

Секс в большом городе

Ким Акасс и Джанет МакКейб

Лучшие умы американских и английских университетов размышляют над женскими оргазмами, сумочками от Prada и обсуждают сексуальные подвиги Кэрри Брэдшоу. Книга состоит из пяти глав, каждая из которых рассматривает отношения сериала с различными аспектами современной культуры.

Среди рассматриваемых тем — патриархальные мифы и поиск Мистера Идеала, женский оргазм как способ достижения власти в эпоху феминизма третьей волны, fashion как пятый главный герой сериала, «Секс в большом городе» как мечта редактора отдела моды, влияние Вуди Аллена на «Секс в большом городе», феномен сериала как закрытого женского клуба, «Секс в большом городе» как новый этап эволюции жанра романтической комедии.

Исследователи умело балансируют между глубиной и поверхностью: квазинаучный анализ с цитатами из постструктуралистов и Фрейда чередуется с легкомысленными до неприличия высказываниями самих героинь «Секса в большом городе».

Reading Sex and the City

edited by Kim Akass
and Janet McCabe



AdMarginem

ISBN 5-91103-005-5



9 795911 030055

FIRMA

Секс в большом городе

Ким Акасс и Джанет МакКейб

SEX AND THE CITY
beg in June to TBS



OUTLET TREE GUEST

AdMarginem



«Секс в большом городе» вышел на экраны в 1998 году на канале *HBO* и приобрел невероятную популярность буквально с первой серии. Из культового телесериала он превратился в международную сенсацию и обрел поклонников или, вернее, поклонниц по всему миру. Еще ни один телесериал не оказывал столь серьезного влияния на современную популярную культуру. Героини «Секса в большом городе» — Керри, Миранда, Шарлот и Саманта — стали лицом целой эпохи, предметом тщательного журналистского, культурологического, а теперь еще и научно-популярного анализа. Книга, которую вы держите в руках, представляет собой глубокое исследование сериала, основанное на новом и нетривиальном взгляде на современную телевизионную культуру. Авторы книги обсуждают передовую роль «Секса в большом городе» в развитии жанра телевизионной комедийной драмы и его место в постоянно усложняющемся медиаландшафте.

Обсуждаем
«Секс в большом городе»

Секс в большом городе

Керри, Миранда, Шарлот и Саманта

ИТАРИС

Reading
Sex and the City

edited by
Kim Akass & Janet McCabe

I.B. TAURIS
LONDON · NEW YORK

Обсуждаем
«Секс в большом городе»

под редакцией
Ким Акасс и Джанет МакКейб

AdMarginem

УДК 791.43-2 (73) (082.1)
ББК 85.374 (7Сое) я43
028

Перевод с английского
А. Бочарова

Художник С. Антонов

В оформлении обложки использована фотография,
предоставленная ООО «Юнимя Корпорейшн» (UNIMA)

ISBN 5-91103-005-5

© Kim Akass and Janet McCabe, 2004
© Издательство «Ад Маргинем», 2006

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие Виктории Давыдовой, главного редактора журнала «Glamour»	7
Введение. Добро пожаловать в мир не-невинности	8
<hr/> I Секс, сексуальность и отношения <hr/>	
Глава 1. Что плохого в вере? Мистер Биг, Мистер Совершенство и романтический поиск Мистера Идеала в «Сексе в большом городе».	21
Глава 2. Музей противоестественности: мужчины-фрики в «Сексе в большом городе».	42
Глава 3. Сексуальность в большом городе.	62
<hr/> II Одинокая девушка и социосексуальные контексты <hr/>	
Глава 4. Оргазм и власть: «Секс в большом городе» и третья волна феминизма.	85
Глава 5. Сестра Керри знакомится с Кэрри Брэдшоу: о прогрессе, политике, одиноких героинях «Секса в большом городе» и не только.	108
Глава 6. Секс и обитатели большого города: тема гражданственности в «Сексе в большом городе».	126
<hr/> III Fashion и культурные модели <hr/>	
Глава 7. Стиль как пятый главный герой сериала: fashion, костюмы и роли в «Сексе в большом городе».	149
Глава 8. «Секс в большом городе»: о чем мечтает редактор отдела моды.	168
Глава 9. «Мои Manolo, моя жизнь»: Маноло Бланик и его небесные туфли.	184

IV	Повествование, жанры и интертекстуальность	
Глава 10.	Невротик в Нью-Йорке: наследие Вуди Аллена и «Секс в большом городе».	191
Глава 11.	Секс, откровения и свидетели.	208
Глава 12.	Мисс Паркер и порочный круг: женские истории и юмор в «Сексе в большом городе».	227

V	Сериалопоклонничество, или Кем бы мы хотели быть	
Глава 13.	Любовь к Саре Джессике Паркер: гимн женской дружбе и фанатичное отношение к «Сексу...».	259

Приложения		
	Гид по Манхэттену героинь «Секса в большом городе».	281
	Карта Манхэттена (карта + места).	292
	Список серий.	294
	Библиография.	305
	Об авторах	314

Несколько лет подряд читательницы журнала «*Glamour*» жадно следили за судьбой Кэрри Брэдшоу, главной героини сериала «Секс в большом городе», и трех ее лучших подруг. Для многих из нас эти преуспевающие женщины с Манхэттена стали кумирами и примерами для подражания: нас восхищали их порой невероятные, порой ослепительные наряды, подкупали их роскошное чувство юмора и умение выживать на жестокой и чудесной планете под названием Манхэттен. Героини «Секса в большом городе» стали лицом поколения, воплощением успешной и независимой женщины, умной и красивой одновременно, и безусловно – причем играючи – изменили представления современных женщин о самих себе.

Почему именно этому сериалу удалось попасть в десятку, а Саре Джессике Паркер стать богиней голубого экрана? Книга «Обсуждаем “Секс в большом городе”» как раз об этом. В ней вы найдете ответы на те вопросы, что, возможно, занимают и вас: почему Кэрри Брэдшоу не может сделать выбор между Эйданом и Биггом? Почему Саманта наряжается в наряды эпохи Никсона и совершенно игнорирует моду, а Кэрри так привязана к юбкам-воланам? Почему большинство мужчин, с которыми встречаются главные героини, всегда имеют странные недостатки: то жутко волосатая спина, то маниакальная любовь к пончикам? Для тех, кому сериал интересен, как говорят люди науки, в контексте, книга ставит и более сложные вопросы: как сочетаются феминистический настрой и высокие каблуки, пристрастие к шопингу и гражданский долг, что символизируют собой туфли Manolo Blahnik, как повлияли на сериал культовые фильмы Вуди Аллена и чем отличаются обыкновенные домохозяйки – поклонницы сериалов – от нас, любительниц «Секса в большом городе».

На вопросы эти отвечают именитые критики британских изданий «*Times*» и «*The Guardian*», журналисты американского глянца «*Salon*» и «*Nation*», авторы книг по киноискусству и постмодернизму, ведущие профессора нью-йоркских университетов и лондонских fashion-колледжей. Они высказывают идеи неожиданные и противоречивые, суждения философские и социологические, из-за чего часто возникает желание пересмотреть сериал еще раз, разглядеть новые детали, понять не увиденные с первого раза символы и подтексты.

Но не пугайтесь: перед вами не занудное наукообразное исследование, а живое путешествие по сериалу и той реальности, которая в нем изображена. В книге вы найдете и рецепт любимого коктейля героинь, и карту Манхэттена с излюбленными местечками Кэрри и подруг: бутиками и кондитерскими, ресторанами и ночными клубами. Эта книга – и развлечение, и работа мысли: ведь мы действительно и умные, и красивые.

Виктория Давыдова
главный редактор журнала «*Glamour*»

Джанет МакКейб & Ким Акасс

Введение

Добро пожаловать в мир не-невинности

«Мерцающие огни Манхэттена, которые служили декорациями для свиданий Эдит Уортон, все еще светятся, только сцена пуста. Больше никто не завтракает у Тиффани и никто не помнит своих любовных связей. Вместо этого мы завтракаем в семь утра и стараемся забыть наши любовные истории как можно скорее. Как же мы могли прийти до такой жизни?»

Кэрри Брэдшоу. «Секс в большом городе» (1.1.)

«Из «Секса в большом городе» можно многое узнать о самих себе, и я подозреваю, что даже посмотрев его вновь через несколько десятилетий, мы все равно увидим в нем себя такими, какими были.»

Дуайт Блокер Бауэрс, культуролог

Пришло время ответить на вопрос, почему люди так удивительно и так по-разному реагируют на сериал «Секс в большом городе» и даже на одно упоминание о нем. Мужчины относятся к нему со снисхождением и язвительностью. Другие просто не понимают, в чем юмор, или вовсе не удосуживаются понять. Более того, мужчины не единственные, кто недолюбливает американский сериал. Шарлот Рейвен, ведущая колонку в британской газете «The Guardian», сообщает своим читателям буквально следующее: она просит друзей и коллег не писать о сериале, потому что «не может вынести и мысли о том, что кто-то может поверить (или кого-то можно заставить поверить) в то, что эта бессмысленная гора мусора имеет хоть какое-то культурное значение». Некото-

рые женщины чувствуют растерянность и не понимают, стоит ли им смеяться над героинями или вместе с ними. Другие признают, что испытывают чувство вины от того, что сериал доставляет им наслаждение. Вот свидетельство одной из зрительниц: «Я отчаянно пыталась убедить себя в том, что я вовсе не смакую дерзкие подтрунивания прекрасных обитательниц Манхэттена в сногшибательных нарядах, при этом я все время поглядывала через плечо, опасаясь, как бы кто не застал меня за этими грязными секретными радостями». Вопреки этому исследовательница Катрин Флетт открыто заявляет, что может только восхищаться честным изображением жизни современной одинокой женщины: «“Секс...” — прекрасная комедийная зарисовка, точно документирующая события с линии фронта». По мнению Ли Зигель, то, как представлены гетеросексуальные отношения в сериале, — шутка и фарс, «самая большая мистификация, предпринятая в отношении жизни гетеросексуальной незамужней женщины в истории развлекательной индустрии».

Когда сериал впервые вышел на экраны американского канала НВО в 1998 году, он подвергся серьезной критике, но одновременно с этим молниеносно стал телевизионным хитом. Побивая все рекорды по сравнению с конкурирующими воскресными передачами на других каналах, «Секс в большом городе» стал самой рейтинговой комедией на кабельном телевидении и оставался ею в течение двух последующих сезонов. Это был не просто стремительный взлет: сериал обсуждали в каждом офисе по всей Америке. За шесть сезонов «Секс в большом городе» превратился из культового сериала в мировой блокбастер с преданными поклонниками во всем мире — Азии, Австралии, Новой Зеландии, Европе и Канаде. Ни один из сериалов так не повлиял на нашу современную культуру, как «Секс в большом городе». Нечасто герои телевизионной комедии ситуаций попадают на обложку журнала «Time», как это произошло с героинями «Секса в большом городе» в 2000 году. Материал под заголовком «Кому нужен муж?» описывал целое социокультурное явление, и героини сериала стали главной и самой убедительной тому иллюстрацией. Сериал по-

влият на культурные дискурсы современности: от законов мира моды до способов обсуждения секса и сексуальности, размышлений о женской сущности и незамужних женщинах. И вот, наконец, произошло критическое осмысление явления. «Я держалась от сериала на расстоянии, пока мне не стало очевидно, что все знакомые мне женщины, интеллектуально развитые и наделенные подвижным умом, в возрасте от 20 до 40 лет, страстные поклонницы сериала. Они пожирают его, обсуждают, анализируют то, как сериал формирует или по крайней мере оформляет стилистически их желания и манеру поведения в затруднительных ситуациях».

История такова: актриса Сара Джессика Паркер исполняет роль Кэрри Брэдшоу, нью-йоркской журналистки в возрасте тридцати с чем-то лет, которая пишет колонку под названием «Секс в большом городе» для газеты «The New York Star». Предмет ее интереса – современные социосексуальные нравы, и в ходе ее псевдоантропологических поисков она обнаруживает, что для написания колонки ей вполне достаточно наблюдений за жизнью трех ее близких подруг. Свободомыслящая Саманта Джонс (Ким Кэт-ролл) – директор пиар-агентства, циничная Миранда Хоббс (Синтия Никсон) – корпоративный юрист, и романтичная оптимистка Шарлот Йорк (Кристин Дэвис) – управляющая арт-галереей. В основе сюжета каждой серии – исследование Кэрри на тему, и все подруги по очереди представляют свой уникальный взгляд на перипетии романтических отношений и сексуальный опыт. Диалоги между подружками – сплошь дерзкие остроты и содержательные комментарии, они задаются вопросами вроде «Могут ли женщины заниматься сексом как мужчины?» (то есть не испытывая чувств), «Молодые парни, которым чуть за двадцать, – новый дизайнерский наркотик?» или «Секс втроем – новый барьер для сексуальных завоеваний?». Во время оживленных бесед и встреч за ланчем героини обсуждают самые разные темы: от анального секса и женского оргазма до вибраторов, куннилингуса, аборта, бесплодия и венерических заболеваний. Как пишет исследовательница Холден, «никогда еще в американском кино

или сериале женские разговоры не были столь умны, замысловаты и откровенны. Сериал мастерски подмечает каждый завиток развития романтических сюжетов и каждую конвульсию в процессе формирования городской пары».

Сериал «Секс в большом городе» был создан на основе одноименной книги, написанной Кэндес Бушнелл. Этот сборник эссе в свою очередь сформировался из колонок для газеты «New York Observer», в которых автор давала рекомендации о том, как пробираться сквозь романтические джунгли на «жестокой планете Манхэттен». Ее колонка пользовалась ошеломительным успехом и повествовала о жизни культурной элиты, ночных развлечениях и частных домах на Хэмптон-бич, извращенной и колкой вселенной Манхэттена, которую населяют эффектные, но циничные женщины и богатые бессердечные мужчины. Среди читателей-поклонников ее колонки был ТВ-продюсер и сценарист по имени Даррен Стар, который только что перебрался из Лос-Анджелеса в Нью-Йорк. Они подружились с Бушнелл, он выбрал ее книгу для экранизации еще до того, как она вышла в печать, и начал писать сценарий для телевидения.

Стар закончил Калифорнийский университет в Лос-Анджелесе и набрался опыта, работая в ТВ-компании Аарона Спеллинга. Его прорывом стал выход популярной молодежной теледрамы «Беверли Хиллз 90210». За ним последовала другая вариация на ту же тему – «Мелроуз Плэйс», повествующая о жизни и любовных историях живущих в Лос-Анджелесе молодых людей, которым едва за двадцать. В 1995 году Стара переманил канал CBS, он покинул империю Спеллинга и занялся написанием и продюсированием сериала «Централ Парк Уэст». Сюжет сериала разворачивался в Нью-Йорке, в издательском доме, фильм вышел на экран уже следующей осенью. Однако ему не удалось завоевать благосклонность зрителей, даже несмотря на щедрую рекламную кампанию. Стару доверили внести в проект поправки, тем не менее в 1996 году трансляцию сериала пришлось прекратить. Как свидетельствует сам Стар, опыт с CBS отрезвил его: «Телеканал пригласил меня, чтобы привлечь более молодую аудиторию, но потом изменил

свое мнение и заставил меня переделать сценарий заново. Этот опыт научил меня многому. Я твердо решил, что лучше мне придется десять лет не работать вообще, чем подчиняться диктату телеканала». Вскоре канал ABC Entertainment заинтересовался концепцией «Секса в большом городе», но, по мнению Стара, принадлежащий к крупной вещательной сети канал был бы не самым лучшим местом для реализации скандальной комедии о сексе и любовных повадках на Манхэттене. В итоге именно НВО предложил транслировать сериал, и Стар дал согласие.

Канал НВО возник в третий период истории американского телевидения и принадлежит к так называемому телевидению третьего поколения — по классификации теоретиков поп-культуры Марка Роджерса, Джимми Ривз и Михаила Эпштейна. Этот период характеризуется расцветом цифровых технологий: технологическая революция разблокировала затрудняющие распространение информации «пробки», которые контролировались технологическими и экономическими силами, и изменила способы потребления телевизионной продукции. Начавший вещание в 1972 году, канал НВО стал пионером новой эры телевидения и использовал новые формы дистрибуции посредством спутниковой связи. Как главный бонус НВО предлагал новую сетку вещания, в которой передачи транслировались без «перебивок рекламными роликами». Доход каналу приносила не реклама, а ежемесячная подписка на какую-либо программу или плата за отдельный просмотр. Таким образом, кабельный канал не зависит от цензуры вещательной сети и государственных ограничений, ему также не нужно постоянно идти на компромисс из страха обидеть опасных рекламодателей. Однако возникла дилемма иного рода, а именно — необходимость привлекать и удерживать подписчиков для того, чтобы канал мог выжить. Если основным признаком телевидения первого поколения был «согласованный нарратив», устраивающий зрителя-обывателя, а второго — передачи, ориентированные сугубо на целевые группы и — как следствие — группы фанатичных поклонников, то главной особенностью нового рода телевидения стало удовлетворение потребностей зрителя и спро-

са заказчика, что в дальнейшем и сформировало ландшафт современного телевидения. Экономическая необходимость НВО формировать собственный брэнд и привлекать новых подписчиков и характеризует телевидение третьего периода, по мнению Роджерса, Ривза и Эпштейна.

«Секс в большом городе» умудрился получить все возможные награды и почести. Сериал получил премию «Эмми» в номинации «Лучший сериал года» в 2001 году и таким образом стал первым сериалом на кабельном телевидении, кому досталась награда. В 2002 году сериал получил два Золотых глобуса в двух номинациях: «Лучший телевизионный мюзикл/лучшая ТВ-комедия» и «Лучшая женская роль в телевизионном мюзикле/ТВ-комедии» (получила ее, конечно, Сара Джессика Паркер). Среди других наград — приз Гильдии теле- и киноактеров за «Выдающийся актерский состав» и три премии «Эмми» за лучший подбор актеров, лучший костюм и выдающуюся режиссуру в комедийном сериале. В 2003 году Ким Кэтролл получила Золотой глобус за «лучшую женскую роль второго плана». Разнообразные похвалы от институций создали «шум» вокруг сериала. Стратегия канала НВО и заключается в том, что он выделяет щедрый бюджет на маркетинг и продвижение сериала, и внимание со стороны медиа, неизменно сопровождающее «Секс в большом городе», помогает каналу поддерживать интерес зрителей и постоянно увеличивать их количество.

Другие институциональные стратегии, разработанные НВО для привлечения интереса потенциальных потребителей «Секса в большом городе», — транслировать его воскресным вечером вместе с другими сериалами, уже пользующимися успехом: «Клан Сопрано», «Клиент всегда мертв» и «Проволока». Премьера шестого сезона «Секса в большом городе» состоялась в девять вечера, и таким образом сериал занял место сериала «Клиент всегда мертв». НВО предоставляет зрителю и возможность просмотреть пропущенные серии, что напоминает политику британского канала E4, который также транслирует повторы главных сериалов «Скорая помощь», «Друзья» и «Западное крыло» по воскресеньям. НВО старается определить тот временной промежуток, в ко-

торый зрителям, пропустившим первый показ, было бы удобно посмотреть повторную серию. Заглянув в телепрограмму канала, можно увидеть, что премьера серии проходит в 22.00 в воскресенье и повторяется в 23.00 в среду, в 21.00 в четверг и 23.00 в субботу. Кроме того, на веб-сайте канала (www.hbo.com/city) можно обнаружить массу сопровождающих товаров — стеклянные сувениры, браслеты, кепки-бейсболки, видеокассеты и DVD. На сайте также есть доска объявлений и чат, колонка новостей и слухов, заметки о моде, а также адресная книга со списком ресторанов, баров и магазинов, в которые заходят героини сериала. Так идеологи HBO пытаются вовлечь поклонников сериала в кибер-беседу и создать виртуальное сообщество зрителей.

HBO, как основной кабельный канал, обязан постоянно привлекать новых потребителей для того, чтобы процветать экономически, и как следствие он вынужден формировать и культивировать собственные имя и брэнд, которые отличали бы его от других кабельных телекомпаний, борющихся за щелкающего пульт зрителя. Оригинальная телепрограмма и есть ключевая особенность HBO, и «Секс в большом городе» вставлен в сетку вещания самым выгодным для канала образом. В отличие от британского варианта трансляции сериала, где рекламные ролики с упоминаниями о спонсоре показа — компании «Bailey» разбивают повествование на логичные отрывки, на HBO «Секс...» показывают без рекламных перебивок и позиционируют как мини-фильм. Действительно, качественный способ и высокий уровень производства сериала с его использованием киноплёнки и динамичными съёмками вне помещения придают «Сексу в большом городе» особость, выделяют из остальной сериальной продукции. К режиссуре отдельных серий привлекаются известные режиссеры Сюзан Зайдельман («Отчаянно ищу Сьюзен») и Элисон Андерс («Четыре комнаты»). Они привносят в сериал элементы и славу арт-кино, проводя прямые ассоциации между «Сексом в большом городе» и эстетическими ценностями, забрэндованным авторским кино и статусным зрителем. Сценарий — не менее важная составляющая сериала, и отчасти потому, что в этом убедил нас отдел мар-

кетинга канала. Продвижение «Секса в большом городе» как литературного продукта означает, что сериал способен мастерски адаптировать печатный текст и имеет право на экранизацию сложной истории исключительно для взрослых, где есть место сексу и ненормативной лексике (этим-то канал HBO и славится). Так особые навыки сценариста отличают «Секс в большом городе» от других конкурирующих сериалов. Канал HBO вообще славится тем, что предоставил творческую свободу таким авторам как Дэвид Чейз («Клан Сопрано»), Алан Бол («Клиент всегда мертв»), и конечно же Даррену Стару. По словам последнего, «канал HBO — лучшее место для работы на телевидении сегодня, если говорить о творческой свободе».

Неудивительно, что «Секс в большом городе» с его маниакальной привязанностью к дизайнерским лейблам — продукт именно HBO, канала, который сам преподносит себя как качественный брэнд. Сериал наделяет рекламный слоган канала «Это не ТВ. Это HBO» дополнительным смыслом. «Секс...», как и HBO, воспекает fashion, эксклюзивную дизайнерскую обувь, а также модные рестораны и кафе Манхэттена, где престижно появиться. Потребление как развлечение и идеальный lifestyle встроены в саму формулу сериала. В нем зрительницы могут проживать блистательную жизнь и гордо выхаживать в туфлях от Manolo Blahnik, восхищенно постукивая каблучками. Однако зрительницы более не хотят витать в облаках и жить чужой жизнью. Два года назад канал HBO открыл на своем сайте онлайн-аукцион, на котором распродают дизайнерские платья и другие особо желаемые предметы, которые принадлежали героиням «Секса в большом городе» и появлялись на экране. После трансляции воскресной серии на продажу выставляются одежда и аксессуары и распродают в течение следующей недели, причем деньги от продажи идут на благотворительность. Мелькнувшая в сериале расшитая блестками сумочка в виде американского флага, которая стоит тридцать долларов в бутике Патрисии Филд, была продана на аукционе за 510 долларов. Смысл не в том, чтобы приобрести некую старую сумочку, но именно эксклюзивную — ту, что принадлежала героине

Кэрри Брэдшоу. Так же как сериал предлагает зрителям поучаствовать в виртуальном шоппинге и приобрести сумочку от Fendi или принадлежавшую Кэрри юбку от Prada, так НВО использует «Секс в большом городе» для поддержания собственной репутации дизайнерского лейбла, чье имя ассоциируется с производством уникального и оригинального телевидения.

Одна из главных целей антологии «Обсуждаем “Секс в большом городе”» — показать новые способы рассмотрения текста или явления поп-культуры, которые при этом являются предметами актуального потребления. Детально исследуя «Секс в большом городе» с разных критических точек зрения, авторы антологии погружаются в современные культурные реалии и критические дебаты, пробираются сквозь дебри концепций телевизионной культуры и превосходят собственные субъективные реакции и собственное удовольствие, получаемое от «Секса в большом городе». Перед вами собрание различных и даже противоположных подходов, но каждый из них имеет свое обоснование. Возможно, некоторые читатели посчитают картину неполной, найдут пробелы. Но главная задача сборника — инициировать дискуссию и спровоцировать зрителей и читателей на дальнейшие рассуждения. И еще: надеемся, что представленное исследование будет достойным ответом на обвинение Шарлот Рейвен в том, что «Секс в большом городе» — бессмысленная груда мусора.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Мистер Биг
Джек Бергер
Стэнфорд Блэтч
Кэрри Брэдшоу
Стив Брэйди
Гарри Голденблатт
Миранда Хоббс
Саманта Джонс
Бани МакДугалл
Трэй МакДугалл
Эйдан Шоу
Ричард Райт
Шарлот Йорк

Крис Норт
Рон Ливингстон
Вилли Гарсон
Сара Джессика Паркер
Дэвид Айгенберг
Эван Хандлер
Синтия Никсон
Ким Кэтролл
Франсэз Штернхаген
Кайл МакЛаклан
Джон Корбетт
Джеймс Ремар
Кристин Дэвис

КЛАССИЧЕСКИЙ «КОСМОПОЛИТЭН»

водка — 30 г.
ликер «Куантро» — 15 г.
сок лайма — 1 чайная ложка
немного клюквенного сока
кубики льда — 1 стакан
коктейльный шейкер
охлажденный стакан для мартини

Смешайте все ингредиенты в коктейльном шейкере. Аккуратно, но уверенно встряхните. Вылейте содержимое в стакан для мартини, заполнив его до ободка. Положите корочку лайма в самый центр.

Свернитесь калачиком на диване с этой книгой в руках и получите наслаждение!

Секс, сексуальность
и отношения



Джоанна ди Маттиа

Глава I

Что плохого в вере?
Мистер Биг, Мистер Совершенство
и романтический поиск Мистера Идеала
в «Сексе в большом городе»

Можно ли верить в любовь с первого взгляда в таком циничном городе, как Нью-Йорк?

