных женщин. В «Детонаторе» агент КГБ попадает на корабль, дрейфующий в океане и забитый до отказа обезумевшими от желания женщинами (парадигматический сюжет эксплуатационных фильмов, чья изящная версия представлена в картине Федерико Феллини «Город женщин» (1980)). Исчезновение цензуры празднуется с размахом: агент распахивает дверь в галлон и видит зад в стрингах и кружевных колготках: «Экс-

кьюз ми», — говорит он. «Фак ю», — раздается в ответ. Агент получает страшный удар карате и уже связанным предьявляется атаманше — полной женщине в латексе, явственно реализующей отроческие фиксации героя.

Фильм-бурлеск «Новый Одеон» (Анатолий Эйрамджан, 1992) — уже типичный для эротики сборник новелл, точнее, анекдотов. Как в них и заведено, герои безымянны, достаточно имен актеров. Александр Панкратов-Черный смотрит украдкой порно, где Дмитрий Харатьян сидит в зубокабинном кресле и щупает доктора — Татьяну Васильеву. На ней халат, едва скрывающий белье и чулки на подвязках. «Майн Либел! Дас ист анмёглих!» — стонет Васильева с гротескным акцентом. Переводчик гнусаво бубнит: «Это невозможно... Прекрасно...» Как только у Панкратова заедает пульт, в кухню вваливаются жена, дети, теща: «Так вот как ты тут работаешь!» Панкратов что-то лепечет, а Харатьян внезапно говорит с экрана: «В такой момент! Придурок! Порно смотрят в нормальных условиях! Я из-за тебя импотентом становиться не собираюсь!» Васильева добавляет: «Пошли отсюда!» — и, уже обращаясь к Панкратову: «Козел!» Можно только поблагодарить Эйрамджана за лаконичное воспроизводство сразу нескольких устойчивых клише: порно — это постыдно, семья и порно несовместимы, застигнутый за просмотром порно виноват перед всеми, а прерванный половой акт и вовсе ведет к импотенции. В богатом коннотациями слове «козел» тюремные аллюзии («предатель») встречаются с античной мифологией, где козлогоний сатир олицетворял сексуальную мощь. Включение в сюжет пусть ненастоящего и комически обыгранного порнографического эпизода означает, что превращение тела в товар, а желания в фетиш состоялось и следует ожидать появления специализированной, сегментированной по направлениям порнографической субкультуры.

Это и начинает происходить во второй половине 1990-х, когда в Санкт-Петербурге открывается студия Сергея Прянишникова «SP Company», активно эксплуатирующая декадентский имидж Петербурга и поставившая на поток анемичную сексуальность, ведущую происхождение от Серебряного века. Продукты «русского порно» составляют лобопытный исследовательский материал, отличающийся от зарубежных образцов и требующий включения дополнительной оптики. Связан он и с рассмотренным здесь этапом репрезентации порнографического воображаемого. Транзитными формами между новой субкультурой русского порно и (пост)советским нарративным кинематографом были как традиционные по форме картины вроде «Колеса любви» (1994, Эрнест Ясан) о мастере секс-услуг, находящем «настоящую» любовь, так и фильмы, целенаправленно осваивающие порнографические конвенции — слабость сюжета и диалогов, атомарность сцен, крупные планы, фрагментированную телесность, специфический звуковой ландшафт. С точки зрения мейнстрима, «Особенности русской бани» (1999; второе название — «(Ё)банные истории») и «Особенности банной политики» (2000) — это не кино, а трэш-капустник, хотя в контексте порнографической субкультуры они выглядят как аллюзии на продукцию 1970-х, где задействовались коммерческие актеры и намечались сюжетные конструкции. Именно эти картины были последними сиквелами, которыми завершилась история, начатая Александром Рогожкиным в комедии «Особенности национальной охоты» (1995)...