Кэрри Брэдшоу
«Брачный танец», 2.7

Любовь заканчивается на Манхэттене?

Однажды на свете появился провокационный ТВ-сериал, и его героини отправились на пропитанные цинизмом, но не безнадёжные поиски неуловимого героя всего Манхэттена – Мистера Идеала. Серии «Секса в большом городе» часто начинаются со слов «однажды...»: Кэрри Брэдшоу превращает собственное стремление обрести любовь в самую настоящую сказку. Охота за Мистером Идеалом – неотъемлемая составляющая формулы «Секса в большом городе». Несмотря на то, что сериал позиционируется как фильм о сексе и одиноких женщинах, его главные героини, в первую очередь, увлечены созданием новой версии классической романтической истории.

Романтические поиски Мистера Идеала — ключевой момент в «Сексе в большом городе», однако это довольно сложная задача в эпоху постфеминизма. Теоретики феминизма второй волны давно объяснили женщинам, что Очаровательный Принц — всего лишь патриархальный вымысел, созданный для того, чтобы женщины чувствовали себя пассивными и хрупкими и жили в ожидании спасения. Уже никому не нужно, чтобы женское счастье зависело от мужчины и его предложения вступить в брак и «жить долго и счастливо». Однако сериал постоянно наводит зрителей на размышления над вопросом: стоит ли современным женщинам верить в Мистера Идеала, и если да, то что в этом плохого?

«Секс в большом городе» описывает мир, в котором правила поведения в гетеросексуальных отношениях постоянно меняются. Женщины более не согласны вести себя в соответствии с традиционно предписываемой им ролевой моделью. Мужчины уже не уверены, чего от них ждут женщины как в публичном пространстве, так и в личных отношениях. Привыкший доминировать в отношениях мужчина сталкивается с новым типом женщин — независимых и сексуально свободных. В современном мире категория мужественности превратилась в настолько неопределенную величину, что она явно нуждается в пересмотре. В результате также неясно, как выглядит сегодня идеальный образ романтического героя.

Как считают исследователи Линн Пирс и Джеки Стэйси, романтическая история всегда пригодна к воспроизведению и повторению на письме, именно поэтому расцвет любовных романов пришелся на время, когда в отношениях между полами происходят серьезные изменения. В последней постфеминистской версии любовной истории изменения лучше всего видны в финале сюжета. Если такие понятия, как моногамия и измены, ссоры и расставания, остались все так же важны, то распределение мужских и женских ролей в отношениях поставлено под вопрос на фундаментальном уровне. В концепции классической романтической истории любовь — это поиск идеального мужчины, который про-

изнесет две ключевые фразы «Я люблю тебя» и «Выйдешь ли ты за меня замуж?». Как объясняют Пирс и Стэйси, романтический поиск направлен на персонажа, о котором у девушки есть вполне сформировавшиеся представления и от которого она ждет совершенно определенного поведения. Ее желание запрограммировано сценарием, а его воплощение в жизнь связано с приобретением или с потерей. В соответствии с этой концепцией романтическая любовь способна изменить людей или заставить их поверить в то, что они могут измениться.

Читая любовные романы, женщины рассказывают романтические истории сами себе. Исследовательница Джэнис Рэдвэй рассматривает их конкретные сценарии. По ее словам, герой любовного романа всегда обладает поразительной мужественностью. Его потрясающая неослабевающая мужественность — намек на фаллические достоинства, причем не только телесные. Тело, лицо и манеры поведения подчеркивают его мужскую безупречность. У него почти все твердое, заостренное и таинственное. Именно фаллическая мужественность и заставляет девушек желать, чтобы их «сгубили». Подобная формула, успешно применяемая британским издательством женской литературы «Mills & Boon», определяет характер отношений героини и Мистера Идеала. Она хочет, чтобы ее спасли от одиночества и незамужней жизни, и мечтает, что фаллический принц найдет ее и обязательно женится на ней. В идеале такой герой вызывает не просто любовь, но и сексуальное влечение. Зачастую он эмоционально скуп и сложен, и только встретив героиню, он изменится и станет «усовершенствованным» Мистером Идеалом.

В «Сексе в большом городе» Манхэттен представляется замкнутой вселенной, где секс и романтика противоречат друг другу, но на самом деле главная движущая сила повествования — отсутствие Мистера Идеала. Именно так, исходя из их отношения к самой идее существования идеального мужчины, Кэрри знакомит зрителей со своими подругами в первой серии первого сезона («Секс в большом городе», 1.1.). Шарлот она называет «безнадежным романтиком», Миранду — «безнадежным циником», а Са-

манту — «женщиной, категорически уверенной в том, что Мистер Идеал — иллюзия». Говоря от имени всех женщин, Кэрри задается вопросом: «Неужели мы действительно настолько циничны? А как же романтика?». Шесть сезонов сериала объединяют две вещи. Первая — противоречие между оптимистичным и циничным отношением к существованию Мистера Идеала. Вторая — надежда на то, что любовь и романтика все-таки стоят ставок в жизненной игре. Как только Кэрри решает взять дело в свои руки и пробует «заниматься сексом как мужчина», ее идеал — материализовавшийся принц в костюме от Армани — тут же является ей на улице и снова вдохновляет ее на поиски «великой любви».

«Секс в большом городе» рассматривает два конкурирующих между собой мужских образа, из которых и складывается тот самый Мистер Идеал. В поисках идеального партнера Кэрри проецирует свои фантазии на двух мужчин: Мистера Бига, классического «фаллического» соблазнителя, напоминающего героя «Унесенных ветром» Рэта Батлера, и Эйдана Шоу, сильного и чувственного «спасителя» вроде персонажей современных любовных романов от «Mills&Boon». Как объясняет сама актриса Сара Джессика Паркер, «Биг и Эйдан лучше всех остальных могут рассказать историю жизни Кэрри и ее отношений с мужчинами». На них Кэрри проецирует свои фантазии, желания и представления о том, как она должна прожить жизнь. С Бигом Кэрри проживает одну из сторон идеальной любовной истории в духе романов «Mills & Boon», ее возбуждает и привлекает его эмоциональная непроницаемость, именно таких мужчин женщины так мечтают изменить. Эйдан, сильный и твердый, словно дерево, из которого он делает мебель, — эмоционально открыт, верен и предан. Он готов играть роль «спасителя», следуя сценарию, который ведет к предложению о браке и ответу «Я согласна».

При этом романтические поиски Кэрри ставят под вопрос сразу обе модели мужественности. «Секс в большом городе» постоянно деконструирует миф о Мистере Идеале, за счет чего любовная история в фильме никогда не заканчивается. Образы обоих героев одновременно привлекательны и ограничены, что застав-

ляет Кэрри постоянно пересматривать собственные фантазии и задаваться вопросом: кто же из них Мистер Идеал? С одной стороны, Кэрри погружается в сексуально заряженные отношения с Бигом, с другой — желает, чтобы осуществился сценарий «спасения», который предлагает ей Эйдан. Так она оказывается в парадоксальной ситуации. Кэрри постоянно пересматривает потенциал Бига как Мистера Идеала и очевидным образом тяготеет к романтической истории, которая не имеет конца. В пятом сезоне само повествование устами Кэрри ставит вопрос, может ли любовь пройти через все трудности, как обещано.

Соблазн и воздержание: вечный танец

Неужели Кэрри влюбляется в Бига с первого взгляда в тот день, когда впервые встречает его в первой серии? На начальной стадии их отношений Кэрри целиком погружается в романтическую фантазию о высоком, темноволосом красавце-соблазнителе. Биг спасает Кэрри и ее сумочку, и она сразу отмечает в нем три вещи: «красавец, не женат и в курсе, что я ношу с собой в сумочке огромное количество презервативов». Чуть позже Кэрри и Биг снова случайно сталкиваются в клубе «Хаос». Увидев его, Саманта сообщает Кэрри, что Мистер Биг — потенциальный Мистер Идеал. По ее словам, он — будущий Дональд Трамп, только моложе и намного привлекательнее.

В первых двух сезонах сериал демонстрирует обе стороны образа, который воплощает Биг: как его притягательность, так и ограниченность. Он — сорокатрехлетний разведенный мужчина, магнат с Уолл Стрит, с собственным водителем и стильной холостяцкой квартирой в центре города. Мы никогда не узнаем, как на самом деле зовут Мистера Бига. Его имя — Биг (большой в переводе с английского. — *Прим. пер.*) — вызывает фаллические ассоциации: оно подчеркивает его рост, богатство, социальный статус и сексуальную удаль. Оно также намекает на то, что Биг для Кэрри — большая любовь, но и большая проблема в будущем. Ано-

нимность любовника становится эфемерной пустой поверхностью, на которую Кэрри проецирует свои романтические фантазии о Мистере Идеале.

С самого начала Биг ниспровергает представления Кэрри о мужчинах Манхэттена. На момент их знакомства Кэрри занимается тем, что проводит антропологическое расследование о том, способны ли женщины заниматься сексом не по любви, то есть «как мужчины». Она уже готова поверить, что да, однако Биг разрушает ее представления, сообщая ей, что в его жизни совершенно точно была настоящая любовь. Его слова служат для Кэрри подтверждением того, что любовь на Манхэттене все-таки существует. И она готова поверить и отдаться этой вере целиком и полностью. Кэрри не может устоять перед мужественностью Бига и с головой погружается в их любовную историю и собственные фантазии. Как она признается Миранде в серии «Моногамия. За и против» (1.7.): «Я никогда не была так увлечена, я даже не буду сравнивать эту историю с другими, потому что они всегда заканчивались». То, как Кэрри нервничает, флиртуя с Бигом («Модели и простые смертные», 1.2.), наглядно демонстрирует, насколько она покорена фаллической мужественностью Бига. На модном показе она словно уменьшается в сравнении с его внушительными габаритами: «Я ни разу в жизни не чувствовала себя такой невидимой», — говорит она. Несмотря на опасения Кэрри по поводу того, что Биг «определенно не из ее команды», она не может не улыбнуться, заметив, что Биг проявляет к ней интерес. Когда Кэрри отправляется в кафе, чтобы написать колонку, Биг находит ее там, доказывая, что способен на большее, чем просто флирт. Он признается, что, несмотря на всех «дерзко великолепных» женщин Манхэттена, «в итоге просто хочешь быть с кем-то, кто может тебя рассмешить».

Их любовная история развивается по сценарию «Однажды...», что подчеркивается в серии «Долина двадцатилетних» (1.4.). Она начинается с пассажа о постоянных случайных столкновениях Кэрри и Бига: «Однажды, в далеком королевстве, один мужчина и

одна женщина постоянно наталкивались друг на друга. Казалось, они встречались везде: на перекрестках улиц и вечеринках. Слово они случайно назначали друг другу свидания».

Подобные образы — намек на нечто большее, чем давно известный романтический сюжет, — на «судьбу». Очевидно, что они испытывают взаимное влечение и окажутся в страстных объятиях друг друга, что и происходит в лимузине Бига. Их объятия напряжены и непримиримы, а Кэрри выглядит беспомощной в сравнении с фаллической мужественностью Бига. С этого первого любовного приключения Бига и Кэрри в «голом платье» между ними устанавливаются сексуальные отношения. Героиня испытывает неумное влечение, от которого постоянно пытается отречься. Те острые ощущения, что дарит ей Биг, становятся для нее наркотиком, как и сигареты, и она не может контролировать свою привязанность к нему. Кэрри с самого начала беспокоится о том, что их отношения никогда не перерастут в нечто большее, чем секс («Секретный секс», 1.6.), и хочет, чтобы то одурманивающее наслаждение, которое она испытывает с Бигом, принадлежало только ей.

Когда Биг соглашается на ее условия, Кэрри еще больше увлекается своей фантазией, которую воплощает Биг. В серии «Моногамия. За и против» (1.7.) Нью-Йорк становится сценой, на которой разворачивается классическая романтическая история. Они гуляют по улицам города обнявшись, целуются и выглядят влюбленными. Кэрри на время забывает о своих подругах, считая это предательством и тяжким грехом, и ощущает, что город словно создан исключительно для нее и Бига. Любовный роман с Манхэттенем в «Сексе в большом городе» — не новый миф: Нью-Йорк, как Париж или Рим, давно ассоциируется с романтической традицией. В фильмах Вуди Алена «Энни Холл» (1977) и «Манхэттен» (1979) и классических романах «Завтрак у Тиффани» (1961) и «Незабываемый роман» (1957) город превращается в место для любовных прогулок, мечты героев воплощены в линии горизонта, зданиях музеев, осенних листьях и прокуренных джаз-барах. Как Роджерс и Харт из «Манхэттена», наша героиня и ее

Мистер Идеал превращают город в собственный «уголок радости». Кэрри и Биг — главные герои собственного романтического фильма. Как говорит Кэрри, «все происходит так, как я всегда мечтала» («Засуха», 1.11).

В четвертом сезоне Кэрри и Биг выходят в город уже как друзья и проводят вместе классическую нью-йоркскую ночь («Определить значит понять», 4.3.). Их отношения исключительно романтичны и состоят лишь из тех переживаний, которые Кэрри считает самыми важными и которые она может испытать только с Биггом. Героиня говорит: «Теперь, когда я и Биг не играли в походы на свидания, мы были свободны от условностей и могли просто играть. И все было прекрасно как никогда». Они безупречно смотрятся вместе, когда Биг открывает для нее дверь в бар «Monkey». Он приобнимает ее за талию и прикуривает сигарету, он смещит ее и провожает домой. Паркер так отзывается об этой сцене, ссылаясь на романтическую атмосферу фильмов 1940-х годов: «Великолепно и эффектно, как в 40-е».

Пирс и Стэйси (1995) объясняют, что романтический поиск редко бывает беспрепятственным. Для развития любовной истории героине всегда приходится пройти тернистый путь, чтобы завоевать настоящую любовь. Для Кэрри такими препятствиями служат ее романтическая фантазия, которую она проецирует на Бига, и роль, уготованная ей самой себе. Фантазия становится проблемой, когда в серии «Засуха» вторгается реальность. Кэрри случайно выделяет газы, чем вызывает смех Бига. Сама она находится на грани нервного срыва. Смущенная, она сбегает с места преступления, надеясь, что отрицание произошедшего может стереть событие. За ужином Биг производит пердящий звук, весело продолжая шутку. Кэрри испытывает дискомфорт: она желает воплотить в жизнь собственную фантазию и жить ею, но вторгается реальность, и ситуация выходит у нее из-под контроля. Кэрри создает романтический идеал Бига и вместе с ним играет свою роль «Кэрри в паре» и «Секси Кэрри». Она хочет, чтобы и он разделял ее фантазию, и признается Миранде: «Я влюблена в него и до смерти боюсь, что он бросит меня, потому что я не совершенна».

Когда Кэрри, наконец, понимает, что реальность вытесняет романтическую историю, на ее пути возникает новое препятствие: в соответствии с ее фантазией она должна сделать так, чтобы Биг произнес «Я люблю тебя». Но Биг, наоборот, становится все более эмоционально сдержан. С окончанием сезона заканчивается и их любовная история с Кэрри, когда он отказывается представить ее матери как свою девушку («Придите, все верующие», 1.12). Кэрри покорена *homme fatale*, соблазнителем и разочарована тем, что Биг не способен быть ей предан. Однако только так может продолжаться ее романтический поиск, а Кэрри не теряет притягательного ощущения, что она всегда движется навстречу «Великой Любви».

Во втором сезоне Кэрри все так же влюблена в одурманивающий образ Бига и продолжает сталкиваться с теми же ограничениями и непреодолимыми препятствиями. По ее словам, она чувствует себя «прекрасно, странно и неправильно», будучи на крючке собственных противоречивых желаний («Четыре женщины и одни похороны», 2.5.). С одной стороны, она жаждет быть покоренной и лелеет идеальный образ Бига. С другой, она хочет, чтобы он изменился и стал ей предан. Несмотря на то, что Биг говорит ей заветное «Я люблю тебя», он уезжает в Париж без нее и возвращается с новой девушкой по имени Наташа. Однако Кэрри воспринимает этот факт как очередное препятствие и придает их любви еще большее значение. Она считает, что уже не может жить «без болезненного желания обладать человеком столь недостижимым» («Невыносимое страдание», 2.12.). В конце сезона неспособный на преданность Биг объявляет о помолвке с Наташей, и фантазия Кэрри рушится на глазах. Рушится ее уверенность в том, что Биг не способен на сценарий «жили долго и счастливо» ни с одной из женщин. Несмотря на горестные размышления о том, почему Биг не женился на ней, Кэрри снова обретает оптимизм, необходимый для поддержания ее веры в существование Мистера Идеала. В последней серии сезона «Бывший в городе» (2.18.) она свободна и снова находится в поисках безумца, который сбежит с ней от всего мира.

Неужели женщины хотят только одного: чтобы их спасли?

Третий сезон начинается с напыщенной тирады Шарлот: «Я встречаюсь с мужчинами с пятнадцати лет. У меня нет больше сил. Где же он?» («Нет дыма без огня», 3.1.). Шарлот высказывает мысль, что женщин привлекают пожарники, потому что «на самом деле женщины хотят только одного: чтобы их спасли». Тем временем Кэрри размышляет над своим противоречивым отношением к любовным приключениям. Существует ли «принц на белом коне» для каждой женщины, или спасение утопающих дело рук самих утопающих? Нужно ли женщинам питать надежды и верить в настоящую любовь или стоит попробовать обрести счастье без нее? После любовной неудачи в прошлом сезоне (тогда ее сердце было разбито) и в предчувствии появления нового кандидата Кэрри сталкивается лицом к лицу с парадоксальностью своих поисков Мистера Идеала. Ей предстоит сделать выбор из двух равно привлекательных вариантов. Ее сомнения и обнажают главный парадокс, питающий ее фантазии. Кэрри, уверенная в себе подвижная незамужняя женщина, тем не менее тайно надеется, что ее спасет романтический принц. Разочарованная тем, что Биг не способен быть преданным ей, Кэрри не исключает возможности, что к преданности может быть готов кто-то другой. В третьем сезоне появляется новый романтический герой, полная противоположность Бигу, — Эйдан Шоу, не настолько таинственный, как Биг, но все-таки привлекательный дизайнер мебели, готовый подарить Кэрри спасение. Кэрри и Эйдан знакомятся у него в магазине, и она сразу чувствует симпатию к новому знакомому: «Его зовут Эйдан Шоу. Он классический американец, мужественный и теплый, как и его мебель» («Никаких “если”, “и” или “нет”», 3.5.). Ее гомосексуальный друг Стэнфорд тут же говорит, что они с Эйданом идеально подходят друг другу. Воплощенная в Эйдане земная чувственность и испытываемые Кэрри приятные тактильные ощущения заставляют ее купить у него кресло, и так завязывается новая романтическая история. Они вместе трогают

кожаную поверхность кресла, и их руки сплетаются. Как сообщает Кэрри, «я не искала большого кожаного кресла, но внезапно мне просто необходимо было иметь то, до чего я только что дотронулась».

Если Эйдан — созданный для Кэрри «принц на белом коне», его цель — спасти Кэрри и избавить ее от сомнений после неудавшихся романтических отношений с Бигом. После того, как Кэрри впервые касается Эйдана и его кожаного кресла, она вновь ощущает, что верит в Мистера Идеала. Эйдан — воплощение идеального мужчины в эпоху постфеминизма: он совмещает в себе фаллического героя и чувствительного мужчину нового типа. Эйдан — не менее привлекательная модель Мистера Идеала, чем Биг. Более того, он становится еще одним объектом, на который Кэрри может проецировать собственные романтические фантазии.

Кэрри привлекают оба образа, и в Эйдане ей как раз нравится то, что отличает его от Бига. Несмотря на то, что Эйдан — менее возбуждающий и страстный мужчина, он словно скала твердо стоит на ногах. Он — сама надежность, гарантированность и теплота. Кэрри часто физически опирается на него, зная, что он не бросит ее в беде. Он воплощает новый набор фантазий Кэрри, и она считает его самым совершенством. Именно Мистером Совершенством иронически называет его Биг в серии «Big Time» (3.8.). У Эйдана есть пара недостатков, но их едва можно разглядеть, как отмечает Кэрри. Чтобы добиться его привязанности, Кэрри не приходится преодолевать препятствий: он сам хочет быть с ней. Он даже готов познакомить ее со своими родителями, в отличие от Бига, который отказывается представить Кэрри как свою девушку собственной матери («Королевы драмы», 3.7.). Кэрри отказывается от встречи и настаивает на личном пространстве, однако когда Эйдан пропадает на день, она боится, что потеряла его навсегда. Они встречаются с ним в ресторане, и Кэрри спрашивает его, почему тот молчал и не звонил ей, на что он отвечает: «У меня есть своя жизнь, просто я освободил в ней место для тебя».

Если отношения Кэрри и Бига, а вернее, ее представления о них, сопровождаются безудержной страстью, то отношения

с Эйданом более спокойны и размеренны. Его метод обольщения — прелюдии к любовному акту. Если Биг — сексуальный магнит, то у Эйдана есть тайная чувственная глубина, которая медленно, но сильно затягивает Кэрри. Он внимателен к мелочам в любовных делах и даже способен приготовить ей ванну со свечами. «Прямо как в романах Даниэллы Стил», — отмечает Кэрри. Его фаллическая сила менее связана с половым влечением, но его сексуальность не менее действенна. Эйдан помогает Кэрри «вспомнить о романтике», но в той форме, о которой она уже давно забыла («Неужели мы развратницы?», 3.6.). От его медленных поцелуев у нее подкашиваются колени. Однако Кэрри обеспокоена тем, что они останутся просто друзьями, если не доведут отношения до постели в течение недели. После того как Эйдан говорит ей, что хочет, чтобы все было «правильно», Кэрри задается вопросом: «Неужели я настолько пресыщена, что даже не могу расценивать поцелуй в губы как начало романтической истории?».

Все или ничего

Несмотря на веру Кэрри в то, что Эйдан — Мистер Идеал, ее снова влечет к Бигу уже через пять серий. В этот момент ее парадоксальные мучения, связанные с пониманием того, кто такой Мистер Идеал, достигают наивысшей точки, обнажая всю противоречивость ее желаний. Она не может выбрать между обещанной Эйданом стабильностью и сильной страстью, бросающей ее в объятия Бига. В нескольких сериях оба мужчины и воплощаемые в них образы проходят проверку на прочность, и оказывается, что ни тот, ни другой не соответствует представлениям Кэрри о Мистере Идеале целиком. Становится очевидным, что Кэрри отталкивается именно от мужественности Бига в своих размышлениях о других типах мужчин. Эйдан, несмотря на свое «совершенство», оказывается неспособен воплотить в жизнь тот романтический идеал отношений, который дарит ей Биг.

Кэрри посещает необъяснимое чувство отчаяния, и ее начинают тяготить совершенство Эйдана и их отношения, в которых «все слишком правильно» («Королевы драмы»). Она привыкла к охоте и преодолению препятствий, которые расставляет на ее пути романтическая реальность. Как она говорит Миранде: «Эйдан ведет себя ровно так, как мне хотелось бы, чтобы вел себя Биг, а я веду себя в точности как Биг». Именно в этот момент снова появляется Биг, словно она колдовством вернула его в свою жизнь. Эйдан отвечает за домашнюю территорию, Биг появляется на светском мероприятии, посвященном запуску нового журнала «Gab». Он загадочно сообщает Кэрри, что Наташа осталась «за бортом» («Время Бига», 3.8.). И снова Биг вызывает в ней страсть, перед которой она не может устоять. Как объясняет сама Кэрри, ей нужна драматичность события, чтобы поверить в его реальность. «Все было так легко и хорошо... Я, как мотылек, полетела на старое пламя». Внезапно Кэрри оказывается в ситуации, когда двое мужчин предлагают ей разные, но равно привлекательные любовные сценарии. Она оказывается перед выбором: либо преданность Эйдана, либо не предоставляющая никаких гарантий страсть Бига.

Напряженность достигает апогея в сцене, где полная сомнений Кэрри и Биг оказываются в замкнутом пространстве лифта («Легко пришло, легко ушло», 3.9.). Твердость и честность Бига, его признания «Я скучаю по тебе... Я совершил ошибку... Я люблю тебя» и его сильнодействующая мужская сила воплощают в жизнь все фантазии Кэрри о фаллической мужественности, которые лишь едва проявлялись в предыдущих сериях. Именно животный магнетизм Бига и делает его столь притягательным для Кэрри и зрителей. Кэрри, как и все героини любовных романов от «Mills & Boon», жаждет большой любви, выходящей за рамки повседневности, и желает только одного: покориться ему.

Кэрри знает, что от Бига можно ждать проблем, и выражает свои опасения на словах: «Мы делали вместе много вещей, от которых мне было плохо». Она не тонет в идеальном образе Бига целиком. Кэрри активно ищет страсти и трезво оценивает опасности, одна-

ко в итоге позволяет себе сдать. Биг — ее наркотик, и она сама делает выбор. В конце серии она оказывается с Бигом в одной постели, таким образом четко артикулируя свою жизненную позицию: когда любви добиться так легко, как с Эйданом, ей нужен огонек страсти и опасности на пути.

Казалось бы, романтические фантазии Кэрри стали реальностью: оба Мистера Идеала признаются ей в любви, но настало время выбрать одного из них. Именно в этот момент проявляется противоречивая природа ее желаний. Эйдан открыто декларирует свою любовь к ней, и Кэрри временно выбирает Эйдана. Она старается убедить себя в том, что «истории с Бигом — всего лишь длинный дурной сон. Пока я рядом с Эйданом, все будет хорошо» («Все или ничего», 3.10.). Эйдан продолжает быть преданным Кэрри и не скрывает, как он счастлив с ней. Он предлагает отремонтировать полы в ее доме, заботится о ней и проявляет великодушие по отношению к ее друзьям. Он дарит Шарлот и Трэю кресло на двоих на свадьбу. Впоследствии и Биг делает выбор и говорит Кэрри: «Мне нужна только ты... Я больше не могу так».

Повествование постоянно напоминает Кэрри о том, что, несмотря на ее противоречивые желания, в ее изменах мало очарования или романтики. Когда они с Бигом тайком встречаются в квартире Кэрри и он чувствует запах Эйдана на постельном белье — «запах древесной стружки и *Rasoch Rabanne*», фантазия Кэрри начинает постепенно раскалываться. По словам Кэрри, «наш роман напоминает отель, который превратился из элегантной гостиницы с хрустальной утварью в убогий отелишко с пластиковой посудой» («Бег с исключениями», 3.11.). И снова, как в серии «Моногамия. За и против», фантазии уступают место реальности. Однако Кэрри продолжает верить, что Биг способен измениться ради нее. Но ее вера имеет мало отношения к действительности, что становится очевидным, когда Кэрри вновь остается одна: на этот раз Биг возвращается к своей жене.

Как объясняет Катрин Марш, новые вызывающие сценарии любовных романов издательства «Harlequin» для одиноких девушек из большого города всего лишь символизируют желание ге-

роини участвовать в романтической истории, но не дают представления о мужчине, способном удовлетворить ее неоформленные постфеминистские запросы. После возникновения феминизма определить, кто такой Мистер Идеал, стало настолько сложно, что проще просто переписать его образ. Ни Биг, ни Эйдан не являются Мистером Зло, они оба появляются на пути Кэрри и становятся объектами ее романтических поисков. Но Кэрри хочет обладать всем, что могут предложить оба типа мужчины, что само по себе дискредитирует концепцию Мистера Идеала. Ее дилемма существует в промежутке — между ее представлением о финале романтической истории и элементами любовной истории: страстью и эмоциями, ради которых и ведется поиск. Развитие любовных историй приводит к тому, что фантазии, связанные с Бигом и Эйданом, параллельно воплощаются в жизнь и оказываются в равной степени притягательными и ограниченными. Таким образом, деконструируется сама возможность существования Мистера Идеала, который совмещает в себе все черты.

Романтическое повествование не дискредитирует столь привлекательный образ Бига. По сюжету Биг не «не подходит» Кэрри, наоборот, его фаллическая привлекательность только увеличивается. Он все так же не способен на преданность, но его образ все так же притягателен. Образ Эйдана в некоторой степени разрушен еще до начала истории. Мы видим как его привлекательность, так и слабость по сравнению с могуществом Бига. Кэрри жаждет романтики, но она не в силах разрешить головоломку и выбрать Мистера Идеала. К концу сезона она оказывается одна: рядом с ней нет ни соблазнителя, ни спасителя.

Неужели мы всего лишь запрограммированы?

Исследовательница Тая Модлески считает, что в нашей культуре все без исключения женщины усваивают романтические фантазии через большое количество источников. Хотя к концу третьего сезона Кэрри остается одна, она продолжает верить в существ-

вание Мистера Идеала. Она возвращается к Эйдану, а в четвертом сезоне ее ожидают отношения с Бигом, но уже в другом качестве. Кэрри хочется верить, что она подходит на роль героини классической романтической истории, и она надеется, что когда-нибудь дойдет до самого конца, сохранив при этом страсть и другие прелести фантазии, прожитой с Бигом. Кэрри пытается нащупать баланс между двумя сценариями, и образ Мистера Идеала постепенно развенчивается.

Кэрри инициирует воссоединение с Эйданом, чем подчеркивает свою заинтересованность в предлагаемом им романтическом сюжете. Эйдан появляется на открытии собственного бара «Скаут» со Стивом, и Кэрри мучает осознание совершенных ею ошибок. Как она рассказывает подругам, Эйдан притягателен как никогда, его длинные волосы и бирюзовые одежды — в прошлом. Когда он предлагает ей кусок праздничного торта — напоминающего о свадебном торте, который им никогда не суждено разделить, Кэрри отвечает ему: «Я не могу сказать, что никогда не хотела такой торт» («Город призраков», 4.5.). Теперь Кэрри готова пойти на все, чтобы вернуть его. Она приходит к его дому, чтобы заверить его в своей любви. Разыгрывается сцена из «Ромео и Джульетты», где главные герои поменялись местами. Эйдан, стоя у окна, объявляет на всю улицу: «Но ты разбила мне сердце!» («Больше дела, меньше слов», 4.6.). Кэрри играет роль Ромео и берет на себя активную роль в романтических отношениях. Теперь завоевывать нужно Эйдана. Однако романтический поиск оказывается ничем не проще и во второй раз. Она с горечью говорит о том, что между ними теперь все по-другому и она не может вернуться в «гнездышко» Эйдана — теплое и уютное местечко под его крылом, где ей так спокойно спать («Время и наказание», 4.7.).

Однако довольно скоро Кэрри снова испытывает дискомфорт из-за постоянной готовности Эйдана спасти ее от надвигающихся несчастий и выводить из стресса. Эйдан вмешивается, когда ломается ее компьютер и пропадают все написанные ею тексты и когда ее дом выкупает кооператив. Он хочет заботиться о ней. Он готовит, убирается, желает улучшить ее жизнь и проявляет инте-

рес к ее друзьям. Когда Миранда выворачивает шею и не может подняться с пола в ванной, Эйдан распространяет свою миссию спасителя и на нее. Он посещает похороны матери Миранды в компании Стива, чтобы оказать моральную поддержку. Но Кэрри мучает ощущение, что он берет на себя всю ее жизнь.

Эйдан хочет решить ее проблему с квартирой и делает ей предложение, и именно из-за его настойчивости и рушится фантазия Кэрри об идеальном спасителе («Смена платья», 4.15.). Несмотря на героизм Эйдана, в их отношениях с Кэрри отсутствуют те захватывающие дух моменты. В жизни Кэрри нет тех соблазнительных запретных удовольствий, которые она пережила с Бигом, и Эйдану нечего предложить взамен. Свидания с Эйданом проходят в биллиардных, а выходные они проводят в его загородной хижине. Большую часть времени Эйдан снует вокруг и поедает жареного цыпленка за просмотром футбола, вместо того чтобы романтически проводить время с Кэрри. Его поведение не идет в сравнение с широкими городскими жестами Бига. В серии «Секс за городом» (4.9.) Кэрри сбегает из хижины Эйдана и отправляется «на стейк по-ню-йоркски со своим ню-йоркским бывшим», потому что ей кажется, что она идет на слишком большой компромисс в отношениях с Эйданом. Когда две ее фантазии сталкиваются в серии «Благородные дамы и мужские достоинства» (4.10.), становится очевидной невозможность их сосуществования, завязывается драка в грязи, которая и должна определить место обоих мужчин в ее жизни. Несмотря на то, что оба мужчины мирятся за завтраком на следующее утро, Кэрри чувствует себя неудобно.

Модлески считает, что любовные романы должны нести ответственность за то, что отговаривают женщин от брака, наглядно показывая, что их ожидания от романтической истории часто не совпадают с «холодной реальностью женско-мужских отношений в настоящей жизни». Эйдан воплощает некоторые стороны фантазии о романтическом «спасении», и их история с Кэрри движется к логическому завершению в виде фразы «Я согласна». Но реальное развитие их отношений вызывает в Кэрри сильные физические реакции: тошноту и сыпь. Кэрри живет в своей собствен-

ной фантазии, и в ней нет места для Эйдана. Ее квартира не вмещает его вещи, и она не может стать его женой. История с Эйданом — классическая романтическая история, и Кэрри кажется, что она запрограммирована на то, чтобы прожить ее целиком.

Столкнувшись с тем, что нужно выбирать между незамужней жизнью и браком с Эйданом, она не уверена, что может так спокойно расстаться со своей свободой. Ее беспокойство и неуверенность проявляются даже в том, что она не в состоянии носить обручальное кольцо на пальце. Она носит его на шее как символ еще большей любви или, по крайней мере, хочет, чтобы так думали остальные. Кэрри не радуется приготовлениям к свадебному торжеству. Ее болезненная телесная реакция на вульгарное свадебное платье — манифестация совершенно реального отвержения подобного романтического сценария. Когда Кэрри и Эйдан расстаются во второй раз, несовместимость двух романтических сценариев становится очевидной. Две истории: та, что заканчивается браком и «жили долго и счастливо», и другая, погружающая в эйфорию чистой романтики, — соединить в одну невозможно.

В конце концов Эйдан предлагает Кэрри завершить их романтические отношения, чем совершенно разочаровывает Кэрри. Несмотря на феминистские наклонности, она жаждет продолжения тех сексуальных ощущений, которые она испытывала с Биггом. Она отказывается от «спасительного» сценария Эйдана и снова погружается с Биггом в романтику Нью-Йорка. К Кэрри возвращаются старые чувства, когда в последней серии сезона «Я люблю Нью-Йорк» (4.18.) Бигг объявляет, что переезжает жить в Калифорнию. Кэрри отмечает, что нью-йоркская осень будит в ней определенные романтические потребности. Как поется в песне, «осень в Нью-Йорке часто смешана с болью». Отъезд Бига — переломный момент для Кэрри, увлеченной собственными романтическими проекциями. Как она говорит подружкам, «отъезд Бига в какой-то степени станет концом эпохи». Кэрри с нетерпением ждет последней ночи с Биггом в городе. Ее ожидают алкоголь, ужин, танцы и старый Нью-Йорк с его романтическим потенциалом.

Серия «Я люблю Нью-Йорк» отчетливо показывает, что Биг — главный герой романтического сценария, о котором мечтает Кэрри. Возможно, все-таки именно он — Мистер Идеал? После четырех сезонов именно Бига Кэрри называет Очаровательным Принцем, высаживаясь из запряженной лошадьми кареты. Если «Секс в большом городе» все-таки рисует образ идеального партнера, то именно Биг — его воплощение, он представляет собой Мистера-Идеала-на-сейчас. И Кэрри, и зрители остаются с ощущением того, что его привлекательность и очарование намного перевешивают его недостатки.

Вы все еще верите, что он существует?

Эйдан исчез, а Биг живет в Калифорнии. Пятый сезон начинается с размышлений Кэрри («Поднять якоря», 5.1.) над тем, что Большие Любви ее покинули. Однако весь сезон она носит медальон в форме сердца, что явно не соответствует ее пессимистическому настрою. Редакторы ждут от нее совета о том, как найти настоящую любовь, а она ощущает, что сама ранена собственными любовными фантазиями. Купидон не смог довести ее прошлые романтические истории до логического финала. Но он не полностью оставил ее, и Кэрри продолжает верить. За пятый сезон Кэрри пересматривает свою роль в романтическом поиске и обдумывает слова своей приятельницы Энид (Кэндис Берген), которая советует ей: «главное — перестать ожидать, что все будет так, как ты себе представляла» («Плюс один — самое одинокое число», 5.5.).

В жизни Кэрри появляется еще один мужчина, писатель Джек Бергер, с которым ее знакомит редактор Кэрри: «Его остроумная комическая новелла говорит с мужчинами на том же языке, что и твоя колонка для женщин». Бергер привлекателен, умен, остроумен и многословен, и Кэрри сразу ощущает связь с ним. Несмотря на то, что у него есть девушка, Кэрри чувствует себя с ним расслабленно и с сожалением сообщает подружкам: «Я словно воспламенилась с этим человеком, хотя я никогда не воспламеняюсь».

Читая рукопись любовного романа ее подруги, Модлески оставляет пометки на полях и советует автору «сделать героя более фаллическим... Его машина должна быть больше, мощнее и дороже». При этом она признает, что иногда женщины отважно поднимают завесу в надежде увидеть божественный фаллос, но обнаруживают всего лишь обычных смертных мужчин. Во второй раз Берген появляется на мощном черном мотоцикле («Прекрасный фарс», 5.8). Облаченный в черную кожу, он напоминает рыцаря, готового покорить Кэрри и произвести на нее впечатление своей фаллической силой. Однако под его шлемом спрятан комок отчаяния и нервов. Практически падая с мотоцикла, он выглядит как тот самый «смертный мужчина». Кэрри боится, что ведет себя с ним слишком эмоционально и откровенно, что обнажает причину ее влечения к нему, а именно их схожее отношение к романтическим историям: они оба скептически относятся к любви и боятся быть ранеными.

Пятый сезон заканчивается на обнадеживающей ноте нетрадиционной свадьбой («Прекрасный фарс»). Романтические идеалы развенчаны, и все четыре героини отказываются от своих представлений о том, какими должны быть любовные истории и идеальные партнеры. Танцуя с Бергером, Кэрри решает сделать ставку на «неисчерпаемый оптимизм» Шарлот и отдаться захлестнувшим ее ощущениям. Неужели, несмотря ни на что, она нашла «настоящее», мужчину, который не подпадает под традиционные категории соблазнителя и спасителя? Однако Кэрри — романтическая героиня в самом буквальном смысле слова: она боится развязки романтической истории, ей нужна фантазия, в которую можно верить. Свадьба заставляет ее задаться вопросом: «Может быть, нам стоит перестать искать великолепные отношения и остановиться просто на хороших», что может послужить довольно эффективным решением в ситуации, когда требуется дать определение Мистеру Идеалу.

Деконструируя классический романтический поиск, «Секс в большом городе» открывает пространство для того, чтобы изобрести новую формулу любви и определить, что и кто придает смысл

любовному приключению. Противоречивые желания Кэрри свидетельствуют о том, что ни один архетип мужчины не может одновременно соответствовать двум фантазиям о спасителе и соблазнителе, ведь между романтическими фантазиями и реалиями настоящих отношений существует непреодолимый зазор. «Секс в большом городе» представляет новый образ Мистера Идеала — вечно притягательного персонажа, любовной абстракции, которая постоянно нуждается в пересмотре и адаптации под конкретного человека. Образ Бига крайне важен в этом контексте. Его постоянное присутствие в сериале — намек на то, что сам поиск Мистера Идеала и является преградой на романтическом пути Кэрри.

Во время поездки в Сан-Франциско Кэрри последний раз спит с Бигом («Большое путешествие», 5:7), надеясь вновь разжечь страсть на одну ночь и внушая себе, что это всего лишь секс. Однако Биг изменился и беспокоится о том, что снова ранит ее: «Как написано в твоей книге, это не просто секс». Биг отходит от навязываемой ему роли соблазнителя и демонтирует фантазию Кэрри. Биг не предлагает ей «великолепные отношения», в которых будут реализованы мечты Кэрри о Мистере Идеале, но определенно готов на «хорошие отношения», ради которых стоит остепениться. Стоит ли расценивать эту романтическую интерлюдия как незаконченный поиск? И если да, то что плохого в вере?

Дэвид Гревен

Глава 2

Музей противоестествознания:
мужчины-фрики
в «Сексе в большом городе»

В Америке двадцать первого века парад уродов не менее распространенное развлечение, чем в девятнадцатом. В новинку — не продолжающаяся культивация человеческой уродливости и выставление ее напоказ, но проникновение ее в жанры, казалось бы, нечувствительные к уродствам. Уродцы — главная достопримечательность таких предсказуемо жутких жанров, как научная фантастика и фильмы ужасов, сегодня перекочевали и в более неожиданные жанры драмы и комедии. Если несколько лет назад они довольствовались скромной ролью в еженедельных «Секретных материалах», то сегодня они с завидной регулярностью появляются в сериале «Тайны Смолвиля» и ему подобных, и более того, периодически делают настоящее фрик-шоу из сериалов «Клан Сопрано», «Близкие друзья» и «Секс в большом городе». Нельзя не упомянуть и тот факт, что вечеринка, посвященная премьере пя-

того сезона сериала, состоялась в Музее естествознания в Нью-Йорке. Что вполне уместно, ведь сам «Секс в большом городе» представляет собой музей не-естествознания с бесчисленными экспонатами мужчин-уродцев с различными патологиями. В серии «Большое путешествие» (5.7.) Гарри Голденблатт, похотливый адвокат Шарлот и еврей, неистово занимается с ней любовью. Когда он поднимается, в кадре появляется его ужасающе волосатая спина. Этот опытный и возбужденный как животное мужчина — ужас во плоти, человек-зверь с приходящимся кстати мехом животного. Он мог бы легко оказаться в выставочной коллекции уродов П.Т.Барнума. «Секс в большом городе» обыгрывает половые и расовые страхи, в этой сцене некий небелокожий мужчина (назовем его «сексуальный объект») изображен диким человеком Энкиду из Гильгамеша, комком из шерсти и плоти. «Секс в большом городе» изображает мужчин как новую разновидность фриков-уродов, которые могут похвастаться целым набором сексуальных отклонений и телесных «неправильностей». Изображая отдельных персонажей со странностями, сериал намекает на то, что они, скорее всего, не единственные уродливые представители мужского рода.

«Секс в большом городе», так же, как и «Секретные материалы» и «Тайны Смолвиля», вполне освоил жанр «уродец недели». Сегодня он выводит на экран новый вид монстров, скрывающих свой потенциал жути с помощью поверхностной очаровательности и красоты. Сама идеология сериала подразумевает очевидную уродливость мужчин, на откуп которой отдаются все эпизодические мужские роли. В каждом потенциальном ухажере всегда есть нечто неправильное и неисправимое, и по прошествии некоторого времени героини обязательно обнаруживают ужасающую правду в виде омерзительной причуды, и так далее. «Секс в большом городе» едва приоткрывает занавес, чтобы продемонстрировать зрителю парализующее ужасом мужское уродство, и тут же прикрывает его. Изгнанный уродец исчезает, его незначительное эпизодическое появление на экране не меняет ход событий сериала радикально, зрители никогда его больше не увидят и о нем не

услышат. Бывают и другие истории, когда мужчины-уродцы бросают женщин, а не наоборот. В серии «Я люблю Нью-Йорк» (4.18.) Шарлот, только что пережившая развод со своим мужем-импотентом Трэем, знакомится в музее с разведенным Эриком (Терри Маратос). Она приглашает его на кофе в свою потрясающую квартиру, богатое убранство которой бросается в глаза. Мужчина реагирует странным образом: «Моя первая жена была ортодоксальной еврейкой, а теперь я встречаю тебя, такую богачку. Почему я никак не могу найти себе подходящую девушку?». С этими словами уродец откланивается и сам исчезает из жизни Шарлот, отказываясь от романтических и эротических отношений. Однако чаще всего именно героини сериала отвергают потенциальных ухажеров, таким образом пополняя неумолимо растущую популяцию брошенных мужчин-уродцев.

Параллели между парадом уродцев в девятнадцатом веке и «Сексом в большом городе» обнаруживают массу интересных подробностей в современном отношении к полу и гендеру, ведь сериал унаследовал историческое понимание парада уродцев и изобразил его в новом контексте.

Как пишет Бенджамин Райсс,

«Выставление напоказ врожденных уродливостей, или *lusus naturae*, было одним из самых популярных «передвижных» развлечений в конце восемнадцатого — начале девятнадцатого века. Но его золотой век настал в 1840-х годах, когда открылся Музей Америки Барнума, а парад уродцев занял свое достойное место в массовой культуре. В 1813 году Бостонский Музей устроил передвижную выставку человеческих тел со странностями, назвав представленные экспонаты «диковинными творениями природы».

Подобные выставки обычно уделяли особое внимание физическим аномалиям, гротескным чертам, отсутствующим органам или причудливым сочетаниям расовых и культурных особенностей людей-экспонатов. Часто экспонаты совмещали в себе несколько странностей: расовые и/или сексуальные экзоты (у гермафродитов или женщин с бородой) преувеличивались и словно специально накладывались на телесные аномалии».

Итак, в двадцать первом веке дела обстоят так же, как и в девятнадцатом. Как доказывает опыт «Секса в большом городе» и других сериалов, природные уродливости до сих пор привлекают внимание толпы, которая таращит глаза на поразительные экспонаты с исключительными телесными особенностями. «Секс в большом городе» показан как американский Музей редкостей Барнума, в котором один уродец краше другого. Сериал вполне сознательно демонстрирует зрителю свое особое расположение к мужчинам-уродам. В серии с красноречивым названием «Парад уродцев» (2.3.) Кэрри вслух размышляет о том, действительно ли все мужчины — уроды со странностями. В конце серии рефреном звучит вызывающая тошноту карнавальная музыка, периодически появляющаяся на протяжении всей серии.

Самая необычная и даже уникальная особенность героев-фриков в сериале заключается в том, что их судьбоносный дефект существует как бы отдельно от тела и совершенно ему не соответствует. Сексуальные и за редким исключением расовые аномалии мужчин-фриков словно противопоставляются их внешне безупречным телам. Представленные в сериале мужские тела поражают своим единообразным совершенством: все они отточенные и отполированные, мускулистые и пропорциональные.

Конечно, в сериале появляются и некоторые мужчины с физическими странностями. Некоторые из них сочетают в себе физические и психосексуальные отклонения. Например, у старческого типа Эда (Бил МакХью) — дряхлые обвисшие ягодицы, этот факт с ужасом осознает Саманта, когда предпринимает попытку заняться с ним сексом («Мужчина, миф и виагра», 2.8.). Другой пример — очень полный парень Том (Крейг Гасс), с которым Миранда знакомится в спортзале, когда пытается сбросить набранные во время беременности килограммы («Красотка», 5.4.). Уродец-толстяк выглядит довольно приветливым и по-человечески привлекательным, причем настолько, что всерьез задумываешься: неужели сериал действительно позволит человеку с такой внешностью вступить в отношения с Мирандой, которая еще не рассталась с образом милашки Твигги. Они сходятся на почве

любви к глазированным пончикам. Общая проблема лишнего веса перерастает в физическое влечение, и этот огромного размера фрик инициирует жалкое подобие полового акта, выставляя напоказ свое ожирение. Ублажая Миранду куннилинкусом, он поднимает голову, чтобы сделать глоток воздуха и поцеловать ее. Но Миранда издает дикий вопль, когда обнаруживает, что губы ее пылкого любовника-уродца измазаны глазурью, причем на этот раз не пончика, а ее собственной. Так она сама превращается в глазированный пончик. Даже в этой ситуации он остается верен стратегии жирного обжоры, и Миранда вычеркивает ненасытного Эда из своей жизни.

В серии «Красотка» возникает необычная для сериала связь между внутренним уродством и внешними данными мужчины. Большинство мужчин-уродцев очаровательны снаружи, но монструозны внутри. Такая неправильная привлекательность, демонстрирующаяся в каждой серии, служит всего лишь уловкой для того, чтобы в будущем обнажить уродливости, которые скрываются за этой нарциссической красотой.

Мужчины в «Сексе в большом городе» напоминают армию клонов *haut couture*: почти все они обладают конвенционально безупречной внешностью и осознают собственное физическое совершенство. Сериал одним из первых освоил распространенную сегодня, хотя и недавно возникшую, манеру изображать мужчин на телеэкране исключительно на телесном схематическом уровне. Ведь, по мнению Дотсона, чаще всего они предстают перед зрителями в одних трусах или плавках, нежели одетыми, поэтому их тела должны соответствовать строго определенным и принятым во всей вселенной канонам мужской красоты.

Мужская нагота — нетипичное явление для комедии ситуаций, однако «Секс в большом городе» постоянно обнажает мужскую натуру, таким образом бросая вызов жанру как таковому и выставляя напоказ потенциал и физические достоинства героев. С тех пор как сериал начали показывать по телевизору, изображение обнаженных мужчин на вторых ролях стало настолько обычным делом, что тело, спрятанное в одежду, превратилось в знак скры-

того отклонения. В финальной сцене сериала «Холостяки», демонстрировавшегося по каналу ABC в 2002 — 2003 годах, удостоившийся женского внимания поклонник изображен обладателем упругих бицепсов, которые служат доказательством его привлекательности, в то время как проигравший «номер два» облачен в одежду, а его спрятанное под одеждой тело — намек на то, что он неподходящая кандидатура.

Почему же мужчины — те, кто должен выбирать и обладать, а не выставлять напоказ свое тело — попали в объектив желаний вместо того, чтобы, наоборот, стоять за ним и смотреть в него? Некоторые разъяснения по поводу столь радикальных перемен дает исследователь Лионел Тайгер в своей определенно нефеминистической и сигнализирующей тревогу работе «Упадок мужчин». По его мнению, «легкий доступ к порнографии» привел к изменениям в отношениях между мужчиной и женщиной, особенно на стадии ухаживания.

«Внезапно перед нами распростерся совершенно свободный сексуальный рынок. В ходе этих изменений физическая привлекательность приобрела еще более серьезное значение как для мужчин, так и для женщин. Легкомысленные разговорчики во время ухаживания невозможны без видимой молодости и эффектного внешнего вида... Поэтому люди, которым за двадцать, вынуждены прилагать усилия, чтобы сохранять упругое привлекательное тело, что особенно сложно для тех, кто живет в богатых странах, где много дешевой и вкусной, но жирной еды. Новое отношение к внешнему телесному облику и вынесенный из порнографии стандарт сексуальных навыков одновременно уменьшили количество сексуальных запретов и увеличили давление. Интимная связь превратилась в искусство перформанса».

В теории Тайгера есть и наводящие на размышления провокации, и серьезные упущения. Возможно ли, что белокожая гетеросексуальность — глина, из которой слеплены герои «Секса в большом городе» — претерпела столь основательные изменения в борьбе с мужской гомосексуальной культурой, которая славится

растущим и мало изученным интересом к унифицированным стандартам мужской красоты, и одновременно находясь под ее влиянием? Определенно стоит добавить это предположение к размышлениям Тайгера, тем более, что оно имеет прямое отношение к «Сексу в большом городе». И вопрос расы тут немаловажен. Если в девятнадцатом веке неотъемлемой частью парада уродов были ужасающие расовые аномалии чужого цветного тела, то парад уродов в сериале, наоборот, выставляет на обозрение именно волнующе прекрасное тело белого мужчины. Возникает два вопроса. Почему именно белое мужское тело стало фетишем в современной поп-культуре и объектом коллективного оценивающего взгляда, спроецированным на огромные экраны и рекламные щиты? Как точеные безукоризненные тела этих представителей высшей расы умудряются столь успешно маскировать и прятать свои отклонения, или, говоря словами Фрейда, не выдавать их на психосоматическом уровне?