Освоение образов тела и превращение их в товар протекало на сломе со-

ций. Коммодификация телесности выработала свои, порой нелегкие условия, но никогда не пыталась целиком отключить целые пласты телесной экономики, как это происходило в советские годы. Можно дискутировать о «новом закреплении», «рабстве», «преступном использовании» тела. Однако желание и трансгрессия в культуре более не стигматизированы. В этом смысле реактивные тенденции 2010-х годов проявляются в основном на уровне государства и обслуживающих его институтов, лишь незначительно препятствуя очередной стадии сексуальной эмансипации с ее усложняющимся дифференцированием порнографического воображаемого и его товарного воплощения.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- [Адорно, Хоркхаймер 1997] — Адорно Т.В., Хоркхаймер М. Диалектика Просвещения: Философские фрагменты / Пер. с нем. М. Кузнецова. М.: СПб.: Медиум; Ювента, 1997.
- (Adorno Th. W., Horkheimer M. Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente. Moscow; Saint Petersburg, 1997. — In Russ.)
- [Бодрийяр 2006] — Бодрийяр Ж. Общество потребления: его мифы и структуры / Пер. с франц., послесл. и примеч. Е.А. Самарской. М.: Республика; Культурная революция, 2006.
- (Baudrillard J. La société de consommation: ses mythes et ses structures. Moscow, 2006. — In Russ.)
- [Гоцило 2000] — Гоцило Е. Новые члены (members) и органы: Политика порнографии // Женщина и визуальные знаки / Под ред. А. Альчук. М.: Идея-Пресс, 2000. С. 107–144.
- (Goshchilo E. Novye chleny (members) i organy: Politika pornografii // Zhenshchina i vizual'nye znaki / Ed. by A. Alchuk. Moscow, 2000. P. 107–144.)
- [Денищик 2007а] — Денищик А. Порнографическое воображаемое в поле социального // Визуальная антропология: Новые взгляды на социальную реальность / Под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова и В.Л. Круткина. Саратов: Научная книга, 2007. С. 380–397.
- (Denishchik A. Pornograficheskoe voobrazhaemoe v pole sotsial'nogo // Vizual'naya antropologiya: Novye vzglyady na sotsial'nuyu real'nost' / Ed. by E.R. Yarskaya-Smirnova, P.V. Romanov and V.L. Krutkin. Saratov, 2007. P. 380–397.)
- [Денищик 2007б] — Денищик А. «Универсальная сфера запрета», или Почему предел закона о порнографии стремится к нулю // Гендер и трансгрессия в визуальных искусствах / Отв. ред. А.Р. Усманова. Вильнюс: ЕГУ, 2007. С. 46–53.
- (Denishchik A. «Universal'naya sfera zapreta», ili Pochemu predel zakona o pornografii stremitsya k nulyu // Gender i transgressiya v vizual'nykh iskusstvakh / Ed. by A.R. Usmanova. Vilnius, 2007. P. 46–53.)
- [Дондурей 2005] — Дондурей Д. Кинопрокат: Жемчужина индустрии развлечений // Отечественные записки. 2005. № 4. С. 258–272.
- (Dondurey D. Kinoprokat: Zhemchuzhina industrii razvlecheniy // Otechestvennye zapiski. 2005. № 4. P. 258–272.)
- [Зельвенский 2007] — Зельвенский С. Мocumentary: история вопроса // Сеанс. 2007. № 32: Недостаточно реальности (seance.ru/n/32/mockumentary/mocumentary (дата обращения: 10.11.2015)).
- (Zel'venskiy S. Mocumentary: istoriya voprosa // Seans. 2007. № 32: Nedostatochno real'nosti (seance.ru/n/32/mockumentary/mocumentary (accessed: 10.11.2015)).)
- [Sontag S. The Pornographic Imagination // Sontag S. Mysl' kak strast': Izbrannye esse 1960–70-kh godov / Ed. by B. Dubin. Moscow, 1997. P. 65–96. — In Russ.)
- [Карл 2009] — Карл Л. «Освобождение экрана»: Советское игровое кино эпохи перестройки // Визуальная антропология: Режимы видимости при социализме / Под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой и П.В. Романова. М.: Вариант; ЦСПГИ, 2009. С. 414–427.
- (Karl L. «Osvobozhdenie ekrana»: Sovetskoe igrovoye kino epokhi perestroyki // Vizual'naya antropologiya: Rezhimy vidimosti pri sotsializme / Ed. by E.R. Yarskaya-Smirnova and P.V. Romanov. Moscow, 2009. P. 414–427.)
- [Кракауэр 2015] — Кракауэр З. Орнамент массы / Пер. с нем. А. Филиппова-Чехова под ред. А. Иванова. М.: Ad Marginem, 2015.
- (Kracauer S. Das Ornament der Masse: Essays. Moscow, 2015. — In Russ.)
- [Ларсен 1993] — Ларсен С. Тело или чучело? Что творится под «женским знаком» // Общественные науки и современность. 1993. № 1. С. 187–191.
- (Larsen S. Telo ili chuchelo? Chto tvorit'sya pod «zhenskimi znakom» // Obshchestvennyye nauki i sovremennost'. 1993. № 1. P. 187–191.)
- [МакНейр 2007] — МакНейр Б. Стриптиз-культура: Секс, медиа и демократизация желания / Пер. с англ. М. Леоновича. М.: Екатеринбург: АСТ; У-Фактория, 2007.
- (McNair B. Striptease Culture: Sex, Media and the Democratization of Desire. Moscow; Yekaterinburg, 2007. — In Russ.)
- [Михайлова 2000] — Михайлова Т. В постели с «Огоньком»: (Визуальная репрезентация женщин в российских СМИ 1990-х) // Женщина и визуальные знаки / Под ред. А. Альчук. М.: Идея-Пресс, 2000. С. 144–151.
- (Mikhaylova T. V posteli s «Ogon'kom»: (Vizual'naya reprezentatsiya zhenshchin v rossiyskikh SMI 1990-kh) // Zhenshchina i vizual'nye znaki / Ed. by A. Alchuk. Moscow, 2000. P. 144–151.)
- [Фуко 1996] — Фуко М. Воля к знанию // Фуко М. Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности / Сост., пер. с франц., коммент. и послесл. С. Табачниковой. М.: Магистериум; Касталь, 1996. С. 175–238.
- (Foucault M. Histoire de la sexualité I: La Volonté de savoir // Foucault M. Volya k istine: Po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. Moscow, 1996. P. 175–238. — In Russ.)
- [Щепанская 2001] — Щепанская Т.Б. Зоны насилия: (По материалам русской сельской и современных субкультурных традиций) // Антропология насилия / Отв. ред. В.В. Бочаров и В.А. Тишков. СПб.: Наука, 2001. С. 115–177.
- (Shepanskaya T.B. Zony nasiliya: (Po materialam russkoy sel'skoy i sovremennykh subkulturnykh traditsiy) // Antropologiya nasiliya / Ed. by V.V. Bocharov and V.A. Tishkov. Saint Petersburg, 2001. P. 115–177.)
- [Ятина, Калинина 2011] — Ятина Л.И., Калинина Т.С. Изображение стиля жизни молодежи в российском кинематографе: Трансформация практик в обществе потребления // Журнал социологии и социальной антропологии. 2011. Т. XIV. № 5 (58): Общество потребления: социальные и культурные основания. С. 168–181.
- (Yatina L.I., Kalinina T.S. Izobrazhenie stilya zhizni molodezhi v rossiyskom kinematografe: Transformatsiya praktik v obshchestve potrebleniya // Zhurnal sotsiologii i sotsial'noy antropologii. 2011. Vol. XIV. № 5 (58). P. 168–181.)
- [Attwood 1993] — Attwood L. Sex and the Cinema // Sex and Russian Society / Ed. by I. Kon and J. Riordan. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1993. P. 64–88.
- [Attwood 2009] — Attwood F. Introduction: The Sexualization of Culture // Mainstreaming Sex: The Sexualization of Western Culture / Ed. by F. Attwood. London; New York: I.B. Tauris, 2009. P. xiii–xxiv.
- [Brashinsky 1993] — Brashinsky M. Closely Watched Drains: Notes by a Dilettante on the Soviet Absurdist Film // Inside Soviet Film Satire: Laughter with a Lash / Ed. by A. Horton. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. P. 58–65.