Сначала ответим на второй вопрос: безусловно, физическое совершенство большинства мужчин в сериале соответствует их привилегированному положению в обществе – положению богатого и буржуазного белого мужчины. Герои «Секса в большом городе» – яппи, баппи (черные яппи), гаппи (голубые яппи) и бобо (богемная буржуазия), но никогда не хобо (гомосексуальная богема). Они – как и героини сериала – словно сошли со страниц новеллы Генри Джеймса и принадлежат аристократической и финансово (но не психосексуально) надежной среде. Действительно, сложно припомнить хотя бы одного финансово неуспешного мужчину в сериале, кроме Стива, отверженного любовника Миранды и отца ее ребенка. Его материальному недостатку соответствует физический. Его тело, как и полагается, подвергается жуткой реконструкции: он теряет яичко в одной из серий, таким образом приобретая физическое уродство, которое отражает отсутствие у него финансовых привилегий. Хотя впоследствии происходит нечто, не вписывающееся в эту теорию: вечно бедствующий Стив, который не может позволить себе ни одного приличного костюма, внезапно становится совладельцем собственного бара

вместе с Эйданом, брошенным кавалером Кэрри. Даже доброжелательный, по-тихому щеголеватый рядовой обыватель Эйдан, с которым Кэрри попеременно встречается и которого дважды бросает, наслаждается расточительной жизнью, получая прибыль от магазинчика изготовленной вручную мебели. Белая кожа и финансовая стабильность героев сериала служат залогом успешности и создают, казалось бы, непроницаемый фасад, идеально сочетающий надежность и привлекательность, однако под конец серии его иллюзорность неминуемо всплывает на поверхность. «Секс в большом городе» создает мужчин-идолов – и сам пожирает их. Сериал позволяет зрительницам погрузиться в сладкие мечтания о приобретении столь желанных первосортных моделей мужского совершенства и обладании ими, и сам же свергает их с пьедестала.

При помощи одного из героев сериала Трэя Макдауэлла сериал деконструирует высший класс с его расовыми и половыми предрассудками. Трэй – богатый хирург из почтенной и определенно странной семьи, с которым Шарлот знакомится в третьем сезоне. Ее привлекает его благородное происхождение, однако оно становится довольно сомнительным козырем, когда непосредственно перед свадьбой Шарлот узнает, что Трэй – импотент (однако на замужество она все равно соглашается). Трэй, как и герой Джунны Барнс, оказывается неистовым онанистом, который скрывает правду под изысканными костюмами и внешней любезностью. Однажды ночью Шарлот застаёт его в ванне: яростно мастурбирующий Трэй извергает вулканическую лаву на порнографическое издание «Jugs». Трэй – противоестественная смесь белокожей мужественности и пастельно-розовой женственности. Обнаружив, что сексуально неудовлетворенная и изголодавшаяся Шарлот милуется с красавчиком-садовником с карамельным загаром, Трэй заменяет ночные сессии онанизма столь же интенсивной игрой в теннис («Как аукнется, так и откликнется», 3.17.) Трэй в ярости, Шарлот тоже озабочена происходящим: она просит его вернуться к ней в постель, после чего просит развод. В Трэе причудливым образом сочетаются взаимоисключающие поведенческие мотивы

вы: с одной стороны, он молод и сексуален, с другой — старомоден и немощен. Для человека среднего возраста у него необыкновенно упругая блестящая мускулатура, однако его прическа скорее подошла бы пожилой женщине. Трэй — герой-уродец, в котором уживаются мириады телесных особенностей. В аномальности Трэя, пусть и неочевидной с первого взгляда, физические недостатки совпадают с психосексуальными отклонениями, и его старческая прическа служит одним из доказательств.

В сериале мужчины наделяются физическим величием, причем не только в прямом, но и в переносном смысле: им приписывается холодность, отдаленность, инопланетность и пугающая заурядность. Это впечатление усиливается за счет изображения женщин в виде городских потребительниц. Героини «Секса в большом городе» созданы по образу и подобию женщин девятнадцатого века: Городской Женщины и Новой Женщины, что дополняет и отражает идею парада уродцев, столь популярного развлечения того времени. Образ женщин-рьяных потребительниц как раз дополняет образ мужчин-уродливых объектов.

Наделяя героинь потребительской способностью и традиционно мужским оценивающим взглядом, сериал обращается к дискуссии о роли женщин, сексуальности и коммерции, которую ведут культурологи с конца девятнадцатого века. Как пишет Джанет Штайгер,

«В конце девятнадцатого века американцы знакомятся с культурными различиями, женщины опровергают и ставят под сомнение общепринятые нормы сексуального и полового поведения, а наука пытается отделить факты о сексуальности от мифов. Медики и социологи ставят перед собой задачу изучить женское сексуальное поведение... Лоренс Биркен, автор исследования по сексологии и теории сексуальности, считает, что столь бурный интерес к сексуальности в двадцатом веке — результат перехода к культуре потребления. Безусловно, наука сексология и понимание того, что женщины имеют собственные желания, помогли укреплению образа женщин как потребительниц с разнообразными вкусовыми предпочтениями».

В этом смысле дерзкие героини из «Секса в большом городе» представляют собой очередную реинкарнацию Новой Женщины на стыке двадцатого и двадцать первого веков. Словно сто лет назад они так же яростно отстаивают свое право на потребление всего того, что приглянулось их скопофилическому взгляду. Однако героини — не просто Новые Женщины, но и Городские Жительницы, ожившие в сериале фигуры конца девятнадцатого века. Как пишет Робин Вуд, «Городская Жительница напоминает графа Дракулу. Она обладает не поддающейся определению силой, перед которой невозможно устоять. Перед ней мужчины могут лишь беспомощно пасть ниц». «Секс в большом городе» представляет нескончаемую череду таких мужчин, которые беспомощно падают ниц под беспощадным пристальным взглядом героинь сериала. Эта особенность и делает сериал радикальным: «Секс в большом городе» открыто оспаривает тот факт, что «социальная среда не требует от женщин искренне желать мужчин, они всего лишь обязаны демонстрировать, инсценировать подчинение им», как формулирует мысль Стэнли Кавелл. В этом смысле «Секс в большом городе» восполняет функцию независимого женского агентства, которое поддерживает надежды и достижения Новых Женщин. Такие женщины были бы настоящими героинями-феминистками в соответствии с капиталистическим диктатом и по крайней мере имели бы возможность беспрепятственно приобретать то, что радует их взгляд.

Только неизбежная постоянно проявляющаяся уродливость мужчин помогает смягчить радикализм этой истории. Зрители уже готовы поверить, что женщины выбирают потенциальных сексуальных партнеров, руководствуясь свободой действий, заботой о себе и собственными вкусовыми предпочтениями, а не отчаянием, но постоянно выплывающее наружу уродство мужчин подтверждает основополагающие мифы о сущности городских жительниц. Они — вампиры-дьяволицы, способные вывести на чистую воду даже лучших представителей арийской расы, мужчин без внешних изъянов с безупречными осанкой и телосложением, опустошив их и обнажив все уродства. Более того, такой подход

подразумевает еще одну тревожащую деталь. Хотя современные женщины-потребительницы наделены способностью просматривать товар и оценивать его, приобретать и возвращать обратно, сегодня товары мужского происхождения в целом постепенно разлагаются. Поэтому новоприобретенная покупательская способность женщин находит применение лишь в копании в овощном отделе и перебирании неспелых снаружи, но испорченных внутри овощей мужского пола.

Выведение на первый план красивых привлекательных мужчин, объектов оценивающих взоров, указывает еще и на то, что Голливуд не только все больше принимает феминистическое видение мира, но и приобретает гомосексуальную чувствительность. По большому счету «Секс в большом городе» основывается именно на гомосексуальном подходе к аспектам пола и сексуальности. Однако то, что с первого взгляда кажется удивительной гибкостью сериала в изображении мужчин и мужественности (мужчины-объекты, зато какие!), со временем уже не выглядит столь однозначным достоинством, наоборот, напоминая оборотную сторону. Женоненавистнический и гомофобский подход сериала часто описывается как дерзкое восхваление женщин и гомосексуального стиля жизни. Намеренная уродливость мужчин обнажает женоненавистнический и гомофобский подход сериала, который, как кажется, симпатизирует женщинам и гомосексуалистам. Консервативный подход.

Самый богатый материал по теме предоставляет третий сезон, наиболее высокохудожественный из всех сезонов и самый выдающийся по количеству появляющихся в нем мужчин-уродцев. В первой же серии «Нет дыма без огня» (3.1.) Кэрри знакомится с привлекательным политиком Биллом Келли (Джон Слатери), который уже в следующей серии просит Кэрри пописать на него, чем вызывает ее беспредельный ужас. Можно легко представить себе, что Кэрри не жалуется водные виды спорта, но ее раздражение на его просьбу настолько велико, что зритель автоматически записывает Билла Келли в ряды сексуальных маньяков. Интересен и другой момент, связанный с этим персонажем, — момент столк-

новения двух взглядов, представленных в сериале: гетеросексуального взгляда белого мужчины и гомосексуального. Гей-друг Кэрри Стэнфорд Блэтч сообщает политику, что как избиратель представляет сексуальные меньшинства и спрашивает Билла о его рейтингах в Челси и Манхэттене, районах Нью-Йорка с большим населением гомосексуалистов. На его вопрос политик отвечает следующим образом: «Они меня просто обожают — вы видели мою задницу?».

Стэнфорд — почти что девушка-героиня сериала, ему дозволено курить сигареты наполовину с Кэрри и потягивать с ней мартини за совместными ужинами и обсуждениями мужчин. Однако Стэнфорду выпадает отдельное знакомство с уродцем — «классическим геем» Марти Мендельсоном (Дональд Берман). Марти соблазняет Стэнфорда и приводит его в собственную квартиру, где демонстрирует ему коллекцию редких бесценных кукол, среди которых Королева Сиам и Королева Шотландии Мэри. Кстати, именно в этой серии («Никаких “если”, никаких “нет”, никаких сигарет», 3.5.) Кэрри знакомится с «теплым, мужественным Эйданом Шоу, дизайнером мебели и настоящим американцем». Пара Стэнфорда и Марти — двойники будущей гетеросексуальной пары Кэрри и Эйдана. Особенно впечатляет сопоставление Классического Гея и Настоящего Американца. Карамельный мачо Эйдан говорит мягкими соблазняющими интонациями, Марти — по-королевски, на что указывает и коллекция его куколок-королев. Эйдан делает красивые вещи собственными руками, а Марти коллекционирует их. Коллекция Эйдана привлекает и делает его сексапильным, коллекция Марти пугает и делает его маньяком. В самый пик гомосексуальной эротики, когда Стэнфорд хватается Марти с намерением заняться с ним бурным сексом, эротичность контакта не возбуждает, но лишь отзывается глухим звуком, словно падая и разбиваясь как одна из драгоценных кукол, которую Стэнфорд случайно задевает и роняет на пол. Сериал наполнен до краев гей-чувствительностью, однако эротические опыты Стэнфорда нуждаются в срочной реанимации. Он, как и главные героини «Секса в большом городе», обнаруживает, что его любов-

ник — скоропортящийся товар, и его привлекательность тут же улетучивается, уступая место уродливости, скрытой под поверхностью. Эйдан, напротив, остается в главных героях. Таким образом, сериал подчеркивает эфемерность гомосексуального контакта и вечность гетеросексуального. Если гей-секс непостижим и скоротечен, то гетеро-секс — это навсегда, или на столь долгий срок, сколь позволит «Секс в большом городе».

В серии «Мы шлюхи?» (3.6.) Шарлот занимается любовью с кандидатом в уродцы Александром Линдли (Кристофер Опп). В момент достижения оргазма он, оседлав Шарлот, кричит: «Ты сучка гребаная!.. Ах ты шлюха!». Вынув агрегат из Шарлот, он постепенно приходит в себя и в состояние полного блаженства, чего нельзя сказать о недоумевающей Шарлот, которая всего несколько часов назад за ланчем с подругами размышляла над вопросом, действительно ли она шлюха. В ответ Миранда съехидничала в свойственной ей манере: «В тебе вроде достаточно палок побывало». За ужином Шарлот набирается мужества и решает обсудить странное поведение любовника, но тот, поняв, что Шарлот что-то расстраивает, расстраивается сам. «Ладно, забудь об этом, лучше попробуй мою рыбу-меч, она очень вкусная!», — просияв, с облегчением лепечет Шарлот. Через некоторое время в спальне любовник вновь произносит стандартные ругательства во время достижения оргазма. «Вот об этом я и говорю», — говорит ему расстроенная Шарлот. «Что? Что я такого сказал?» — вопрошает сбитый с толку любовник. Шарлот вынуждена повторить его грязную тираду. «О, какие ужасные слова», — отвечает он, обещая никогда больше не произносить. Он также заговаривает о браке и сообщает Шарлот, что она идеально ему подходит. Однако в следующей ночь он не может достичь оргазма. «Ну, давай скажи же это!», — говорит раздосадованная Шарлот, и он выкрикивает «сука, шлюха!» с нескрываемым удовольствием. Он бессилен против своей странности, и после того как она выставлена напоказ, он вынужден покинуть Шарлот в поисках подходящего метода лечения.

«Секс в большом городе» — откровенно комедийное зрелище, несмотря на тяготение к драматичности в пятом сезоне, а свойст-

венная комедии ситуаций нереалистичность сюжета позволяет отбросить в сторону только запутывающие дело сложности. Но даже эта серия более чем наглядно демонстрирует парадоксальность обстоятельств, в которых находятся героини. Никто из героинь «Секса в большом городе» не жаждет исполнения романтических мечтаний так страстно, как Шарлот. Почему же она так поспешно расстается со своим любовником, даже если у него действительно есть проблемы с женщинами? Почему бы Шарлот не обсудить с ним вопрос открыто и не подождать, что будет дальше? Она могла бы помогать своему любовнику, пока он проходит психологическое лечение, или просто решить проблему лично с ним. Однако герой-любовник, подсознательно считающий, что женщины — суки и шлюхи, немедленно выброшен в мусорное ведро романтических историй. Как зерно, перемолотое на мельнице, он используется лишь однажды — в одной серии, больше зритель его не увидит и ничего о нем не услышит. Так же исчезают из повествования и монстры-подростки, герои сериала «Тайны Смолвиля». Сериал продолжает разбираться с последствиями их жутких деяний, но сами они с каждой серией исчезают все дальше за горизонтом.

Более того, Шарлот отправляет сексуального маньяка на психиатрическое лечение с постыдным безразличием («Мы шлюхи?», 3.6.). «Секс в большом городе» неизменно погружает нас в атмосферу времен холодной войны 50-х годов, когда людей с сексуальными «отклонениями» регулярно упекали за решетку за половые и сексуальные аномалии, якобы причиняющие беспокойство обществу. Бесконечный парад уродцев в сериале существует главным образом для отвлечения внимания от женщин — от их порой болезненной жажды романтики и высокомерного обращения с теми, кто не существует внутри их узкого круга. Сериал успешен (хотя и подобный успех его сомнителен) именно потому, что выказывает циничное презрение к не-норме и патологизирует ее, но обыгрывает ситуации смешно и легко.

Саманта, сексапильная и внешне свободная от всех комплексов амазонка сексуальных завоеваний с титанической мощью, с го-

товностью дает уродцам втянуть себя в самые странные истории. Именно она фигурирует в большей части серий с участием аномальных типов и сексуальных маньяков. Сексуальные партнеры ненасытной Саманты могли бы стать предметом целого исследования на тему сексуальных патологий. Особого внимания заслуживают ее безумные похождения в третьем сезоне.

В серии «Как аукнется, так и откликнется» (3.9.) она знакомится с Адамом Болом (Бобби Канавэл), мускулистым мужчиной с жадными глазами, который впоследствии прославится своей «странной на вкус спермой». Открытое заявление Саманты о том, что ей не нравится вкус его спермы, не одобряется самим сериалом: услышав слова подруги, Шарлот пулей вылетает из заведения. Борясь с собственным отвращением, Саманта решает не останавливаться на полпути. После общения с подругами она находит выход из ситуации и решает попотчевать обильно выделяющего эликсир жизни мужчину особой диетой в виде сока из пырея. Пользы операция не приносит. Когда мужчина в очередной раз давит на нее, преисполненная омерзения Саманта говорит ему: «Сначала ты сам попробуешь собственную сперму. Если она тебе понравится, я сделаю тебе минет еще раз». Уродец протестует: «Но я не гомосексуалист!». Саманта отвечает: «Если ты пробуешь собственную сперму, а не чужую, то это не считается». Он пробует собственную сперму и, хрипя и откашливаясь, говорит очевидную неправду: «Мне кажется, все в порядке». К досаде Саманты ей приходится осуществить еще одну механическую оральную процедуру.

В этом диалоге есть много интересных деталей. Саманта заставляет мужчину проглотить его собственную «уродливость». Странная на вкус сперма — дистиллированная эссенция уродства и странности. Этот эпизод напоминает зрителю о постоянно присутствующей в сериале чувствительности к гей-тематике, изящно обнажая эту сторону. «Секс в большом городе» сам находится в парадоксальной ситуации: он следует гомосексуальной линии, хотя и старается удерживать ее на периферии. Единственный способ свободно излагать гей-истории — маскировать их под гетеро-

сексуальные, и из всех героинь сериала Саманта больше всех напоминает типичного гомосексуалиста манерой говорить и вести себя в обществе. Ее женственность — надежная защита как от претензий гомофобов, так и от необходимости открыто заявлять о сути сериала. Если говорить прямо и вызывающе, сериал выкроен по гей-лекалам, он повествует о гомосексуальных отношениях на Манхэттене и использует персонажей женского пола всего лишь для прикрытия.

«Секс в большом городе» — тщательно замаскированный сериал о геях, который отражает мир их ощущений даже в большей степени, чем открыто гомосексуальные сериалы, такие, как «Близкие друзья», где к героям относятся легкомысленно-пренебрежительно и порой оскорбительно. Сериал то выставляет гей-чувствительность напоказ, то глубоко ее прячет, и в этом определенно есть нечто странное на вкус, по крайней мере для гомосексуальной аудитории таких инфантильных сериалов. В итоге героини сериала представляют собой жуткую западню для зрителей-гомофобов, и даже если создается впечатление, что сериал намеренно оскорбителен, то это не так.

В серии «Бег с исключениями» (3.11.) Саманта знакомится с Томом Рейми (Сэм Робардс), ее двойником противоположного пола, который славится своими сексуальными подвигами и слывет умопомрачительным любовником. Их совместный опыт как раз синтезирует практически музейную уродливость и скрытую гомосексуальную чувствительность. Том приводит Саманту к себе и показывает ей свое «оружие», безвольно висящее в ожидании действий компаньонки. Распалившись с Сэм, он останавливается и спрашивает ее, когда та последний раз делала тест на СПИД. Сэм, конечно, не делала его ни разу в жизни. Почти со скорбью в голосе Том говорит ей: «Крошка, я не могу заняться с тобой сексом так, как мне хочется, пока ты не пройдешь тест». Актер говорит эти слова с заботой и волнением, что выглядит довольно комично.

В самой мизансцене этого эпизода заложена метафора альтернативной сексуальной чувствительности. Мы видим, как качели

одиноко покачиваются в огромной пустой комнате. Они напоминают сохранившуюся реликвию из секс-темницы Маркиза де Сада, все еще пригодный секс-инструмент тех незапамятных времен. Качели напоминают оружие пыток, прибор из медицинского кабинета врача-садиста или декорации из гинекологического фильма ужасов Дэвида Кроненберга. Кожаный инструмент для пыток вкупе с упоминанием венерического заболевания напоминает музейную инсталляцию, вызывающую сексуальную панику и снабженную дополнительными смыслами: от открытого признания Саманты с ее шокирующим детским безразличием до потенциальных опасностей сексуального самовыражения в эпоху СПИДа.

Зритель уже готов к безрассудным объятиям двух умудренных опытом любовников и сексуальной необузданности героев. Однако события принимают необычный оборот: Сэм неожиданно попадает в комнату страха, в готический особняк сексуального террора. Если бы Саманта вела себя как обычно беззаботно и проявила инициативу в безрассудной любовной игре, то сцена приобрела бы приятный эротический привкус. Но Саманта оказывается не в силах управиться с собственным здоровьем, что вызывает только отвращение и делает сцену монструозной и садистской. Любовные качели превращаются в раскачивающийся маятник, а снаряд для бесконечных эротических турниров — в символ воздаяния, наказывающий Саманту за ее счастливые сексуальные приключения.

Наиболее открыто о щепетильном отношении к гомосексуальному взгляду на мир заявляется в серии «Мальчик, девочка, мальчик, девочка» (3.4.), которая представляет собой целый парад уродцев с сексуальными отклонениями. В этой серии все героини, кроме Саманты, которая, как уже говорилось, играет замаскированного гея, обнаруживают в себе глубоко запрятанные страхи, связанные с собственной сексуальностью. Вот главная разгадка, объясняющая столь трепетное отношение сериала к гомосексуальной чувствительности, а также особое любовное внимание героинь к несимпатичным фрикам. Кэрри встречается с бисексуа-

лом Шоном (Донован Летч) и к своему удивлению обнаруживает, что всерьез обеспокоена его сексуальной поливалентностью, причем настолько, что готова отрицать существование бисексуальности в принципе. Ее точку зрения поддерживают за ужином Миранда и Шарлот. Кульминация наступает, когда Кэрри отправляется на домашнюю вечеринку к Марку (Майкл Медико), бывшему бойфренду Шона, где встречает немыслимое количество фриков с сексуальными отклонениями. Ее пытается поцеловать бисексуалка Дон (Аланис Морисетт), и это становится для Кэрри последней каплей. Она уходит с вечеринки с твердым намерением впредь избегать подобных персонажей неопределенной сексуальной ориентации. Серия «Мальчик, девочка, мальчик, девочка» — открытая манифестация негативного отношения к людям сомнительной сексуальной ориентации, где ненормативная сексуальность рассматривается одним единственно возможным образом — как отклонение. Эта мысль — лейтмотив и последней серии сезона «Кукареку» (3.18.), самой консервативной из всего сериала, где Саманта противопоставляется транссексуалам.

Саманта въезжает в роскошную квартиру в районе «красных фонарей» на Манхэттене и попадает в «город греха» для одиноких городских женщин: Алекс Форрест, антигероиня романа «Роковое влечение» Гленна Клоуза, тоже жила именно тут. Непокорные цветные проститутки — транссексуалы Дестини (Майкл Джефферсон), Чайна (Т.Оливер Райд) и Джо (Карен Кавергерл) досаждают Саманте своими шумными ночными эскападами. После тщетных попыток урезонить их словами, причем Саманта напоминает актрису Барбару Биллингсли, которая в фильме «Аэроплан!» (1980) говорит: «Простите, я не понимаю вас, я говорю на языке джайва», она обливает их водой. Они отплачивают ей тем же: забрасывают ее окно яйцами (интересная метафора), попадая ей в лицо. В конце серии Саманта в пикантном коротком летнем платье жарит на крыше хот-доги и барбекю (еще более интересная метафора), готовясь к большому пикнику, на который она позвала трех своих подруг, соседей и уже ассимилировавшихся транссексуалок.

Финал серии скрывает еще более глубокий уровень тревожащего расизма и гомофобии. Транссексуалы поддразнивают Кэрри: «пожалуйста, съешь же что-нибудь, крошка», и просят ее продемонстрировать всем присутствующим свое безукоризненное тело. Кэрри соглашается, но потом решает представить новую версию джайва, исполненного ранее Самантой, заостря внимание на белом цвете собственной кожи.

Чернокожие транссексуалы-проститутки присутствуют в этой сцене исключительно для того, чтобы героини сериала, представительницы расово, сексуально и экономически привилегированных слоев общества, могли самоутвердиться и доказывать свою стильность, демонстрируя непринужденную легкость в общении с теми, кто им неравен. Имитируя телодвижения темнокожих женщин-транссексуалов, Кэрри открыто противопоставляет себя им, присваивая себе чуждую экзотичность, которая для Кэрри служит признаком стиля, а для них — признаком уродства. Женщины-транссексуалки ничем не отличаются от бесконечных пар обуви от Manolo Blahnik, которыми обладает Кэрри: они всего лишь аксессуары высокой моды, которые можно дарить и выбрасывать.

В серии «Не все золото что блестит» (4.14.) девушки идут в гей-бар и открыто сравнивают себя с гомосексуальными мужчинами, которых они и символизируют. Однако, несмотря на столь явные и потенциально довольно радикальные ассоциации, «Секс в большом городе» придерживается довольно консервативной точки зрения на секс. Подобные сцены свидетельствуют лишь о том, что не-гетеросексуальный секс аномален и уродлив, а все остальные проявления сексуальности кроме традиционной представляют собой настоящее фрик-шоу. Женщины и их поклонники в сериале оказываются одновременно жертвами и мучителями. Женщины торжествуют, потому что перекрывают источник гомосексуальности, которая тайно бурлит под гладкой, но непристойной поверхностью сериала. Однако в то же время женщины жестоко используются в качестве прикрытия для изображения гомосексуальности, которая постоянно грозит всплыть на поверхность,

но все время остается глубоко запрятанной, словно ей по сценарию отведена роль беспрестанно напоминать о себе.

Особое внимание «Секса в большом городе» к уродам — всего лишь способ еще раз подтвердить привилегированный статус гетеросексуальных белых мужчин, несмотря на то, что некоторые из них тоже изображены фриками. Эту концепцию нельзя назвать ни постфеминистической, ни постгомосексуальной. Именно героини и являются главными фриками: они временно закрепились в шатком пограничном состоянии между реальными женщинами, которыми они являются, и мужчинами-гомосексуалистами, которых они играют. Аномалии, свойственные их поклонникам, оказываются критикой не мужской немощности, а внутренней неспособности женщин выйти замуж. В этом свете их столкновения с фриками выглядят примерами их жуткой, приносящей несчастья удачи. Сериал остается лоялен к мужчинам, но высказывает резкую критику в адрес женщин и гомосексуалистов. Он опирается на гомофобию и классовость, расизм и женоненавистничество, и таким образом привлекает внимание постоянно растущей аудитории к иллюзорному пиру парада уродов.

Мэнди Мерк

Глава 3

Сексуальность в большом городе

Представьте себе, что сам сериал «Секс в большом городе» вдруг становится героем другого сериала. Интересно, какой бы секс предпочел он в этом случае? На первый взгляд, напрашивается ответ: гетеросексуальный, ведь именно гетеросексуальный секс чаще всего фигурирует в сериале. Даже сюжетная завязка фильма связана с любовной историей мужчины и женщины, или, если придерживаться хронологии и квазифеминистической идеологии фильма, женщины и мужчины. Известно, что в 1994 – 1996 годах нью-йоркская журналистка Кэндес Бушнелл была колумнистом еженедельного издания «New York Observer» и писала колонки о сексе и отношениях между полами в Нью-Йорке. Впоследствии она собрала все тексты и выпустила книгу под названием «Секс в большом городе». В первой главе книги «Воспитание чувств: любовь на Манхэттене? Не смешите меня!..» появляются несколько

главных героев повествования: четверо гетеросексуальных мужчин, мужская гей-пара и, наконец, в самом конце главы «ее подруга Кэрри». В главе приводится короткий пересказ отношений Кэрри с мужчиной по имени Баркли, точнее, восьми проведенных с ним ночей. История заканчивается тем, что Баркли уезжает из бара «Туннель» с другой девушкой, а через некоторое время уезжает и сама Кэрри с его лучшим другом. На следующий день Баркли звонит Кэрри и напоминает ей о том, что он никогда не хотел иметь настоящую девушку, на что она отвечает, что ей, в общем-то, наплевать: «И самое печальное заключалось в том, что ей было действительно наплевать».

Книга, или скорее сборник историй, состоит из двадцати пяти глав. «Секс в большом городе» был издан в 1996 году в Америке и через год в Великобритании, переиздан в том же 1997 году, трижды переиздан в 1999 году, пять раз в 2000-м, семь – в 2001-м, и еще несколько раз в 2002 году. Но некоторые вещи были понятны с самого начала. Колонки Бушнелл рассказывают именно о мужчинах – успешных мужчинах с Манхэттена – и их глубокой враждебности по отношению к женщинам. Конечно, на страницах книги периодически появляются и женщины. Кэрри Брэдшоу фигурирует в качестве альтер-эго рассказчицы или в качестве ее подруги, изредка мелькает Миранда Хоббс, в книге – сорокалетний продюсер кабельного телевидения, английская журналистка Шарлот, впоследствии известная в арт-кругах как Шарлот Йорк, и кинопродюсер, а не пиар-деятельница Саманта Джоунс. Конечно, рассказчик/Кэрри иногда обращается и к женщинам, обсуждая такие темы, как «Мы все любили серийного любовника», однажды она даже отправляется в Коннектикут на девичник в честь свадьбы знакомой, но контакты между женщинами единичны, они скорее соперницы, чем подруги, часто готовые довести ситуацию до открытого конфликта. «Поверь мне, – говорит бойфренд Кэрри Мистер Биг, – я единственный, кому ты можешь доверять».

Отношения Кэрри и Мистера Бига, единственная продолжительная любовная история в книге, связывают сюжетной линией

все колонки Бушнелл. Считается, что прототипом Мистера Бига послужил Рон Галотти, известный нью-йоркский издатель, который когда-то «встречался» с Бушнелл. Биг старше Кэрри, зарабатывает больше нее, рядовой колумнистки, и обладает большей властью. Его фигура — идеализированная версия мужчины в городской среде, где преобладает именно такое соотношение сексуальных и социальных статусов мужчины и женщины. Манхэттен Бушнелл привлекает тысячи женщин, которые путешествуют, платят налоги и тратят по «четыреста долларов за пару сандалий от “Маноло Бланик”». Но их двойники-мужчины все равно богаче, они служат красивым и успешным женщинам, наследницам существовавших ранее городских куртизанок, с которыми они спят, но только пока те молоды и прекрасны. Появляющиеся в первой главе упоминания произведений «Век невинности» и «Завтрак у Тиффани» отсылают к литературным или, скорее, кинематографическим источникам 60-х годов, а также указывают на все еще существующую зависимость женщин в большом городе. Для них брак с богатым мужчиной, как и прежде, — лучшая перспектива для создания или укрепления собственной финансовой и эмоциональной безопасности.

Рассказывая вековую историю, Кэндис Бушнелл помещает своих героев в еще более безжалостную психологическую среду, чем в романе Эдит Уортон «Золотая молодость» или описаниях пятидесятих Трумана Капотэ. В ее Нью-Йорке женщины могут стать кинопродюсерами или директорами кабельного телевидения, но, вступив в этот мир, они становятся частью самой высоко конкурентной общественной прослойки в мире, где все отношения заносятся в бухгалтерский баланс: «Любовь означает соединение с другим человеком на равных, но что если этот человек окажется платежным обязательством?». В большом городе люди обоих полов «торгуют» собой за свободное место на Хэмптон-бич или за столиком Фрэнсиса Форда Копполы, и все они попадают под нещадящий взгляд Бушнелл. Однако мужчины находятся в более выгодном положении: им легче откупиться. Они зарабатывают больше денег и меньше заботятся о мнении других. Даже меньше,

чем их двойники женского пола с большим содержанием тестостерона, которые — через упорный труд, одиночество и вынужденное самообеспечение — научились относиться к мужчинам почти так же жестоко, как и мужчины относятся к женщинам. Вместо утопической «гетеротопии» Фуко, Манхэттен Бушнелл — «гетеродистопия», гетеросексуальный ад, в котором мужчины и женщины постоянно преследуют и отвергают друг друга, пока не успокоятся и не осядут, обременив себя в равной степени невыносимыми браками, или отдав предпочтение холостяцкому безразличию, или вернувшись в Айову к матери (самый жуткий вариант женской судьбы).

Неудивительно, что в книге Бушнелл рассказчица придерживается «теории о том, что единственное место на Манхэттене, где можно обнаружить любовь и романтические отношения, — это гей-сообщество». Доказательство тому — забота Роджера о его бойфренде Паркере. Рождер готовит для своего друга, пока тот болен — ситуация совершенно невозможная в случае с гетеросексуальным мужчиной, по мнению героев книги, потому что она провоцирует женщину на ложные ожидания по поводу брака. Колонки Бушнелл становятся все мрачнее, обнажая все более темные стороны реальности, и заботливая гей-пара вскоре исчезает с горизонта, а ее место занимает персонаж по имени Стэнфорд Блэтч, сценарист, «гомосексуалист, который предпочитает гетеросексуалов». Очевидным образом, он — не половинка заботливой или незаботливой гей-пары, скорее, его сексуальные склонности позволяют сравнивать его с несчастными женщинами Манхэттена.

Вряд ли «Секс в большом городе» предпочел бы лесбийский секс. В таком обществе женщины не уважают друг друга. Тем более, их бойфренды, корыстные мужчины мегаполиса, постоянно терзают своих девушек предложениями о *ménage à trois*, называя тройственные сексуальные союзы с другой женщиной предпочтительным «сексуальным вариантом».

«Главное — сама идея обладания большим, — говорит Тэд. — Четыре груди вместо двух».

Этой мужской фантазии посвящена целая глава сборника Бушнелл. По мнению автора, она логически вытекает из мечтаний о богатстве, власти и билете на шоу Дэвида Леттермана. Следуя свойственной ей методологии в изучении сексуальной этнографии, Бушнелл снова представляет мужскую точку зрения: для обсуждения тройственных сексуальных союзов в галерее в Сохо собираются восемь мужчин и рассказчица. Они во всех подробностях обсуждают, сколь желанно для них было бы оказаться в постели сразу с двумя женщинами, и осуждают обрушившийся на Нью-Йорк гомосексуализм, причины которому, по их мнению, — стресс, слишком большое количество людей и чрезмерное употребление экстази. Внезапно раздается звонок, и к ним присоединяется «хорошо известная в городе особа». Они целуются в щеки с рассказчицей, чем вызывают смешанный с надеждой восторг присутствующих мужчин. Но надежды рушатся, как только она высказывает свое мнение о сексе втроем, называя его «самым малоприятным для женщин занятием». Итак, мужчины возвращаются к размышлениям о настоящих лесбиянках, охотно идущих на *ménage a trois*, чтобы «добиться женщины». Они также признаются, что в их жизни бывали вечера отчаяния, когда за отсутствием более подходящих вариантов они занимались сексом с женщиной и другим мужчиной и что подобные ситуации вызывают у них волнение по поводу их собственных «тайных желаний». Несмотря на очевидную вездесущность порока в декадентском Манхэттене Бушнелл, только в двадцатой главе книги появляется первый лесбийский опыт. Биг в отъезде, и с Кэрри пытается завязать контакт танцовщица топless, чьи ухаживания напоминают Кэрри о пугающих воспоминаниях из детства, когда в восьмом классе в школе ее одноклассница пригласила свою подругу Джеки переночевать у нее в гостях и трогала ее грудь. Когда танцовщица вновь звонит Кэрри через пару дней, та не подходит к телефону и включает автоответчик.

Среди постоянных читателей колонки Бушнелл был ТВ-продюсер Даррен Стар. Он был специально выписан в Нью-Йорк из Голливуда каналом CBS для разработки концепции нового сериа-

ла «Central Park West» о молодых сотрудниках глянцевого журнала. В то время Даррен Стар считался вундеркиндом в мире телевидения для подростков: именно он придумал такие ТВ-шедевры, как «Бeverли Хилз 90210» и «Мелроуз Плэйс», написал к ним сценарий и спродюсировал их. Так, он помог каналу «Фокс» Руперта Мердока сохранить статус четвертого в телевизионной сетке вещания. Однако сериал «Central Park West» отменили за несколько недель до его выхода на экран, несмотря на послужной список Стара, приглашенную на главную роль Мэриэл Хэмингуэй и сделанное Бушнелл интервью с ним в газете, а самого Стара изгнали с федерального телевидения. Как он с изумлением узнал впоследствии, коммерческое спонсорство и федеральные предписания запрещают демонстрировать на экране потребление табака и алкоголя, не говоря уже о странной на вкус сперме. Тогда Стар отправился на кабельный канал для подписчиков «Home Box Office» (далее — HBO), получив от своей новой подруги Кэндис Бушнелл права на экранизацию ее книги.

Когда в 1998 году начались съемки сериала, Стар выступил в роли создателя, исполнительного продюсера и автора сценария. Вторым человеком в его команде был Майкл Патрик Кинг, со-продюсер и автор сценария к четырем сериям первого сезона и шести сериям второго. До этого он был известен как продюсер комедии положений «Уилл и Грейс» про лучших друзей-геев. В то же время к команде присоединился Джон Мелфи, ответственный продюсер, прославившийся телевизионной версией кинофильма «Истории города» Армистеда Мопена. Конечно, впоследствии авторы сценария Стар и Кинг приглашают к работе женщин, включая известных кинорежиссеров Сьюзан Сайдельман и Элисон Эндерс, авторов текстов Дженни Бикс, Синди Чупак, Джулию Роттенберг и Элизу Зурицки, а также главную актрису сериала Сару Джессику Паркер, которая становится продюсером сериала с третьего сезона. Тем не менее, телевизионная адаптация книги Бушнелл считается творением мужчин-геев. Бушнелл сама признала этот факт в интервью газете «Independent» в феврале 2001 года.

Неудивительно, что изменения в авторстве «Секса в большом городе» и смена книжного формата на телевизионный привели к серьезным последствиям. Хотя кабельное телевидение не подвергается давлению со стороны коммерческих спонсоров ни в финансовом, ни в моральном смысле и не подчиняется федеральному распоряжению для телевизионных сетей, запрещающему откровенные сексуальные сцены и диалоги, сюжетная линия и сами герои колонок Бушнелл в телевизионной версии сильно изменились. Даже в первом сезоне, где большая часть сюжетов заимствуется из книги Бушнелл, мужчины-циники, чьи истории и составляют материал всей книги, оказываются в стороне, их место занимают героини книги — Кэрри, Миранда, Шарлот и Саманта, точнее их новые версии. Если в книге Бушнелл все женщины — не особо привлекательные клоны Саманты, то героини сериала, наоборот, обладают подчеркнуто агрессивной сексуальностью и цинизмом. Шарлот, девушка из богатой консервативной семьи, обладает деньгами и наследственным статусом, Миранда славится едким чувством юмора, Кэрри на десятисантиметровых каблуках одержима поиском настоящей любви. Более того, главные героини сериала — близкие подруги, которые регулярно встречаются и постоянно разговаривают друг с другом по телефону.

Похожим образом дело обстоит и с другими деталями. В изложении Бушнелл богатства буржуазного Нью-Йорка: вечеринки на Парк Авеню, благотворительные банкеты и аукционы Сотби — неминуемо разочаровывают или просто забываются и исчезают, как в случае с норковой шубой Кэрри или чемоданом от Луи Вуиттон. Нарисованный в книге Бушнелл депрессивный портрет города и его роскошеств скорее напоминает другой отвратно реалистичный сериал на канале НВО «Клан Сопрано», снятый на Гудзоне в Нью Джерси. В телевизионной версии «Секса в большом городе», наоборот, умело используются все выгоды съемочного процесса на канале. Внестудийная съемка, киноосвещение и оригинальные джаз-партии, специально написанные для каждой серии, «огламуривают» актеров, декорации и сам сериал. Вместо мрачной сатиры Бушнелл на женоненавистничество в городе-ме-

галополисе Стар состряпал дерзкую комедию о женщинах-подружках, их сумасбродных выходках и вызывающих смех оплошностях. Возможно, зрителей привлекают эротические поиски одиноких женщин, но кроме них сериал предлагает очень позитивное видение женской дружбы и взаимной поддержки, которые часто лежат в основе комедийных ситуаций в таких сериалах, как «Лаверн и Ширли» или «Золотые девочки».

Но подобные комедии — не совсем уместное сравнение, так как, по мнению исследовательницы Алекс Доти, их аудитории нравятся наблюдать за тем, как «женщины проводят время и как выстраиваются отношения между ними, что означает, что большинство персонажей-мужчин представляют потенциальную угрозу для удовольствия зрителя». Алекс Доти считает, что такая концепция просматривается уже в 50-х в сериале «Я люблю Люси». В серии «Отдых от брака» (1952) главные героини Люси и Итель сбегают от своих законных супругов и отправляются на отдых. В том же году у Люси рождается сын — Маленький Рики, и Итель официально становится вторым родителем ребенка Люси. Со временем альянсы на запретную сексуальную ориентацию эволюционируют, причем последовательность трансформаций выглядит целенаправленно лесбийской — от двусмысленных женских союзов до тщательно замаскированных женских пар с пассивной и активной ролями (сериалы «Лаверн и Ширли», «Кейт и Элли»). Позже лесбиянки появляются в качестве исключения (сериалы «Золотые девочки» и «Designing Women»), а потом в качестве нормы (бывшая жена Росса из сериала «Друзья»). Следующий этап — лесбиянки в роли лучших подруг (Сандра Бернар в сериале «Розанна») и настоящие звезды-лесбиянки (Эллен ДеЖенерес в «Эллен»). «Секс в большом городе», современная комедия ситуаций, которая повествует о близкой дружбе четырех одиноких женщин в Нью-Йорке и их эротической жизни и славится откровенностью в вопросах секса, вряд ли может избежать лесбийской тематики, тем более, что, по слухам, все продюсеры сериала — гомосексуалисты.

Слово «лесбиянка» появляется уже в третьей серии первого сезона («Гавань противных женатиков», 1.3.), правда, в виде более

нейтрального выражения «гомосексуалистка». В этой же серии пара мужчин-геев просит Кэрри пожертвовать им свою яйцеклетку для зачатия ребенка. Тем временем Миранда отправляется на свидание на ежегодную игру по софтболу для сотрудников ее юридической фирмы, и ее спутник Сид (Джоана П. Адлер) оказывается женщиной. Миранда негодуяще размышляет про себя, с каких пор «быть одинокой» означает «быть лесбиянкой», но соглашается на предложенные правила игры и сногшибательно подыгрывает Сиду. Она принимает приглашение отправиться на ужин с ее начальником, чья жена как раз хочет расширить семейное окружение и познакомиться с лесбийской парой. В завершение вечера Миранда, одетая в костюм с галстуком, в качестве эксперимента целует Сид в губы в лифте и объявляет сама себе: «М-да. Я определенно не лесбиянка». Гомосексуальность, как бы она ни была эротична и модна, не подходит Миранде. Эту же мысль повторяет Кэрри, сравнивая свое свидание вслепую с платьем от DKNY: «Сама знаешь, что оно тебе не подойдет, но раз оно попало под руку, все равно примеряешь его».

Через несколько серий появляется сюжет из главы Бушнелл о тройственных сексуальных союзах, но в новой обработке («Третий лишний», 1.8.). Шарлот рассказывает о том, что ее новый бойфренд Джек (Джозеф Мерфи) предложил ей *ménage a trois*, то, что Саманта называет «минетом 90-х», а Миранда клеймит как «дешевый трюк, цель которого посмотреть, как ты превращаешься в лесбиянку на одну ночь». В отличие от книжной версии, мужчины не собирают целую конференцию для обсуждения собственного энтузиазма по этому поводу. Наоборот, четыре женщины говорят о своем нежелании участвовать в подобных экспериментах. Саманта, готовая к самым неожиданным гомосексуальным приключениям и идущая на них на протяжении всего сериала, гипотетически соглашается, Кэрри отказывается, а Миранда признается, что однажды в университете проснулась в чьем-то бюстгальтере. Миранда откликается на историю Шарлот предложением составить компанию ей и ее бойфренду, но та отказывается. В расстроенных чувствах Миранда отправляется к психоло-

гу, нарядившись в мужскую одежду. В течение двух сеансов они обсуждают отчаяние Миранды и возникший у нее страх из-за того, что ей отказали. Психолог интерпретирует ее эмоции и ярко выраженный мужской стиль в одежде как гомосексуальное желание. Желая проверить себя, Миранда откликается на объявление женатой пары в поисках третьего партнера для секса и тут же получает предложение о встрече. Надев короткое платье, она отправляется на встречу с ними, но в конце вечера бросает их в баре. Кэрри узнает, что Биг и его бывшая жена однажды пробовали устроить *ménage a trois* в попытках спасти брак, а Шарлот вне себя от обиды, когда обнаруживает, что сходный сценарий с ней, Джеком и еще одной женщиной заканчивается сексом вдвоем с другой.

В серии «Кривая обмана» (2.6.) в галерее Шарлот проходит выставка художницы-лесбиянки, и Шарлот покорена ее компанией Властных Лесбиянок. Они ведут ее в район Бруклин Хайтс с разжигающими плоть ресторанами и еще более горячими барами. Конечно, такой сюжет нехарактерен для сериала, как и для телевизионных комедий в целом. Лесбиянки представлены стильной городской элитой, но романтическое путешествие очарованной Шарлот по их миру внезапно обрывается, когда ей сообщают, что «ты не лесбиянка, если отказываешься лизать киску». В следующем сезоне лесбийская тема возникает вновь («Мальчик или девочка», 3.4.), и на этот раз на повестке дня — бисексуальность. Действие снова разворачивается в галерее Шарлот, где проходит выставка фотографий трансвеститов (*drag kings*). Что интересно, их автор — гетеросексуальный мужчина, в которого влюбляется Шарлот и позирует ему, одетая в мужской костюм и с приклеенными усами. В новом мужском амплуа Шарлот чувствует себя очень раскованно: она берет инициативу в свои руки и на некоторое время становится так же (гетеро) сексуально агрессивна, как и Саманта. Тем временем Кэрри страдает по поводу бисексуальности своего юного бойфренда. Вместе с ним она отправляется на вечеринку к его бывшему парню, где присутствуют такие же молодые люди. За игрой в «бутылочку» Кэрри выпадает поцелуй с дру-

гой женщиной, и она поспешно сбегает с вечеринки, решив прекратить все отношения с парнем. Кэрри испытывает почти вселенский ужас от мысли о поцелуе с девушкой-хиппи, которую играет Аланис Морисетт. Так подчеркивается негативное отношение сериала к женскому гомоэротизму, несмотря на то, что серия начинается с утверждения фотографа, что «пол — это иллюзия».

Настоящий лесбийский роман развивается только в четвертом сезоне сериала, и, конечно, именно Саманта причастна к этой истории. Гомосексуальные опыты Шарлот заранее обречены из-за ее возвращенного на Парк Авеню консерватизма. Кэрри тоже не подходит из-за своего традиционного гетеросексуального образа. Самая подходящая кандидатура для правдоподобной лесби-истории — Миранда, которую играет Синтия Никсон, с ее невысоким ростом, угловатыми чертами, невнимательным отношением к одежде и жестоким юмором в лучших традициях Ив Арден и Бью Артур. Именно поэтому ей, как и героине сериала «Золотые девушки», не предоставляется шанса вступить в однополый контакт. Она, женщина традиционной ориентации, использует свои лесбийские задатки в отношениях со Стивом, который ниже ее ростом, беднее и милее ее. Однако интимность и симпатия четырех женщин друг к другу, их частое и еще более интимное разделение на пары и сексуально заряженные доверительные беседы пропитаны гомосексуальной энергией, игнорировать которую невозможно. Для комедии ситуаций, претендующей на стиль и сексуальность, но при этом не желающей терять зрителей, самый подходящий компромисс — это Саманта Джоунс.

Женщина с мужским именем Сэм, которую часто называют авантюристкой, помешанной на сексе, уже в первой серии фильма излагает взгляды Бушнелл на гетеросексуальное население Манхэттена. Впервые в истории, заявляет она, женщины научились наслаждаться деньгами и властью так же, как их современники противоположного пола, и заниматься сексом «как мужчины». Нет, не «с искусственным членом», как понимает ее слова Шарлот, а «не испытывая чувств» («Секс в большом городе» 1.1.). Одноночные перетрахи без чувств и последствий — вот история

Саманты. Правда, Шарлот подрывает веру в ее правдоподобность, высказывая предположение, что мужчины сами не переживают ей на следующий день. Если в книге Бушнелл Саманта — воплощение нормы, то в сериале она — исключение из правил. Ей комичным образом противопоставляются три другие героини: Кэрри и Шарлот, обе в поисках настоящей любви и статусного супруга, и феминистически настроенная независимая Миранда. Более того, сама актриса Ким Кэтрел во многом совпадает со своей героиней, в отличие от других женщин в сериале. Как и Саманта, Кэтрел на десять лет старше трех других девушек, и на ее счету — огромное количество сексуально откровенных ролей, в том числе вульгарная комедия «Порки» (1981) и инди-сериал «Живые голые девушки» (1995). Кроме того, Кэтрел выпустила собственную книгу советов под названием «Удовлетворение: искусство женского оргазма», написанную вместе со своим бывшим мужем Марком Левинсоном.

Будучи в возрасте, когда актеров как раз привлекают характерные роли, Кэтрел отточила свой образ уже не молодой похотливой женщины до совершенства. Она позирует голой, в то время как остальные актрисы в сериале отказываются сниматься топлес. Именно Саманта с легкостью берет на себя самые гротескные комедийные сцены сериала: она отключается во время оргазма из-за принятой таблетки виагры, выплевывает неприятную на вкус сперму своего бойфренда и надевает резиновые соски. Поэтому неудивительно, что именно Сэм, называющая себя трисексуалкой и готовая на любые эротические приключения, участвует в единственном лесбийском романе.

История завязывается в серии «Определяющие моменты» (4.3.) на открытии выставки в галерее Шарлот, очевидно, единственном месте, где главные героини могут познакомиться с женщинами-лесбиянками. Будущая пассия Саманты, художница-лесбиянка Мария (Соня Брага) — бразильянка. На лицо классическая оппозиция блондинки и брюнетки, часто используемая для подчеркивания сексуальных различий, когда они не очевидны. Как и должно быть, настоящая лесбиянка в паре «темнее» своей подруги, она

выделяется цветом кожи, одеждой и акцентом. У них разные сексуальные заряды, как становится ясно из их диалога: Саманта спрашивает Марию, почему на ее выставке нет мужчин, на что Мария отвечает: «А мне-то что до них?».

Следующая сцена – в джаз-клубе с соответствующими «парными» декорациями в виде Кэрри и Бига, которые пока что только друзья, и словно соревнующимися друг с другом темнокожими и белыми джазистами. Далее – открытие нового южно-азиатского ресторана «Тао», где Саманта и Мария оказываются на неприятном ужине с Кэрри и ее парнем – джазовым исполнителем Рэем (Крэйг Бирко), Бигом и его девушкой Шей (Молли Рассел). Компания постоянно распадается, не в силах поддерживать общий диалог, на что Биг реагирует известной фразой Родни Кинга: «Почему бы нам просто всем не ладить?».

Аллюзии на этнические и сексуальные различия нарастают и в следующей серии («Какое отношение это имеет к сексу?», 4.4.). Женщины устраивают романтический ужин при свечах в шикарном распisanной квартире Марии («каса дель лесбо», как насмешливо называет ее Кэрри) и торжественно празднуют начало их романтических отношений, вместе вкушая тропический фрукт. Но различия могут не только притягивать, но и ставить в тупик, что и происходит, когда Мария критикует Саманту за то, что та неправильно делает каннилингус, и настаивает на том, чтобы Сэм сначала смотрела, а потом погружалась в ее промежность. Обряд инициации Саманты в лесбийское искусство любви носит определенно гинекологический характер: кадр за кадром Саманта оказывается зажатой между ног Марии и наблюдающей за ее вульвой, возбужденные черты которой она впоследствии описывает смущенным подругам.