- [Levy 2005] — *Levy A.* Female Chauvinist Pigs: Women and the Rise of Raunch Culture. New York: Free Press, 2005.
- [Lydeamore 2006] — *Lydeamore N.* Pornography and Power // *Feminist Alliances* / Ed. by L. Burns. New York; Amsterdam: Rodopi, 2006. P. 133–150.
- [McNair 1996] — *McNair B.* Mediatization of Sex: Pornography and Postmodern Culture. London: Arnold, 1996.
- [McNair 2002] — *McNair B.* Striptease Culture: Sex, Media and the Democratization of Desire. London; New York: Routledge, 2002.
- [McNair 2013] — *McNair B.* Porno? Chic! How Pornography Changed the World and Made It a Better Place. London; New York: Routledge, 2013.
- [Metzger 2007] — *Metzger R.* Berlin in the Twentieths: Art and Culture, 1918–1933. London: Thames and Hudson, 2007.
- [Morrison, Tallack 2005] — *Morrison T., Tallack D.* Lesbian and Bisexual Women's Interpretations of Lesbian and Ersatz Lesbian Pornography // *Sexuality and Culture*. 2005. Vol. 9. № 2. P. 3–30.
- [Mulholland 2013] — *Mulholland M.* Young People and Pornography: Negotiating Pornification. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- [Naiman 1997] — *Naiman E.* Sex in Public: The Incarnation of the Early Soviet Ideology. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- [Paul 2005] — *Paul P.* Pornified: How Pornography Is Damaging Our Lives, Our Relationships, and Our Families. New York: Times Books, 2005.
- [Salys 2001] — *Salys R.* Three-Rib Circus: Women and Historical Discourse in *Rebro Adama* // *The Russian Review*. 2001. Vol. 60. № 4. P. 614–630.
- [Sarracino, Scott 2008] — *Sarracino C., Scott K.* The Porning of America: The Rise of Porn Culture, What It Means, and Where We Go from Here. Boston: Beacon Books, 2008.
- [Shreeves 1992] — *Shreeves R.* Sexual Revolution or Sexploitation? The Pornography and the Erotica Debate in the Soviet Union // *Women in the Face of Change: The Soviet Union, Eastern Europe and China* / Ed. by S. Rai, H. Pilkington and A. Phizacklea. London; New York: Routledge, 1992. P. 130–146.
- [Smith 2013] — *Smith J.S.* Berlin Coquette: Prostitution and the New German Woman, 1890–1933. Ithaca: Cornell University Press, 2013.
- [Stulov 2000] — *Stulov Iu.* Coming Out of the Margins: Belarusian Cinema in the 1990s // *Canadian Slavonic Papers*. 2000. Vol. 42. № 1-2. P. 7–23.
- [Tait 1993] — *Tait A.* The Russian Disease: Kurchatkin's Diagnosis // *The Slavonic and East European Review*. 1993. Vol. 71. № 1. P. 14–34.
- [Zdravomyslova, Temkina 2012] — *Zdravomyslova E., Temkina A.* The Crisis of Masculinity in Late Soviet Discourse // *Russian Studies in History*. 2012. Vol. 51. № 2. P. 13–34.