Сама Саманта гордится новоприобретенным опытом. Ее гордость и стеснение подруг – идеальное сочетание, которое вполне соответствует отведенной Саманте комической роли распутницы и одновременно служит громоотводом для недовольства зрителей, возмущенных демонстрируемыми сексуальными подвигами Саманты.

Судьба их романа предрешена, во-первых, из-за патологической нехватки мужского внимания у Саманты и, во-вторых, из-за самой гетеросексуальной логики сериала. Переломный момент в их истории наступает в серии «Город призраков» (4.5.): Саманта объявляет Марии, что собирается провести «вечер с девушками». «Я тоже девушка, – отвечает Мария. – Можно мне пойти с тобой?». Но, к сожалению, та женская близость, что объединяет четырех героинь сериала, однозначно исключает близость Саманты с Марией. Для Саманты интимная сторона лесбиянства – нечто совершенно ей чуждое, всего лишь гротескное подражание мужской сексуальности. В сериале их расставание преподносится как результат несовпадения сексуальных предпочтений: лесбиянкам больше нравятся теплые ванны, чем жаркий секс, но зрители уже давно потеряли интерес к истории – с той сцены, где бразильянка достигает «редкостной женской эякуляции», как насмешничает Кэрри, и извергает потоки прямо Саманте в лицо. Возможно, Саманта способна пережить даже такой оргазм, но это мокрое пятно – уж слишком для романа, в котором нет сексуальной динамики, а сексуальные всплески слишком подробны.

Чтобы избавиться от всех сомнений, обратимся к комментариям самой Кэтрел. В своем заявлении «Новостям кино и телевидения» (13.08.2001) она подчеркивает, что ни для ее героини, ни для нее как актрисы лесбийские отношения очевидным образом невозможны: «Я думаю, что все: и женщины, и мужчины – однажды задумывались, что такое однополый секс и какие он вызывает ощущения. После съемок этого конкретного эпизода я точно знаю, что я – стопроцентная гетеросексуалка». И еще: «Если и было нечто странное в этом эпизоде, так только то, что мы обе до мозга костей гетеросексуальны. И если я раньше задавалась вопросом, лесбиянка я или нет, тот этот опыт рассеял все мои сомнения, потому что я не чувствовала ровным счетом ничего». «Или может быть, – в завершение говорит Саманта, – она просто не мой тип». В любом случае, спустя год выяснилось, что Кэтрел непостоянна в своих пристрастиях: она согласилась на роль лесбиянки в пьесе «Бостонская женитьба» Дэвида Мамета. А через

месяц после этого известия отдел информации «Секса в большом городе» официально заявил, что в пятом сезоне приглашенная съемкам в сериале звезда Дженнифер Лопес «сомкнет губы в поцелуе с персонажем Кэтрел, раскованной и помешанной на сексе Самантой Джонс». Дженнифер Лопес сыграет «шлюшку, которая совращает Саманту исключительно для того, чтобы увести у нее бойфренда».

Повествование постоянно дразнит нас историями, не приводящими к серьезным романтическим отношениям. Возможно, все связи так и будут вяло развиваться, и отношения Бига и Кэрри, Миранды и Стива, Шарлот и Трэя (и даже Саманты и Ричарда, к которому она испытывает необычную для нее страстную привязанность) не ведут ровным счетом никуда. Но не стоит умалять сексуальную привлекательность сериала для зрителей, не сильно страдающих от отсутствия лесбийской пары среди героев. Американский кабельный канал «Шоутайм», производитель американской версии сериала «Близкие друзья», объявил, что готовит к выходу на экран новый сериал о группе лесбиянок-подруг из Лос-Анджелеса. Подобную нишу «Сексу в большом городе» никогда не занять. Тем не менее, остается вполне надежный зрительский треугольник из гетеросексуальных женщин, гетеросексуальных мужчин и гомосексуалистов.

Если телевизионная экранизация книги — действительно творение мужчин-гомосексуалистов, как заявляет Бушнелл, то термин «кэмп», часто используемый для описания сериала, вполне уместен. Нелишними окажутся и сравнения с другими культурпродуктами, часто встречающимися в британской прессе: сериалом «Близкие друзья», актрисой Мэй Уэст, пьесами британского драматурга Марка Равенхила, известного по постановке «Шоппинг&Факинг», и даже «Волшебником Изумрудного Города». Отчасти подобные сравнения действительно правдоподобны. На Манхэттене мужчины-геи вполне интегрированы в сферы моды, медиа и пиара, их вездесущность в роли друзей, соперников, советников и иногда любовников вполне похожа на правду. Поэтому периодическое появление в сериале таких героев, как Стэнфорд Блэтч,

а также других геев в облики продавцов в обувных магазинах или строителей свадеб, выглядит вполне оправданно. В этом смысле более интересно то, как аллюзии на гей-реальность вмонтированы в диалоги главных героинь Кэрри, Сэм и Миранды, но не Шарлот, у которой самым комичным образом отсутствует чувство юмора. В них сочетаются симитированная женоподобность, акцент «девушек из долины» и еврейские шуточки. Серия «Моя настоящая жизнь» (4.2.) — пример настоящего «кэмп». Восклицания Стэнфорда Блэтча «Гуччи, и Дольче, и Диор!» отсылает к фразе «Львы, и тигры, и медведи!» из «Волшебника Изумрудного Города», на его фразу Кэрри тут же отзывается заимствованными у Дороти словами «О, боже мой!» (Oh, my God!). Героини также пародируют мужчин, пародирующих женщин, например, в сценах, где Кэрри восклицает: «О, прошу прощения, мисс Шарлот!» или «Как же это по-ДжорджМайкловски!».

Сериал постоянно дублирует этот эффект визуально — с помощью нарядов героинь, не зря критики неоднократно сравнивали их с трансвеститами. Кэрри периодически выглядит как «жертва моды»: высокие каблуки, пышные прически и яркие цвета на изящном теле, Саманта же постоянно самоутверждается сексуально: высокие каблуки, пышные прически и яркие цвета на массивном теле. В случае Саманты ее сходство с трансвеститами подчеркивается не только ее возрастом и ростом, но и откровенным эксгибиционизмом и сексуальной ненасытностью. В серии «Старые собаки, новые сыщики» (2.9.) она встречается со своим двойником, ее бывшим любовником (Крис МакГинн), который нарядился трансвеститом в белом парике и взял имя Саманты в ее честь. Хотя если бывший профессиональный хоккеист имитирует Саманту, чтобы искренне польстить ей, то это явно не намек на их подобие друг другу. Тем не менее, именно Саманта правит балом, именно она встречается с моделью Гартон (Джеймс МакДональд), внешне напоминающим звезду гей-порно Джеффа Страйкера («Побег из Нью-Йорка», 3.13.), именно Саманта делает тест на СПИД («Побег с ножницами», 3.11.) и переезжает в район «красных фонарей» Манхэттена. Там она воюет и впоследствии мирит-

ся с живущей по соседству шайкой трансвеститов-проституток, которые шумят и торгуют собственным телом прямо под ее окнами, пока она занимается сексом с другим мужчиной у себя наверху («Кукареку», 3.18.). Неудивительно, что Кэндис Бушнелл открыто заявляет, что «Саманта — гомосексуалист» («Independent», 5.02.2001), и ее образ — явное доказательство гомосексуального уклона сериала.

Гомосексуальная чувствительность, которой пропитан сериал, проявляется и на более глубоких уровнях, нежели просто точность в деталях или авторство сериала. Более того, она привлекает гетеросексуальных зрителей обоих полов, как бы иронично это не звучало. В сериале мужчины-геи часто становятся приятелями женщин из-за общего повышенного интереса к моде, слухам и привлекательным мужчинам. Тут уместно напомнить о том, что для съемок сериала проводился специальный кастинг на мужские роли, в процессе которого были отобраны лучшие особи мужского пола: сто тридцать человек для первых четырех сезонов. Не совсем понятно, почему на подобные роли соглашаются и гетеросексуальные мужчины, если они серьезно относятся к изначальному посылу сериала, суть которого, по мнению критика Шарлот Рэйвен, — «все мужчины — сволочи». Для нее, а возможно и всех остальных, «нет ничего политически значимого, прогрессивного и хоть чуть-чуть удивительного в том, что женщины в сериале говорят о мужчинах как о неисправных устройствах» («Guardian», 9.02.1999). Журналист Эндрю Биллен отмечает, что среди зрителей третьего сезона сериала — более сорока процентов мужчин (процент, больший, чем у сериалов «Скорая помощь», «Элли МакБил» и «Друзья»). «Хотя нам может и не нравиться, что женщины сравнивают размеры членов и хранят вибраторы в своих заветных ящичках, но мы вынуждены сдаться, потому что такова реальность. Действительно... женская благодарность за то, что сексуальный объект еще и человек, причем привлекательный сексуально, скорее возбуждает, чем ужасает». Как подчеркивает Биллен, подслушивать эротические откровения четырех симпатичных женщин — не самое неприятное занятие для гетеросексуаль-

ного мужчины. Превращение героев Бушнелл из мужчин в женщин только положительно влияет на рейтинги сериала. По мнению Биллена, «если сценарий сериала написан мужчиной, не так уж удивительно, что другим мужчинам он тоже нравится», причем независимо от их сексуальной ориентации. («Evening Standard», 22.01.2001). Тем более, мужчинам предлагают на выбор 130 нарциссических красавцев — героев повествования, с которыми они могут себя идентифицировать. Если гетеросексуальные мужчины и появляются в сериале не так часто, о них — как иногда жалуется Миранда — постоянно говорят, что еще более лестно.

Гомосексуальная чувствительность способствует успеху сериала еще одним образом. Вот уже много лет социальные исследователи обеих сексуальных ориентаций высказывают идею, что гомосексуальные мужчины — пионеры пост-Фордовского образа жизни в мире, где производство товаров и услуг и направленный на воспроизводство секс сменились потреблением товаров и услуг и ненаправленным на воспроизводство сексом. Геи не так уязвимы физически, как женщины, их не гложет перспектива беременности и финансовых обязательств в качестве отца семейства, поэтому гомосексуальность часто описывается как модель романтических отношений, «продолжительность которых ничем не обусловлена» (Гидденс 1992), включая набор сексуальных удовольствий, которые исчезают вместе с романтикой. Более того, традиционно приписываемые геям качества (денежное чутье и проницательность) позволяют им сочетать сильные стороны потребителей обоих полов: богатство и вкус. Как пишет автор исследования района Кастро в Сан-Франциско, сегодня гомосексуальные мужчины участвуют в двух видах социализации, каждый из которых ведет к определенному набору ценностей. С одной стороны, геев воспитывают мужчинами и, следовательно, учат ценить власть, уметь завоевывать и самоутверждаться, знакомя с ценностями, которые в Америке выражаются в денежном эквиваленте или какой-либо символической валюте. В то же время им приходится скрывать свою сексуальную ориентацию годами, а может быть, и на протяжении всей жизни, что развивает в них особого рода чув-

ствительность, стремление к коммуникации, уважение к солидарности и нежности, что приближает их к женской культуре.

Как отмечает социолог гей-культуры Алан Синфилд, подобное представление — скорее идеал, чем реальность. Причем идеал небезупречный, потому что предложенная теория игнорирует такие факторы, как бедность некоторых геев из-за половой дискриминации, существование отдельного ограниченного рынка труда и общую классовую субординацию. Более того, ни в одной экономике потребление никогда не заменит и не может заменить производство. Тем не менее, именно гей-идеал лежит в основе сериала «Секса в большом городе», и представленная в книге Бушнелл дисгармония заменена гей-гармонией для женщин.

В начале пятого сезона главные героини сталкиваются с группой ругульных морячков, отчаливающих на корабле. Типичная для жанра музыкальной комедии сцена в этом контексте отсылает к Фуко и его сравнению гетеротопии с кораблем — «перемещающейся частью пространства, местом без места, которое существует само по себе, замкнуто на самом себе и в то же время парит в безграничном океане». Сцена словно заимствована из плутовского романа, зародившегося в шестнадцатом веке жанра европейской прозы о похождениях беззаботного остроумного негодяя-плута. Роман реалистичен по содержанию, состоит из нескольких эпизодов, и цель его, как правило, — высмеивание. В отличие от более женского жанра мелодрамы, на который опирается большинство мыльных опер и сериалов, в плутовском романе движение противопоставляется статичности, а публичное пространство — домашнему. Героини «Секса в большом городе» отправляются домой исключительно, чтобы спать, заниматься сексом или разговаривать друг с другом по телефону. Кроме приведения в порядок самих себя героини сериала, казалось бы, вообще не касаются домашних дел, исключение составляет пятый сезон, когда после рождения ребенка Миранды на сцене появляется масса гувернанток. В целом, кажется, что женщины плавно переходят от одного эротического приключения к другому. Впечатление усиливается еще и тем, что четыре героини одновременно находятся

в разных местах, а серии состоят из калейдоскопа сцен. Свободные перемещения героинь, в противоположность ухаживаниям с конечной целью вступления в брак, и регулярные встречи девушек для обсуждения любовных походов напоминают поведение геев даже больше, чем повадки морячков. Манхэттен, как и Манчестер в сериале «Близкие друзья», выглядит малонаселенным, но географически компактным пространством, в котором постоянно происходят встречи с новыми сексуальными партнерами и воссоединения с друзьями. Как и в сериале «Близкие друзья», с которым часто сравнивают «Секс в большом городе», социальная безопасность позволяет главным героям концентрироваться на самолюбовании, продвижении по карьерной лестнице, долгосрочной дружбе и сознательной погоне за эротическими наслаждениями.

«Вот история четырех мужчин-геев, ведущих распутный образ жизни в самом центре Нью-Йорка, но их роли играют четыре женщины, потому что даже кабельному каналу HBO не позволили бы транслировать сериал о четырех мужчинах, обсуждающих минет», — пишет критик Кэйтлин Моран («Times», 3.01.2003). И если действительно суть истории именно в этом, то «Секс в большом городе» сильно отличается от «продезинфицированного» американского сериала «Уилл и Грэйс».

Уилл, гомосексуалист и лучший друг главного героя, списан с популярного персонажа фильмов Эверетта Руперта «Свадьба моего лучшего друга» и «Следующее большое событие». Складывается ощущение, что главная цель сериала — разорвать ассоциативную связь между геями и гетеросексуальными женщинами, проявляющуюся в их постоянном поиске романтических союзов. Уилл вполне годится для этих целей: в повествовании нет намеков на его половую жизнь и сексуальную ориентацию, он мужествен, но мягок и по сюжету постоянно противопоставляется своему приятелю-гомосексуалисту, гротескному клоуну Джеку. В «Сексе в большом городе» женщины, наоборот, показаны не как воображаемые партнерши, но как воображаемые двойники мужчин-гомосексуалистов в мегаполисе. Вместо сюжета, подра-

зумевающего брак и счастье до гроба, зрителям предлагается совершенно иное развитие событий. Женщины тесной компанией обсуждают события прошлой ночи, рассказывая о собственных похождениях в довольно возмутительных физиологических подробностях. В Нью-Йорке геи считают подобные сплетни пикантным блюдом, намного более пикантным, чем секс. Именно его и прописывают в качестве душевного лекарства колонки Кэри Брэдшоу. Если «Секс в большом городе» гетеросексуален по содержанию, то он гомосексуален по форме. Вот такая комедия ситуаций, вот такая сексуальность для поддержания рейтингов.



Одинокая женщина и социосексуальные контексты

Астрид Генри

Глава 4

Оргазм и власть:
«Секс в большом городе»
и третья волна феминизма

В июне 1998 года на первых страницах журнала «Time» появилась статья под заголовком: «Феминизм мертв?». В ней рассматривалась история феминистического движения за два последних века, а ее главными героинями были четыре женщины: Сюзан Б. Энтони, Бетти Фридман, Глория Штайнем и Калиста Флокхарт. Последняя из них, актриса Флокхарт, прославилась ролью Элли МакБилл в одноименном телевизионном сериале, но ее героиня, да и она сама, — вовсе не лесбиянки. Вероятно, Флокхарт фигурирует в этой цепочке исключительно для того, чтобы аргументация журнала прозвучала наиболее убедительно, и все согласились, что ответ на поставленный в заголовке вопрос однозначно положителен. По мнению «Time», феминизм, безусловно, мертв, если на смену феминистической богине Сюзан Б. Энтони пришла какая-то прыщавая неудачница Элли МакБилл, и эта взбал-

мошная девица, помешанная на вечном поиске бойфренда, — все, что может предложить поколение Икс современным феминисткам. Журналисты явно не утруждали себя поиском аргументов, свидетельствующих об обратном. Снисходительное отношение «Time» к феминизму и женскому движению — далеко не новость: с 1969 года журнал вот уже 119 раз публиковал статьи о смерти феминизма. Но этот материал, силящийся убедить читателя, что феминизма больше нет, был напечатан как раз в тот момент, когда феминизм снова оказался на серьезном подъеме, как и в 70-е годы.

Журнал «Time» едва ли упоминает тот факт, что в начале 90-х в Америке постепенно формировалось новое феминистическое движение. Его представительницы, женщины нового поколения, нарекли себя феминистками «третьей волны» и назвали феминизм «врожденным правом» женщины, постоянно присутствующим в их жизни (Денфельд). В отличие от своих предшественниц, феминистки третьей волны никогда не знали мира без женского движения. Но вместо того чтобы отказываться от феминизма как ненужного атавизма, как многие их современницы, они по-новому сформулировали само понятие феминизма, учитывая поколенческие особенности. Они ввели термин «третья волна», чтобы отделить себя от феминисток «второй волны» идеологически. Смысл новой позиции заключался в том, что современные женщины в возрасте от двадцати до тридцати лет совершенно иначе относятся к феминизму и сексуальности.

За несколько недель до постыдной статьи в «Time», 6-го июня 1998 года канал НВО начал трансляцию «Секса в большом городе». Сериал мгновенно обрел популярность среди женщин: не только простых зрительниц, но и культурологов и критиков. Что неудивительно: в сериале откровенно обсуждались вопросы женской сексуальности и была по-новому представлена жизнь современных женщин. Конечно, никто из создателей, режиссеров или авторов сериала не упоминал термин «третья волна» прямым текстом и не называл сериал «феминистским», однако «Секс в большом городе» с самого начала имел дело с ключевыми для феминизма «третьей волны» вопросами.

Во многих смыслах «Секс в большом городе» функционировал как некий интерактивный форум по вопросам женской сексуальности, и на него очевидным образом повлияла тридцатилетняя история феминизма.

С момента появления феминизма «второй волны» в 1960-е годы представительницы феминистического движения стали неотъемлемой частью телевизионного ландшафта. Как утверждает Бонни Доу в книге «Феминизм прайм-тайм», «комедии ситуаций всегда уделяли основное внимание женщинам, и именно в этом жанре в 70-е годы впервые появились героини-феминистки». В этих сериалах роль феминистки обычно отводилась одной из главных героинь, и с помощью ее на экране обсуждались вопросы женского движения. Другие героини сериала, наоборот, занимали антифеминистическую позицию, и зрителю предлагался целый набор политических позиций и взглядов, среди которых он мог выбрать нечто ему подходящее и идентифицировать себя с героями. Как и в сериале «Designing Women», в «Сексе в большом городе» четыре главные героини представляют четыре различных типажа современных женщин. Как говорит Кристин Дэвис, играющая роль Шарлот, «мне нравится, что все героини такие разные. Мы предлагаем зрительницам целый набор вариантов, не указывая, какой из них правильный, а какой неправильный». Если в традиционной комедии ситуаций феминистическую линию ведет всего одна героиня, чаще всего незамужняя женщина, то «Секс в большом городе» предлагает четыре различных взгляда на жизнь одиноких современных женщин. И, в отличие от сериала «Designing Women», все четыре героини «исповедуют» феминизм или по крайней мере находятся под его сильным влиянием.

«Секс в большом городе» также дает новое определение такому традиционному для комедии ситуаций понятию, как семья. В комедии ситуаций семья всегда играла ключевую роль, будь то семья биологическая, как в «Шоу Косби», рабочая, как в «Шоу Мэри Тайлер Мур», или состоящая из друзей, как в сериале «Друзья». Дружеская семья — вполне общепринятая концепция в телевизионной практике, тем не менее подход к женской дружбе в «Сексе

в большом городе» поистине уникален. По мнению Доу, сегодня на телевидении редко встретишь примеры женской солидарности, еще реже — сцены, в которых женщины вместе обсуждают политические и социальные вопросы. В сериале «Секс в большом городе» ценность женской дружбы и помощь друг другу в осознании своей роли в жизни — одна из главных тем. В каждой серии героини встречаются за бранчем и, говоря словами Кэрри, «исполняют ритуал субботнего утра: кофе, омлет и очень личный десерт» («Вернуться в игру», 2.1.). За все время демонстрации сериала газеты и журналы успели уделить массу внимания обсуждениям вопросов секса, но аспект женской дружбы всегда незаслуженно оставался в стороне. Близкие отношения между героинями, их интимные беседы вчетвером или по парам свидетельствуют о том, что они воспринимают друг друга как семью, как единственный источник любви, заботы и даже финансовой поддержки. В серии «Колечко звенит» (4.16.) Шарлот дарит Кэрри свое обручальное кольцо от Tiffany за тридцать тысяч долларов, чтобы та могла выкупить собственную квартиру. Неважно, что происходит в жизни героинь за тридцать минут серии, в итоге они снова оказываются вместе, смеются, общаются и поддерживают друг друга. Так, в серии «Недостатки» (2.15.) Кэрри бросает своего бойфренда Вона Вайзеля (Джастин Терокс) за бранчем с его семейством, чтобы встретиться со своими подругами. Закадровый голос Кэрри проносит: «Самая важная вещь в жизни — это семья... в конце концов ты всегда возвращаешься к ней домой. Иногда это семья, в которой ты родился, а иногда — семья, которую ты сам себе создал». В последнем кадре серии четыре женщины вместе сидят за столом и смеются. В том, что Кэрри понимает под семьей, не остается и тени сомнения.

Семья «Секса в большом городе» всегда состоит только из четырех героинь, и неважно, что одна из них однажды вступает в брак (а потом разводится), а у другой рождается ребенок. Биологические семьи героинь упоминаются крайне редко, не говоря уже о том, что их родственники в сериале не появляются вообще. Например, на свадьбе Шарлот нет ни одного человека, родственно-

го ей по крови. Более того, в некоторых сериях подчеркивается мысль, что платоническая женская дружба важнее секса и романтических отношений и что женщины могут быть партнерами друг другу по жизни в отличие от мужчин. В серии, где обсуждается существование «вторых половинок», Шарлот, на тот момент замужняя женщина, говорит трем своим подругам: «Давайте мы будем идеальными партнерами друг для друга.... Тогда мужчины станут всего лишь милыми парнями, с которыми можно просто развлечься». На что Саманта отвечает: «А что, неплохой план». («Терзания и удовольствия», 4.1.). Та же тема развивается в серии «Ничего не спрашивай, ничего не говори» (3.12.), где женщины вчетвером позируют для свадебной фотографии Шарлот, и закадровый голос Кэрри сообщает: «В жизни сложно найти людей, которые будут любить тебя несмотря ни на что. Мне повезло, что я нашла троих из них».

Другой важный аспект дружбы — трепетное отношение к разговорам между женщинами. Как отметила Дебора Камерон, феминистка и лингвист, «женские беседы можно расценивать как подрывную деятельность, если женщины считают их важнее, чем общение с мужчинами». Именно так можно описать беседы героинь «Секса в большом городе», они занимают важное место в сериале и порой являются главным элементом сюжетной линии серии. Регулярные женские разговоры за бранчем или коктейлем, встречи друг у друга в гостях напоминают занятия по повышению самосознания: каждая героиня высказывает свои мысли, а группа обсуждает их, зачастую выдвигая противоположную точку зрения. В этом смысле интересна серия «Вернуться в игру», в которой Миранда стыдит трех остальных женщин за их неспособность разговаривать о чем-либо, кроме мужчин.

«В последнее время мы только и делаем, что говорим о Биге, или яйцах, или членах. Как же так получается, что четверем вполне себе умным женщинам больше нечего обсудить кроме их бойфрендов? Вы напоминаете мне семиклассников с банковскими счетами. А как же мы? Что мы думаем, чувствуем, знаем? Господи. Неужели обязательно говорить только о мужчинах?»

Это не единственная серия, в которой героини конфликтуют между собой, сталкиваясь с кризисными ситуациями, требующими разрешения. В сериале часто изображаются их споры, и демонстрируется внутренняя работа героинь, старающихся преодолеть трудности и взаимные недопонимания. Например, в серии «Красотка» (5.4.) Кэрри и Саманта ссорятся из-за беспорядочной половой жизни Саманты. В конце концов, женщины приходят к согласию, несмотря на разные жизненные позиции, и Кэрри отмечает закадровым голосом: «Иногда для полной картины мира тебе требуется подруга, но идеальные подруги бывают только в книжках». Героини сериала иногда не сходятся в точках зрения, но никогда не ссорятся из-за мужчин и не соперничают между собой, как обычно бывает в других телевизионных сериалах, описывающих женскую дружбу.

Героини «Секса в большом городе» часто вместе смеются. Юмор в сериале предназначен не только для зрителей, героини шутят между собой. Юмор используется как стратегия для обсуждения таких сложных вопросов, как сердечный приступ, развод и импотенция, бесплодие и аборт. Моменты совместного женского смеха, так же, как и серьезные разговоры между героинями, — большая редкость для ТВ-сериалов, и их можно рассматривать как скрытый намек на феминизм. По мнению одного из критиков феминизма, «мужская доминантность под угрозой не когда женщины смеются над мужчинами, а когда они смеются вместе с женщинами».