Денис Салтыков

КИНОМИФОЛОГИЯ СНАФФА
И ЕЕ ПРАГМАТИКА

Denis Saltykov

THE CINEMATIC MYTHOLOGY OF SNUFF
AND ITS PRAGMATICS*Денис Салтыков (НИУ ВШЭ; аспирант факультета
социальных наук) denissaltykov@gmail.com.**Denis Saltykov (HSE; doctoral student; Faculty of Social
Sciences) demissaltykov@gmail.com.*

УДК: 77

UDC: 77

Ключевые слова: исследования жанра, исследования кино, критическая теория, порно,
снафф, хоррор*Key words:* genre studies, cinema studies, critical theory, porn, snuff, horror

В статье проблематизируются прагматика и репутация фильмов направления снафф, демонстрирующих насилие над жертвой, которую жлет реальная, а не инсценированная смерть в конце фильма. Городские легенды варьируют слух о фильмах, сделанных по «специальному заказу» и фиксирующих издевательства над человеком в реальном времени. Речь пойдет о генезисе этих представлений и о мифологии снаффа в целом. Также будет предложен краткий исторический обзор развития субжанра в понимании зрителей (преимущественно не видевших фильмы, но помышляющих о них как о возможном пределе). Основная гипотеза предлагаемой статьи заключается в объяснении специфики снаффа через фигуру заказчика, в гиперболизированных формах реализующую логику рыночных отношений позднего капитализма, в которых товаром может оказаться все, включая человеческое тело и человеческую жизнь.