Как отмечает Бонни Доу, изменения в изображении феминизма в телевизионных программах отражают изменения в американской культуре в целом. Феминизм 70-х в сериале «Шоу Мэри Тайлер Мур» сменил постфеминизм конца 80-х в «Мерфи Браун». «Секс в большом городе» предлагает новую модель изображения феминизма, которая указывает на новые социальные и политические реалии. Анализ ранних сериалов, где присутствуют феминистически настроенные героини, показывает, что телевидение рассматривает феминисток как однородный класс и редко обращает внимание на все аспекты феминизма, будь то различия в теориях

феминизма или расовые, этнические и классовые различия самих феминисток. По мнению Доу, феминистически настроенных героинь в сериалах играют, как правило, белые гетеросексуальные женщины среднего класса. Так создается рафинированная версия феминизма, а его единственным олицетворением служит женщина, по определению обладающая расовыми, сексуальными и экономическими привилегиями. В этом смысле «Секс в большом городе» — не исключение. Конечно, этот сериал составляет серьезную альтернативу культуре мейнстрима с ее стереотипными представлениями о женской сексуальности и сексуальных удовольствиях. Тем не менее, представленное в нем видение женской силы довольно ограничено: главные героини — белые гетеросексуальные женщины, стройные и красивые по общепринятым стандартам, а главное, экономически обеспеченные. Они имеют возможность сосредоточиться на собственной сексуальной жизни и часами обсуждать ее друг с другом, что, безусловно, привилегия их расы и классового положения. Другими словами, кажется, им больше не о чем особо беспокоиться. По версии «Секса в большом городе», гетеросексуальные женщины с достатком выше среднего имеют право рассматривать феминизм исключительно как сексуальную свободу. Однако такое пренебрежение к вопросам цвета кожи и социального положения свойственно не только сериалу, но и современным исследованиям феминизма «третьей волны».

Если уместно предположить, что телевидение следует тенденциям феминистической мысли, то «Секс в большом городе» — зеркальное отражение системы взглядов, которую современные исследователи и называют «феминизмом третьей волны». За последние десять лет было издано огромное количество книг и журналов, создано немыслимое количество веб-сайтов, провозгласивших новую эру феминизма. Новое поколение рассматривает феминизм как данность, которой женщины обладают с рождения. Как пишут Дженнифер Баумгартнер и Эми Ричардс в книге «Манифест: молодые женщины, феминизм и будущее», «все, кто родился в середине 60-х и позже, воспринимают феминизм как органичную и неотъемлемую часть жизни. Для нашего поколения

феминизм как фторид. Мы едва замечаем, что он у нас внутри, он как воздух». Сара Джессика Паркер вторит этим словам:

«Героини и играющие их актрисы заимствовали многое у представительниц женского движения. Они обладают сексуальной свободой, возможностями и способностями быть успешными... Если вас воспитывают с правом выбирать и голосовать, одеваться, как вы хотите, и спать, с кем вы хотите, дружить, с кем вы хотите и как хотите, эти принципы и становятся канвой вашей личности».

Новое поколение феминисток было возвращено на достижениях женского движения, и его представительницы смотрят на жизненные перспективы и сам феминизм иначе, чем их предшественницы. По мнению многих из них, для того, чтобы дать новое определение феминизму, нужно, в первую очередь, разобраться с теми аспектами феминизма «второй волны», которые, на их взгляд, слишком догматичны и ограничивающи.

Ребекка Уокер, которой принадлежит сам термин «феминизм третьей волны», пишет во введении к своей книге «В реальности: слова правды о новом лице феминизма»: «Многим из нас кажется, что сегодня быть феминисткой в том понимании слова, какое мы вкладывали в него раньше, означает согласиться с образом жизни, который не позволяет нам быть личностями и многогранными натурами и заставляет прятать истории, если в них есть хотя бы доля несовершенства». Уокер описывает новое поколение феминисток, которое с готовностью ставит под вопрос устоявшиеся нормы прошлого. Она выступает за феминизм, в котором возможны внутренние противоречия и выход за рамки политкорректности.

Ставя под вопрос существующие догмы феминизма «второй волны», феминистки «третьей волны» избегают конкретных предписаний, считая главным индивидуальность и личное понимание феминизма. Параллель просматривается и в жанровых особенностях текстов «третьей волны»: автобиографическое эссе, наиболее распространенная современная форма феминистического письма, имеет мало общего с догматичными манифестами про-

шлых поколений. Как отмечают Лесли Хейвуд и Дженнифер Дрейк в книге «Программа третьей волны», «идеология индивидуализма — основная мотивирующая сила в жизни большинства представительниц третьей волны». Выбор индивидуализма как общей идеологии в некотором смысле парадоксален: из истории известно, что женские движения за освобождение, как и любые движения за гражданские права, основывались именно на коллективности, необходимой для достижения политических целей. «Те права и свободы, что женщины отвоевали для нас, и позволили нам стать поколением столь разнотипных личностей, и мы ценим нашу индивидуальность, — пишет Рене Денфельд в книге «Новые викторианцы: что думают молодые женщины о старом феминистическом укладе». — Понятие сестринства редко привлекает женщин моего поколения, хотя нас связывают общие заботы и стремления». Так Сестринство с большой буквы едва ли уместно сегодня, его все чаще заменяет менее масштабное сестринство в виде женской дружбы — как в «Сексе в большом городе».

Феминизм, опирающийся на индивидуальность, низводится до одного главного вопроса: вопроса выбора. Подобная форма феминизма «третьей волны» — в самом его упрощенном варианте — вполне подходит для телевидения, для которого характерно рассматривать политические или социальные вопросы на уровне отдельной личности, а не призывать к коллективным действиям или глобальным изменениям. Как отмечает Элспет Пробин, в телевизионных программах, которые затрагивают вопросы феминизма, сам феминизм картонно сводится к идеологии выбора — «выбора, свободного от ответственности за политические и социальные последствия самого акта выбора». На протяжении шести сезонов «Секса в большом городе» сюжетную линию сериала связывают именно индивидуальные решения в жизни героинь: от выбора сексуальных партнеров до выбора карьеры, материнства и брака. В серии «Если бы да кабы» (4.11.) Миранда внезапно узнает, что беременна. Она назначает дату аборта, и ее решение вызывает бурную дискуссию подруг. Саманта признается, что у нее было два аборта, у Кэрри — один. Миранда решает оставить ребенка

и таким образом не нарушает табу на изображение аборта на экране. Тем не менее, само обсуждение аборта в сериале показано откровенным и безболезненным, что определенно очень прогрессивно для американского телевидения, и эта дискуссия вновь возвращает нас к теме ответственности. Феминизму в «Сексе в большом городе», как и феминизму «третьей волны», определенно не хватает масштабной политической программы, он сфокусирован исключительно на влиянии личного выбора на жизнь конкретного человека.

Эта концепция бурно обсуждается в серии «Время и наказание» (4.7.): Шарлот, директор престижной арт-галереи, решает уйти с работы, чтобы попытаться завести ребенка. Ее подруги не поддерживают ее решение и высказывают лишь жалость к ее новой жизни, которая кажется им ограниченной. По их мнению, сидеть дома и ждать, пока ты станешь мамой, просто невозможно. Шарлот защищает свое решение, обращаясь к Миранде:

Шарлот: Женское движение ратует за право выбора. И если я выбрала бросить работу, таков мой выбор.

Миранда: Женское движение. Господи прости. Я даже еще кофе не пила.

Шарлот: Это моя жизнь и мой выбор!.. Я сделала выбор! Я сделала свой выбор!

С первого взгляда, главное в диалоге — заявление Шарлот о том, что выбор — главная цель женского движения. С другой стороны, прослеживается и другая мысль, что феминизм — это не только свобода выбора, каким бы он ни был. Миранда, Кэрри и Шарлот не одобряют выбор Шарлот только потому, что она сделала выбор. Их реакция на решение Шарлот, а также оценка их собственного выбора — карьеры, которая придает смысл их жизни, — может расцениваться как критика поверхностного понимания феминизма. Главное в этой сцене — неоднозначность решения Шарлот оставить работу и выбрать традиционный жизненный путь. Кристин Дэвис комментирует:

«На самом деле, это сериал о целом культурном движении, как стало ясно сегодня. Наше поколение и те, кто родились после нас, выросли со свободой выбора. Нам не нужно было выходить замуж во столько-то лет, мы могли спокойно делать карьеру, если хотели этого... Когда мы вчетвером попали на обложку «Time», я осознала, что по всей стране, не только в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе, все больше и больше женщин задаются подобными вопросами. У нас есть все, чего мы хотели в девятнадцать лет. А что нам делать сейчас? Что означает эта свобода выбора?»

Главная дилемма в сериале, имеющая прямое отношение к женскому выбору, — замужество. Стоит ли выходить замуж или нет, задаются вопросом героини сериала. Это также одна из главных тем в последних работах о феминизме «третьей волны». В сборнике статей о браке и отношениях «Рассказы молодой жены: новые приключения в любви и партнерстве» составители Джил Коралл и Лиза Мия-Джервис высказывают точку зрения своего поколения по этому вопросу:

«Феминизм всегда пропагандировал женскую самостоятельность и критиковал традиционную гетеросексуальность. Так он изменил наше видение романтических отношений. Сегодня мы боремся с историей брачных отношений, запачканной в социальном и экономическом смысле. Мы уже не воспринимаем незамужество как томление в неопределенности, как жизненный этап, который нужно как можно скорее проскочить и найти партнера. Более того, мы не считаем, что этот партнер должен быть обязательно мужчиной. Мы ищем романтические привязанности для эмоционального и личного удовлетворения, а не для того, чтобы не остаться в старых девах».

Именно так относятся героини «Секса в большом городе» к замужеству и романтическим отношениям. В сериале часто обсуждаются преимущества и недостатки внебрачной жизни и сам институт брака («Гавань противных женатиков», 1.3. «Радость материнства», 1.10. «Они снимают одиноких людей?», 2.4. «Право женщин на туфли», 6.9.). Никто, кроме Шарлот, не интересуется браком. В серии «Брачный танец» (2.7.) пренебрежение к браку

показано особенно комичным образом. На свадьбе подруги главные героини наблюдают, как невеста по традиции бросает свадебный букет. Он летит прямо на них, но никто из четырех женщин не предпринимает попыток поймать его. Они бесстрастно смотрят на то, как букет приземляется у их ног, не предпринимая ни малейших попыток завладеть им и его символическим капиталом. На протяжении всего сериала только одна героиня выходит замуж, но даже брак Шарлот терпит фиаско: выясняется, что ее муж Трэй импотент, и пара распадается из-за невозможности иметь детей. Саманта открыто демонстрирует свой враждебный настрой по отношению к замужеству, периодически повторяя, что ее не интересует сам институт брака. Миранда решает завести ребенка, не выходя замуж за его отца, и периодически возобновляет с ним отношения в пятом и шестом сезонах.

Самое занимательное обсуждение брака происходит в четвертом сезоне, когда Кэрри делает предложение ее постоянный бойфренд Эйдан. В серии «Просто скажи “да”» (4.12.) Кэрри находит обручальное кольцо в сумке Эйдана и сразу отправляется в ванну, потому что ее тошнит.

Шарлот: Ты скоро будешь помолвлена!

Кэрри: Меня стошнило. Я увидела кольцо, и меня стошнило. Это ненормально.

Саманта: Мысли о браке и у меня вызывают только тошноту.

Пережив еще несколько приступов тошноты, Кэрри, наконец, принимает предложение Эйдана и кольцо. В серии «Смена платья» (4.15.) Миранда в шутку затаскивает Кэрри в магазин свадебных нарядов, и обе они примеряют платья. Когда Кэрри выходит из примерочной посмотреть на себя в зеркало, ею внезапно овладевает паника, а тело покрывается сыпью. Она неистово срывает с себя платье, и, наконец, Миранде удается стащить с нее наряд. Кэрри говорит: «Мое тело физически противится идее брака. У меня отсутствует ген невесты». В конце серии Кэрри и Эйдан расстаются из-за того, что серьезно расходятся во взглядах на брак и не способны найти компромиссное решение.

Такой неожиданный поворот сюжета свидетельствует о том, что героини не только бросают вызов традиционным правилам женской гетеросексуальности, но и противостоят распространенным стереотипам, о которых прямым текстом пишет Сильвия Хьюлетт, автор книги «Жизненный проект: карьеры и дети». По ее мнению, если женщина не вышла замуж и не родила ребенка до тридцати лет, она обречена на одиночество и отчаяние до конца жизни. Героини «Секса в большом городе» настроены против брака, если он — главная и единственная цель в жизни женщины. Эта линия развивается и в пятом сезоне. Серия «Плюс один — самое одинокое число» (5.5.) начинается с того, что Кэрри планирует самый важный день в ее жизни и комментирует свои приготовления закадровым голосом:

«Существует день, о котором мечтает даже самая циничная женщина в Нью-Йорке. Она представляет себе наряд, фотографов, тосты и как все радуются тому, что она, наконец, нашла своего... издателя. Это вечеринка, посвященная выходу ее книги».

Ловко используя язык и «свадебные» зрелищные образы, Кэрри описывает свой карьерный успех как главное событие жизни, превращая вечеринку по поводу выхода ее книги в свадьбу, которой у нее никогда не было и которой она не желает. Героини наслаждаются радостями и печалью незамужней жизни и постоянно критикуют брак как главную жизненную цель женщины. В этом смысле повествование «Секса в большом городе» близко к текстам феминисток «третьей волны». Но самые смелые суждения преподносят героини сериала и критики феминизма, когда речь заходит о сексуальности. «Сексуальность во всех ее проявлениях стала подобием громоотвода для современного поколения, питающего надежды и не удовлетворенного собственным положением, — так заряжали поколение шестидесятых движение за гражданские права и конфликт во Вьетнаме», — пришли к выводу исследователи Маглин и Перри, обозревая работы критиков феминизма «третьей волны». Бурную дискуссию о сексуальных свободах и правах женщины затеяли феминистки «второй волны».

Одни из них считали, что сексуальная свобода и эротические удовольствия — главное в политической программе по либерализации женщин, другие настаивали на том, что сексуальность, скорее, поле для насилия над женщинами и представляет собой опасность. Их последовательницы, феминистки «третьей волны», изучили историю вопроса и сегодня склоняются к первому мнению, акцентирующему внимание на освободительной силе сексуальности. Они отвергают так называемый «жертвенный феминизм» Кэтрин МакКиннон и Андреи Дворкин, которые уделяют основное внимание страху изнасилования и отсутствию власти, и обращаются к другим аспектам феминизма «второй волны», восхваляя право женщин на наслаждение. Неслучайно в современных работах часто цитируется текст из антологии 80-х годов «Удовольствия и опасность: исследование женской сексуальности».

«Повышенное внимание к опасности заставляет задуматься о существующем табу на сексуальные удовольствия. Феминисток, ратующих за сексуальное наслаждение, легко запугать, обвинив их в эгоистичности. Ведь в соответствии с политической риторикой, пока хоть одна женщина находится в опасности, ни одна из женщин не имеет права рассуждать о сексуальных удовольствиях. А это означает — никогда».

В последних антологиях феминизма «третьей волны» авторы с легким сердцем рассуждают о женских удовольствиях, проявляя совершенно здоровое безразличие к обвинениям десятилетней давности. Восприятие секса как физического удовольствия, а не опасности — один из основных этических принципов «Секса в большом городе». Нескончаемые сексуальные похождения Кэрри, Саманты, Миранды и Шарлот остаются безнаказанными. Никто не считает героинь «падшими женщинами», которым не миновать жуткой расплаты. Наоборот, их сексуальная «эгоистичность» только поощряется, что довольно необычно для изображения женской сексуальности в кино и на телевидении.

Культура в целом не отличается особой щедростью по отношению к женщинам и редко одобряет право женщин на удовольст-

вие: сегодня обвинения в эгоистичности — такое же распространенное явление, как и раньше. Однако многие феминистки «третьей волны» считают свою сексуальную свободу таким же фундаментальным правом, как и право голоса. Исследовательница Паула Камен пишет об отношении к сексу женщин нового поколения: сегодня молодые женщины «чувствуют себя намного комфортнее, чем их предшественницы, они могут агрессивно, не стесняясь, следовать собственным интересам в сексуальных отношениях».

Героини «Секса в большом городе» уверены, что женщина должна чувствовать себя удовлетворенной. Активнее всех право на наслаждение отстаивает Саманта, самая сексуально активная и сексуально удовлетворенная из четырех подруг. В серии «Мой компьютер, моя жизнь» (4.8.) Саманта впадает в панику из-за того, что не смогла достичь оргазма, как выясняется, в первый раз в жизни.

Саманта: Я потеряла оргазм.

Кэрри: В такси?

Шарлот: В каком смысле потеряла?

Саманта: В том смысле, что я трахалась последние два часа, и безрезультатно.

Кэрри: Такое бывает. Иногда он просто не приходит.

Саманта: Ко мне он приходит всегда.

Шарлот: Каждый раз, когда ты занимаешься сексом?

Кэрри: Она преувеличивает. Ну, скажи же, что ты преувеличиваешь.

Саманта: Ну, я признаюсь, мне нужно было потренироваться пару раз, но теперь — да, каждый раз, когда я прихожу на вечеринку с намерением закончить ее в постели, я всегда довожу дело до конца.

Шарлот: Секс все равно может быть прекрасен и без оргазма.

Саманта: А это полная ерунда.

Кэрри: Это точно.

«Секс в большом городе» настаивает на том, что женский оргазм — фундаментальное право женщины и неотъемлемая часть секса. Таким образом, сериал бросает вызов доминирующим в

масс медиа изображениям гетеросексуальности, в том числе и порнографии, в которой женский оргазм вторичен по отношению к мужскому удовольствию.

По мнению Линн Сегал, желание женщин быть активными и получать сексуальное удовольствие формируют новое определение гетеросексуальности:

«Каждый раз, когда женщина занимается сексом с мужчиной и ощущает уверенность в том, что все происходит так, как хочется именно ей, она разрушает сложившиеся политические и социальные значения гетеросексуальности, приписанные ей доминирующей культурой. На языке этой культуры секс — то, чем занимается активный мужчина с пассивной женщиной, и никак не наоборот».

В самой первой серии «Секса в большом городе» героини задаются вопросом, могут ли женщины «заниматься сексом как мужчины». Они обсуждают секс как нечто, что делают женщины, активные в отношении сексуальных удовольствий. Кэрри ложится в постель с бывшим любовником, тот удовлетворяет ее орально, и после достижения оргазма она уходит. Ее закадровый голос произносит: «Уходя, я чувствовала себя сильной, могущественной и удивительно живой» («Секс в большом городе», 1.1.). В этой и других сериях каннилингус символизирует активную женскую сексуальность, а клитор — женскую потенцию. Ключевая роль клитора в женском оргазме подчеркивалась и в ранних текстах феминисток «второй волны», где он назывался «характерной частью женского тела». Книги вроде «Наше тело и мы» поощряли умение женщин мастурбировать и заставляли обучать своих партнеров умению доводить их до оргазма. Как и их современницы-феминистки, героини «Секса в большом городе» осведомлены по поводу прошлых феминистических дискуссий на тему клитора. Во многих сериях открыто обсуждаются женский оргазм и способы его достижения. В серии «Они снимают одиноких женщин?» (2.4.) Миранда встречается с Джошем (Марк Фойерстайн), который не имеет ни малейшего представления о механике женского оргазма. Она спрашивает его: «Ты знаешь, как

функционирует клитор? Знаешь, где он находится?». В конце концов, она расстается с Джошем, потому что тот не может довести ее до оргазма.

Издатель и редактор журнала «Бюст» Дебби Столлер описывает сексуальное кредо феминисток следующего поколения:

«На пути к тотальному сексуальному удовлетворению мы не пройдем мимо ни одной сексуальной игрушки, ни одного секс-авеню, не исследовав их возможности. Женщины становятся мастерицами на все руки (а иногда задействуют и другие части тела) во всем — от секса по телефону до секса по Интернету, от секса в одиночку до группового секса, от гетеро- до гомосексуальных контактов. Мы — жадные до секса феминистки «третьей волны», и мы более чем готовы пробираться по непротоптаным дорожкам джунглей сексуальных наслаждений».

Постоянные читатели журнала «Бюст» знают, что главной темой месяца в подобных журналах часто бывают статьи, превозносящие сексуальные достоинства секс-игрушек. Они соседствуют с объявлениями о сексшопах с колоритными названиями вроде «Игрушки для милашек» или «Позитивные вибрации». Вот цитата из опубликованной в «Бюсте» статьи некой Селины Хекс, в которой она рассказывает о своей привязанности к «волшебной палочке Хитачи», известной также как «Кадиллак Вибраторов»: «Я не хочу сказать, что секс с вибратором лучше секса с женщиной, просто он надежнее». В «Сексе в большом городе» Шарлот сталкивается с такой же привязанностью («Черепаша и заяц», 1.9.). Кэрри и Саманта пытаются вмешаться и избавить ее от привычки к «зайчику», но Шарлот отвечает им: «Это же не крэк, а всего лишь вибратор».

Как и феминизм «третьей волны», «Секс в большом городе» признает, что гетеросексуальность может принимать разные формы, и это комплексное явление, которое нужно изучать и обсуждать. Таким образом, сериал участвует в процессе переопределения самого понятия гетеросексуальности, за которое ратуют феминистки и гей-теоретики. По мнению Линн Сегал,

«Все феминистки могут и стратегически должны участвовать в разрушении традиционного значения понятия «гетеросексуальность». Они не должны просто отказываться от гетеросексуальных отношений или скрывать их... Главная цель феминисток наряду с подрывом мужской доминантности в обществе, — заставить мир признать, что «гетеросексуальность» может быть разной».

По мнению Сегал, феминистский проект по расширению понятия гетеросексуальности стал возможен во многом благодаря открытиям гей- и лесби-теоретиков. Последние не рассматривают гетеросексуальность как единственно возможную норму и не ограничивают понимание гетеросексуальности исключительно «вагинальным контактом», а включают в ее понятие и «гомосексуальные» практики. Сериал также расширяет культурное определение гетеросексуальности, включая в него широкий спектр сексуальных возможностей и отношений. Героини и герои «Секса в большом городе» открыто говорят о сексуальных игрушках и половых актах. Практически в каждой серии обсуждается та или иная разновидность сексуальности и сексуального контакта: от орального секса («Парад уродцев», 2.3.) до анального («Долина двадцатилетних», 1.4.), от римминга («Пустые разговоры», 4.6.) до мужского желания «быть пронзенным» («Ужасная правда», 2.2.). Кэрри комментирует получаемое мужчинами удовольствие от анального секса: «Им нравится. Они просто не хотят, чтобы на это обращали их внимание». В сериале регулярно фигурируют несоблюдение моногамии и случайный секс, что напоминает о высказываниях авторов третьей волны. Как пишет Мег Дейли, «я получаю грязное удовольствие от того, что могу сказать: “я занималась этим столько-то раз, с таким-то количеством людей, в таком-то количестве поз”. А почему бы и нет?»

В сериале главный источник новых историй о сексуальных экспериментах — это Саманта. Она называет себя трисексуалкой, потому что «готова попробовать все на свете», и ратует за так называемую «помосексуальность» («Мальчик, девочка, мальчик, девочка», 3.4.). В серии «Что для тебя хорошо?» (2.16.) она говорит

Кэрри: «Проснись. Настал 2000 год. В новом тысячелетии не будет сексуальных ярлыков. Главное — сексуальное самовыражение. Неважно, спишь ты с женщиной или мужчиной. Главное, что ты спишь с индивидуальностью. Неважно, гетеросексуалка ты или лесбиянка».

В начале четвертого сезона Саманта на деле демонстрирует свою сексуальную всеядность и вступает в отношения с женщиной, которые становятся самым длительным ее романом за всю историю сериала до этого момента. Саманта объявляет своим подругам: «У нас с Марией отношения. Да, девочки, я лесбиянка». Первая реакция Кэрри на ее слова: «Подожди секундочку. У тебя, правда, с кем-то отношения?» («Какое отношение это имеет к сексу?», 4.4.). Впоследствии Саманта возражает: «Лесбиянка — всего лишь ярлык. Как Гуччи или Версаче. Дело не в том, лесбиянка я или нет. Мария — потрясающая женщина». Сериал демонстрирует довольно лояльное отношение к роману Саманты, воспринимая его как данность, а лесбийский секс изображается смело и забавно, будучи пародией на типичные сцены гетеросексуального секса. Особо примечательна сцена, в которой Мария кончает прямо в лицо Саманты («Какое отношение это имеет к сексу?»). О женском оргазме обычно не говорят вслух, разве что пишут в лесбийских журналах и феминистских брошюрах о сексе, не говоря уже об использовании визуальных образов женского оргазма в поп-культуре. Эта сцена — еще один пример того, как «Секс в большом городе» расширяет границы изображения женской сексуальности в культуре.

«Большинство знакомых мне женщин не ценят огромное количество доступных вариантов сексуального поведения, независимо от того, интересны им эти альтернативы и чувствуют ли они себя комфортно, используя их», — пишет Ли Дамски во введении к сборнику статей «Секс и одинокие девушки: гетеро- и гомосексуальности о сексуальности». А выбор между тем огромен: «временная моногамия (с совместным проживанием или без), сексуальные развлечения с молодыми людьми, которые приглашают вас на свидание, или просто с друзьями, которые не прочь потрахать-

ся, воздержание, сексуальные игрушки или порнофильмы, садомазохизм, деторождение, вступление в брак и эксперименты с отношениями без обязательств».

«Часть этих возможностей гетеросексуальная культура заимствовала из гомосексуальной... Сама концепция эксперимента и исследования собственной сексуальности по сути своей гомосексуальна, так как в основе ее лежит убеждение, что интересы или желания обязательно должны совпадать с доминантной гетеросексуальной моделью, навязанной нам в виде нормы и идеала».