In this article, Saltykov problematizes the pragmatics and reputation of “snuff films,” which depict violence toward a victim who will allegedly die a real, not cinematic, death at the end of the film. Urban legends offer various rumors about films made “on special order” that record people being maltreated in real time. Saltykov discusses the genesis of these notions and the mythology of snuff film overall. He also suggests a short historical survey of the subgenre’s development as it is understood by viewers (primarily those who have not seen the films, but who think of them as representing a possible extreme). The basic hypothesis of the article lies in an explanation of the specifics of the snuff genre through the figure of the client, who in hyperbolized fashion brings about the logic of late-capitalist market relations: the product can be anything, including the human body and human life.

РЕКУРСИВНАЯ КРИТИКА НАСИЛИЯ В КИНО

Насилие в кино давно вышло за рамки скандального приема и провокационного жеста. Это связано не только с коммерческим потенциалом его визуализации, что было подчеркнуто деятелями «высокой» индустрии и эпа-

nature of *Pensia* is connected to both the hybrid quality of its genre, which incorporates the special features of a microblog on VKontakte, as well as the peculiar property of conflict within the "I." This conflicting quality develops from the beginning to the end of the novel and is simultaneously enclosed within an indivisible state, moving in a circle (a "narrative rondo"). Sokolov traces the interconnection of the lyrical and the narrative, describing the transformation of the "I," which by the end of the novel fails at all levels of the value system.

НАШИ АВТОРЫ

- Олег АРОНСОН (*Институт философии РАН; старший научный сотрудник сектора эстетики; кандидат философских наук*) olegaronson@yandex.ru;
- Константин БАРИШТ (*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; ведущий научный сотрудник; доктор филологических наук*) konstantin_barsht@pushdom.ru;
- Моника БЛЭК (*Университет Теннесси (Ноксвилл); доцент и заместитель декана исторического факультета; PhD*) mblack9@utk.edu;
- Константин А. БОГДАНОВ (*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; ведущий научный сотрудник Центра теоретико-литературных и междисциплинарных исследований; доктор филологических наук*) konstantin.a.bogdanov@gmail.com;
- Сергей ЗЕНКИН (*РГГУ; главный научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований; доктор филологических наук*) sergezenkine@hotmail.com;
- Елизавета КЛОЧКОВА (*НИУ ВШЭ; бакалавр факультета гуманитарных наук*) eaklochkova94@gmail.com;
- Алексей А. КОНАКОВ (*свободный исследователь; Санкт-Петербург*) konakov2004@mail.ru;
- Ольга КУПЦОВА (*МГУ; ВГИК; ГИИ; старший научный сотрудник; кандидат филологических наук*) okouptsova@yandex.ru;
- Ян ЛЕВЧЕНКО (*НИУ ВШЭ; профессор Школы культурологии факультета гуманитарных наук; PhD*) janlevchenko@hse.ru;
- Мария НЕКЛЮДОВА (*ИВГИ РГГУ; старший научный сотрудник; ИОН РАНХиГС; заведующая кафедрой культурологии и социальной коммуникации; PhD*) m.s.neklyudova@gmail.com;
- Алексей ПОРВИН (*свободный исследователь; Санкт-Петербург*) sensus_interni@mail.ru;
- Ольга РОГИНСКАЯ (*НИУ ВШЭ; доцент; кандидат филологических наук*) oroginskaya@hse.ru;
- Денис САЛТЫКОВ (*НИУ ВШЭ; аспирант факультета социальных наук*) denissaltykov@gmail.com;
- Татьяна СМОЛЯРОВА (*Университет Торонто; профессор; PhD*) tatiana.smolyarova@utoronto.ca;
- Станислав А. СНЫТКО (*свободный исследователь; Санкт-Петербург*) stasspb2005@mail.ru;
- Иван А. СОКОЛОВ (*СПбГУ; аспирант кафедры истории зарубежных литератур филологического факультета; магистр филологии*) book_worm@mail.ru;
- Алек Д. ЭПШТЕЙН (*Центр изучения и развития современного искусства (Иерусалим – Москва), председатель; PhD*) alekdep@gmail.com.