«Секс в большом городе» наглядно демонстрирует теорию Дамски о влиянии гей-культуры на гетеросексуальный секс. Критики также признают этот факт и часто относятся к нему довольно негативно. Недавно обозреватель «Нью Репаблик» высказал такое мнение: «Героини сериала постоянно находятся в поисках секса исключительно ради самого секса именно потому, что создатели сериала Даррен Стар и Майкл Патрик Кинг – сами гей». По мнению критиков и гетеросексуальных мужчин в целом, «реальные» женщины никогда не стали бы вести себя как героини сериала, хотя само существование многочисленных поклонниц сериала доказывает обратное. Предположение о том, что героини фильма – всего лишь плод воображения гомосексуалистов-продюсеров, зиждется на довольно консервативном и предметном понимании человеческой личности. Оно подразумевает, что существует два разных взгляда на жизнь: взгляд гомосексуального мужчины (ведущего беспорядочный образ жизни) и гетеросексуальной женщины (чопорной и стыдливой), и они не имеют точек пересечения. Критики также упускают тот факт, что большинство авторов, пишущих тексты для сериала, – женщины, не говоря уже о программных директорах. Те, кто объявляют героинь «Секса в большом городе» геями, переодетыми в женское платье, не замечают главного и потенциально более опасного мессиджа – того влияния, которое оказывают гей- и лесби-культура и гомосексуальность на гетеросексуальную культуру. Подобные враждебные реакции всего лишь обнажают неоднозначность отношения

к свободе сексуального выбора для женщин в культуре. Удобно закрепить за активной женской позицией ярлык «гомосексуальный», или даже «мужской», чтобы не замечать более масштабные социальные изменения, о которых и свидетельствует растущая женская уверенность в себе.

Наряду с сериями об альтернативной сексуальности, в которых исследуются способы расширения гетеросексуальных отношений и новые сексуальные практики, приветствуются эксперименты, есть и другие – довольно консервативные – эпизоды. При обсуждении мужской бисексуальности героини внезапно лишаются всей своей прогрессивности взглядов и превращаются в чопорных дам с самыми традиционными представлениями о сексуальности. Две серии, посвященные теме бисексуализма, кажется, совершенно не увязываются с остальным содержанием фильма. В серии «Мальчик, девочка, мальчик, девочка» (3.4.) Кэрри встречается с молодым человеком по имени Шон (Донован Летч), который, как выясняется позже, бисексуал. Кэрри сильно беспокоит этот факт, причем из сериала не ясно, по каким причинам. «Я даже не уверена, существует ли бисексуальность в принципе», – размышляет Кэрри. Саманта, как всегда в своем амплуа, подбадривает подругу: «Знаешь, мне кажется это замечательно. Он открыт любым сексуальным приключениям. Он развит». Однако ни Миранда, ни Шарлот не поддерживают мнение Саманты. Шарлот отвергает нового кавалера Кэрри: «Мне очень нравятся брэнды. Гомосексуалист. Гетеросексуал. Главное – выбрать сторону и ее придерживаться». Возможно, отчаяние Кэрри связано с ее поколенческой принадлежностью. Бисексуальность описывается как модная тенденция, охватившая молодых людей, которым едва за двадцать. По словам Саманты, «для этого поколения главное – эксперимент. Поэтому все дети превратились в бисексуалов». Эту мысль подтверждает и финальная сцена серии – Кэрри оставляет Шона на вечеринке со словами: «Я слишком стара для этих игр». Но кроме идеи соотношения бисексуальности с молодым поколением есть и еще кое-что. На «бисексуальной» вечеринке Кэрри играет в бутылочку с молодыми ребятами и ей выпадает

дает поцелуй с девушкой по имени Дон (Аланис Морисетт), после чего закадровый голос Кэрри произносит: «Я, словно Алиса, попала в Страну Путанных Сексуальных Ориентаций». Так, считая бисексуальность чем-то запутанным и непонятным, Кэрри подтверждает точку зрения Шарлот: «каждый должен выбрать сторону и ее придерживаться». Однако всего несколько серий назад Саманта «перебежала на другую сторону», вступив в лесбийские отношения с Марией, причем героини отнеслись к этому с должным пониманием. Напрашивается вывод: тревогу Кэрри и ее подруг вызывает именно мужская бисексуальность, а женская сексуальность считается более открытой для изменений и экспериментов по сравнению с мужской.

Второй раз нездоровый консерватизм проявляется в серии «Эволюция» (2.11.). В ней речь идет о том, что женщины и мужчины постепенно превращаются в существ, сочетающих в себе как женские, так и мужские черты. Кэрри восхищается Самантой, описывая ее как «мужское эго, заключенное в женское тело». Тем не менее, другая повесть женского и мужского начал — так называемый гомосексуально-гетеросексуальный мужчина — явно не заслуживает такой высокой оценки, по мнению главных героинь. Таков ухажер Шарлот Стефан Бодем (Дэн Фатерман), поклонник бродвейских мюзиклов, фэшн-эксперт и пекарь кондитерских изделий. Они отлично ладят с Шарлотой, к тому же у них замечательный секс. Но однажды она замечает, что он — так же, как и она, — не может побороть свою брезгливость и почистить мышеловку, то есть поступает так же, как женщина. Шарлот не раздумывая выставляет его за дверь, и завершает сцену закадровый голос Кэрри: «В тот момент Шарлот поняла, что мужские качества в ней еще не настолько развиты, чтобы она могла с легкостью принять такого мужчину как Стефан с особо развитыми женскими качествами». С одной стороны, серия показывает, что мир не делится на черное и белое, и дает пищу для размышления о гендерных ролях вне противопоставления мужского и женского. С другой стороны, очевидно и то, что героини «Секса в большом городе» предпочитают гетеросексуальных мужчин с преобладаю-

щими мужскими качествами. В контексте всей серии «Эволюция» становится ясно, что заигрывания с полом — скорее табу, чем сексуальный эксперимент.

Спустя два года после объявления о смерти феминизма журнал «Time» поместил на обложку других четырех женщин и другой вызывающий вопрос. На этот раз героинями журнала были звезды «Секса в большом городе», а вопрос звучал так: «Кому нужен муж?». Передовая статья рассказывала о растущем количестве американских женщин, которые по собственному желанию не выходят замуж. В статье их назвали «дочерьми женского движения», которые обладают большим количеством возможностей, большей независимостью и сексуальной свободой, чем женщины всех предыдущих поколений. Поместив на обложку портрет героинь «Секса в большом городе», он сделал их лицом этой растущей демографической группы и укрепил статус Кэрри, Миранды, Шарлот и Саманты как ярких представительниц нового поколения женщин.

Сегодня, сорок лет спустя после возникновения феминизма, серьезно повлиявшего на американскую культуру, женская сексуальность — в сочетании с уверенностью в себе — до сих пор воспринимается как угроза. По мнению критика «третьей волны» Лизы Джонсон, «даже сейчас — в так называемую эпоху постфеминизма — мир хочет, чтобы женщины молчали о сексе и скромно вели себя в обществе, сами ограничивали свои фантазии и контролировали поведение». «Секс в большом городе» предлагает смелый взгляд на женскую сексуальность и представляет собой приятную альтернативу стереотипным образам женственности в масс-медиа. Важно, что героини сериала, наделенные властью, пусть и ограниченной, похожи на феминисток «третьей волны», которые также восхваляют женскую сексуальность и женскую силу и стараются создать мир, где женщина может быть одновременно феминисткой и сексуальной личностью.

Эшли Нельсон

Глава 5

Сестра Керри знакомится с Кэрри Брэдшоу: о прогрессе, политике, одиноких героинях «Секса в большом городе» и не только

«В теплых мыслях о молодости... и с глазами, светящимися врожденным умом», Керри сходит с поезда в гул большого города. Закадровый голос сообщает, что когда девушке исполняется 18, она «либо попадает в спасительные руки и становится лучше, либо быстро принимает космополитический стандарт добродетели и становится хуже». Замужем в деревне или не замужем в городе — у нее нет шансов. Одного взгляда достаточно, чтобы понять, что за девушка эта Керри. Она руководствуется собственными интересами, и у нее уже есть один ухажер, ее привлекает материальный мир и преследуют бурные фантазии о смутном превосходстве». Теперь главное — чтобы она нашла работу, которая принесла бы ей хоть какие-то средства к существованию.

Конечно, одинокая девушка Керри, о которой идет речь, — не Кэрри Брэдшоу, а сестра Керри, героиня одноименного романа Теодора Драйзера. И события разворачиваются в 1889-м году, а не

в 1998-м или 2003-м. Место действия — Чикаго, Нью-Йорк появится чуть позже. И, увы, Кэрри Брэдшоу не так молода: ей уже за тридцать, она не подросток и не девушка, которой недавно исполнилось двадцать. Однако это все детали, сходство двух героинь налицо: двойственный инстинкт к «самосохранению и кокетству», понимание «моральной важности одежды» и не поддающееся описанию отвращение к скуке, которую навевает жизнь за городом. «Я настоящая городская девушка», — говорит Эйдану Керри в надежде избежать выходных в его загородном коттедже в городишке с говорящим названием Саффен. «Я могу отправиться на последний киносеанс в середине недели», — декларирует Керри, словно пытаясь доказать ему, что она приспособлена исключительно для жизни в городе («Секс за городом», 4.9.).

Кэрри и ее предшественница — одинокие женщины, привыкшие действовать сами, — действительно представляют собой своего рода исторический прогресс. Они жаждут исследовать новые, предлагаемые городом, возможности и скептически настроены по отношению к домашней семейной жизни, которая, по их мнению, вряд ли может удовлетворить их жизненные запросы. «За городом нужно самой готовить еду, — говорит Кэрри Эйдану. — Единственное, что я когда-либо делала на кухне, так это сотворяла беспорядок» («Секс за городом», 4.9.). Сестра Керри тоже противится домашним обязанностям после наблюдений за своей сестрой: как та стала сухой и морщинистой в 27 лет, а смыслом ее жизни стал смысл жизни ее мужа. Хотя обе героини испытывают сомнения по поводу своего незамужества — а сестра Керри даже вступает в непродолжительный фиктивный брак, — они берегут свою индивидуальность. Они никогда не испытывают сомнений, когда бросают жалких бойфрендов или меняют их компанию на верных, говорящих правду подруг или хорошую карьеру, и втайне гордятся своими попытками жить независимо и неумением готовить.

Можно продолжать сравнения до бесконечности, вдаваясь в мельчайшие подробности, но важнее более широкая картина. «Секс в большом городе» не создает вымышленного мира фривольной женственности, который ничем не напоминает «настоя-

щую жизнь». Наоборот, сериал возвращает к жизни историко-социальный архетип одинокой женщины в городе. «Я старалась придать персонажу Кэрри историческую глубину, так выстраиваются ее отношения с окружающей действительностью, так она видит свое место в ней, — говорит Сара Джессика Паркер. — В ней есть немного от Холли Голайти... от Эдит Уортон... но при этом героиня Кэрри — продукт своего времени».

Начиная от девочек-продавиц вроде сестры Керри до вполне реальных суфражисток, «одиноких сердец» и матерей на сощобеспечении нового столетия, фигура одинокой женщины обросла множеством смыслов за американскую историю, вокруг нее разжигались политические и социальные дебаты, касающиеся роли женщины в обществе. Представление о том, что женщина может быть независимой и существовать вне традиционного института семьи, давно вызывает страх у консерваторов. Современная ситуация во многом напоминает времена драйзеровской Америки, о чем определенно осведомлены создатели сериала «Секс в большом городе». Конечно, сестра Керри едва могла пройтись в одиночку по улице без того, чтобы ее не приняли за уличную проститутку, а сегодня факт хождения женщин по улице не вызывает столь бурной полемики. Хотя, если вспомнить, в сериале Кэрри не раз принимают за проститутку. Тем не менее, в современном обществе продолжает существовать стереотипное представление о том, что женщина должна выходить замуж, остепениться и рожать детей. В 1998 году, через год после выхода сериала на экран, в журнале «Cosmopolitan» вышла статья, предупреждающая стареющих одиноких женщин о том, что «в Соединенных Штатах лучшее время для того, чтобы сказать мужчине “да”, — от двадцати до тридцати лет. Чем дальше вы отделяетесь от этого магического возраста, тем страшнее вам становится жить».

По мнению некоторых, такие сериалы, как «Секс в большом городе», наоборот, только укрепляют подобные социальные предубеждения, так как они «во всеуслышание заявляют о том, что нормальные люди хотят вступить в брак, и мешают им в этом только их собственные невроты», однако существует и противоположная

точка зрения. «Секс в большом городе» убедительно рисует жизнь одинокой женщины и отнюдь не подкрепляет мысль о том, что женщины обязательно счастливее в браке и непременно должны бросать блестящую карьеру ради рождения детей. Более того, сериал настаивает на расширении самого понятия семьи и учитывает последние социальные изменения в жизни женщин. Как говорит исполнительный продюсер сериала Майкл Патрик Кинг, «нам удалось высказать то, что никто не смел сказать одиноким женщинам за тридцать, а именно: “Может быть, ваша жизнь ничем не хуже жизни замужних женщин”».

Действительно, одиноким женщинам нечасто приходится слышать подобное — ни в прошлом веке, ни сегодня. Даже когда общество приветствовало образы стильных молодых девушек и «девиц Гибсона», одинокая жизнь рассматривалась как всего лишь короткая стадия жизни, неизменно ведущая к алтарю. В прошлом веке девушки, вовремя не расставшиеся со своей незамужней жизнью (то есть к тридцати годам), полагались незрелыми, упрямыми и эгоистичными, если не сказать неестественными, непатриотичными и жалкими. Американский «Фермерский альманах» за 1869 год называл их «товаром с истекшим сроком годности», критики 20-х годов — «непригодными к употреблению продуктами нашего женского населения... порочными и вредными существами», а президент Теодор Рузвельт обвинил их в «суициде расы». Женщин, принимающих решение содержать себя самостоятельно, часто упрекали в излишней сексуальности и говорили, что она будет им дорого стоить — если не жизни, то, по крайней мере, хорошего мужчины. В свое время издательство «Doubleday» отказалось публиковать роман «Сестра Керри» Драйзера, потому что автор не вынес морального приговора шумному и легкому стилю жизни Керри. Вот если бы она умерла от сифилиса, сказали они...

«Секс в большом городе» касается таких тем, как хламидиоз и бесплодие, а его героини — тридцатилетние женщины — иногда ведут себя так, словно им тринадцать. Так сериал отвечает на представления прошлого и рассказывает о том, какую роль игра-

ет женщина в современном мире. Главные героини Кэрри, Миранда, Шарлот и, по-видимому, Саманта родились в конце 60-х и выросли в те времена, когда американским женщинам были дарованы невиданные до этого права. В 1968 году некоторые газетные рубрики предназначались исключительно для мужчин, женщин дискриминировали в школах, аборт был нелегален, а замужние женщины не имели права взять кредит под собственное имя. К 1978 году, когда Кэрри и ее подругам было около десяти-одиннадцати лет, исчезли все существующие ранее ограничения. Вместо того чтобы смотреть комедии ситуаций о традиционных семьях вместе с матерями, которые всегда подчинялись мужьям или ласкали собаку колли, Кэрри и ее подруги смотрели «Шоу Мэри Тайлор Мур» об отважной одинокой девушке, которая жила сама по себе, меняла мужчин как перчатки и даже принимала противозачаточные таблетки. Девушки обладали большими возможностями в сфере карьеры и образования и могли позволить себе выйти замуж не в двадцать, как их матери, а в двадцать пять.

Однако, несмотря на определенные подвижки, многие старые стереотипы сохранились. К 1980-м годам, когда повеяло холодком и к власти пришел консерватор Рональд Рейган, социальные опасения по поводу одиноких женщин вернулись. В это десятилетие одинокие женщины, отказывающиеся оставить карьеру ради рождения детей, считались маргиналами. В период между 1983-м и 1986-м годами американские журналы опубликовали 53 статьи об одиноких женщинах, и большинство из них либо критиковали их, либо жалели. В 1986 году, когда Кэрри и ее подруги должны были учиться в колледже, журнал «Newsweek» сообщил: «Большинство женщин, у которых на первый взгляд есть все: хорошая внешность и хорошая работа, высшее образование и высокая зарплата, никогда не будут иметь партнера по жизни». Более того, по сведениям журнала, «20% женщин, которым около тридцати или за тридцать, останутся бездетными, и большинство из них — те, у кого отличная карьера».

За экономическим успехом женщин последовали нападки на их сексуальную жизнь. Хотя по статистике на 1985 год восемь из де-

сяти женщин считали, что одинокие женщины должны обладать такими же сексуальными правами, как и мужчины (прогресс по сравнению с 1970-м годом, когда это мнение разделяли шестеро из десяти), консерваторы и не думали с этим соглашаться. В репортаже на канале NBC в 1984 году под названием «Зрелый взгляд на женское одиночество» цитировались эксперты, которые убеждали женщин: «Мужчинам не нравится, когда женщины слишком опытные». Впрочем, как считалось в то время, «женщины в принципе не предназначены для повседневного секса». Даже редактор «Cosmopolitan» Хелен Герли Браун, чья книга «Секс и одинокая девушка» (1926) вдохновляла незамужних женщин исследовать собственную сексуальность и наслаждаться ею, в итоге отошла от концепции «секса никогда не бывает много», опубликовав в журнале статьи под заголовками «Почему нам не нравится секс без любви» или «Двигайтесь медленно: занимайтесь любовью старомодным образом».

В поп-культуре 1980-х одинокие женщины почти не фигурировали, а комедии ситуаций и фильмы были помешаны на отцах и семьях. Однако освобождение наступило в начале 90-х, когда появились такие успешные сериалы, как «Друзья», «Зайнфилд», «Уилл и Грейс», — о веселящихся вместе молодых одиноких людях. Тем не менее, одинокие женщины, обладающие большими возможностями (и небольшими тоже), все так же оставались спорным явлением. Особенно характерной была реакция вице-президента Дэна Куэйла на сериал «Мерфи Браун», когда он произнес обличительную речь по поводу того, что главная героиня рождает ребенка, не выходя замуж. В его речи в 1992 году о «восстановлении основных ценностей» Куэйл приветствовал брак и высокую моральность и сказал, что мать-карьеристка Мерфи издевается над важностью отцов, приняв решение воспитывать ребенка сама и называя это «выбором другого образа жизни». Своей речью Куэйл разжег культурную полемику на тему женщин и семейных ценностей. Как далеко имеют право заходить одинокие женщины?

Когда в 1998 году начали транслировать «Секс в большом городе», реакция на него была предсказуемо реакционной. Успешные

одиноким женщины, особенно с причудами и даже невротами, были главными героинями таких сериалов и фильмов, как «Элли МакБилл» и «Дневник Бриджит Джонс». Но в обществе определенно существовали страхи, связанные с тем, что представляют из себя эти девушки в социальном и политическом смысле. «Секс в большом городе» стал смешным, сексуальным и стильным сериалом, с готовностью ставящим под вопрос представления о женском успехе, сексуальности и незамужестве. Выход сериала на телеэкраны также совпал с важным историческим или, по крайней мере, демографическим моментом в жизни одиноких женщин. По статистике на 2000 год 43 миллиона американок были не замужем, что составляло более 40 процентов всего женского населения (для сравнения: в 1960-м году — 30 процентов). Более того, если в 1963 году замужем были более 83 процентов женщин, то в 1997 году — всего лишь 65.

Если не говорить о вымышленном персонаже «Мерфи Браун», вполне реальные женщины начали исследовать существующие возможности и решать связанные с ними сложности. В августе 2000 года журнал «Time» поместил героиню «Секса в большом городе» на обложку и опубликовал материал под названием «В одиночку», в котором как раз рассказывалось о новой тенденции. Несмотря на страшилки 80-х, статья утверждала, что «одинокая женщина стала самостоятельной. Не так давно ее взрослая жизнь — собственный дом и машина, путешествия и дети — начиналась только с появлением мужа. Эти дни давно прошли». Большинство одиноких женщин владеют собственными домами и вполне готовы растить детей одни, так что времена определенно изменились. Как говорит Кристин Дэвис:

«На самом деле, этот сериал — о целом культурном движении... наше поколение и все, кто младше, росли, обладая свободой выбора. Нам не обязательно было выходить замуж в определенном возрасте, мы могли делать карьеру, если хотели того... этот сериал — о том, что мы выбираем, и о способности сделать свою жизнь такой, какой ты хочешь».

То, что представляет из себя этот выбор, и есть квинтэссенция сериала. Какие сложности и возможности он влечет за собой? Почему древние стереотипы все еще мучают одиноких женщин, несмотря на их достижения? И конечно, как Кэрри и ее подруги противостоят старой логике? Несмотря на то, что они — городские девушки с хорошей работой и отличными друзьями, их знакомым тридцатилетним женщинам странно видеть их гуляющими сами по себе. Эти женщины читали журнал «Cosmopolitan» и знают о тайном желании «Newsweek» женить их до того, как им исполнится тридцать. Действительно, вековые предрассудки против одиноких женщин обсуждаются уже в начале первого сезона, когда чопорная, но «практичная» замужняя женщина объясняет: «Некоторые люди, такие, как я, делают правильный выбор и становятся взрослыми, смотрят в лицо реальности и выходят замуж. Другие выбирают... что? Пустую жизнь чахлого подростка в собственной норе?» («Гавань противных женатиков», 1.3.).

Эти предрассудки не всегда сходят с главных героинь как с гуся вода, в независимости от того, насколько они готовы к таким выпадкам. В начале первого сезона Миранда жалуется на постоянные жалостливые взгляды, которые бросают на нее и других одиноких женщин. «Неудачница», «прокаженная», «развратница», — добавляют ее подруги («Гавань противных женатиков»). К пятому сезону она задается еще одним вопросом: «Если женщины не выходят замуж, их называют старыми девами, а неженатых мужчин называют холостяками и плейбоями. Почему?» («Удача быть старой девой», 5.3.). Эти ярлыки выглядят особенно ранящими, потому что достижения этих женщин, их вложения в собственный экономический и социальный статус кажутся обществу второстепенными, оно заиклено на их «неспособности» зацепить мужчину. Когда Миранда покупает собственную квартиру — исторический подвиг для одиноких женщин, которые так долго считались экономически ненадежными, — она сталкивается с массой надоедливых вопросов, которые задают ей все — от риэлторов до юристов — о том, почему она живет одна и будет ли ее отец платить за квартиру. «У меня есть деньги. У меня отличная работа, и меня все рав-

но спрашивают: «Так вы одна будете тут жить?» («Четыре женщины и похороны», 2.5.).

Тем не менее, несмотря на некоторые отрицательные моменты, героини сериала отнюдь не представляют собой портрет вызывающей жалость, невротичной или психически нездоровой одинокой женщины прошлого, а зачастую и настоящего. Когда Миранда замечает, что ее ипотечная компания указывает в документах на квартиру, что она «разведена», то пишет им письмо, объясняя, что она — одинокая девушка: незамужняя, никогда не бывавшая замужем женщина и не папина дочка («Четыре женщины и похороны», 2.5.). Эти женщины не готовы спать с выдуманными ими же мужчинами, как Элли МакБилл или охотиться за живыми, как Алекс из «Рокового влечения» (1987). Они не преследуют мужчин, а называют их именами свои вибраторы.

Более того, хотя их иногда беспокоит одиночество, они в равной степени озабочены тем, что брак в традиционном смысле слова означает конец жизни. Накануне свадьбы Шарлот Саманта четко высказывает эту мысль: «Брак не гарантирует счастливый конец. Всего лишь конец» («Ничего не спрашивай, ничего не говори», 3.12.). Даже Шарлот, примерная девушка из викторианской эпохи, к пятому сезону декларирует свое новое жизненное кредо: «одинокое женщины, никаких мужчин». Этот скептицизм по большей части связан с тем, что их личные достижения действительно осложняют их отношения с мужчинами. Чтобы сбалансировать этот эффект, они иногда оказываются в ситуации, когда им приходится умалывать свои успехи. Когда Миранда приходит на вечер знакомств, организованный специальной службой, где за час она знакомится с семью мужчинами, зрители видят, как мужчины исчезают один за другим, услышав, что она «юрист и училась в Гарварде». Практичная Миранда выдумывает план притвориться стюардессой. Впоследствии она объясняет: «Мужчин пугают дающие власть профессии... они не хотят быть с юристом. Как партнер в фирме, я не заполучила ни одного мужчину, как стюардесса, поймала одного» («Ничего не спрашивай, ничего не говори», 3.12.).

К тому моменту Миранда уже поняла, что ее карьера юриста может быть разрушающим фактором в отношениях с мужчиной. Во втором сезоне Стив, который на тот момент работает барменом, уходит от нее, потому что она больше него зарабатывает. Он обижается на Миранду за то, что та предлагает купить ему костюм, и отвечает ей: «Ни в коем случае. Тогда я буду думать о тебе, как о своей матери... Тебе нужно найти парня, который был бы тебе вровень». «К черту костюм, — кричит в ответ Миранда. — Я наказана за собственный успех» («Кастовая система», 2.10.). Кэрри оказывается в похожей ситуации: она испытывает дискомфорт, когда Эйдан постоянно опекает ее, особенно заботится о ней финансово. Она впадает в панику, когда он дарит ей новый компьютер («Мой компьютер, моя жизнь», 4.8.). «Кэрри не подружка на пятничный вечер, она сама себе подружка, — объясняет Сара Джессика Паркер. — Она никогда не была никем другим, кроме как совершенно независимой женщиной».

Экономическая самообеспеченность — не единственное достижение, которое ценят героини. Ими могла бы гордиться Хелен Герли Браун в 60-е за то, что они требуют личного удовольствия и равенства в постели и «делают минет за минет». Героини придают сексу огромное значение, причем воспринимают его не как валюту, которая впоследствии конвертируется в подвенечные наряды. План Шарлот воздерживаться от секса до свадебной ночи, чтобы снова стать девственницей, рушится, когда у Трэя не встает член. «Кому хочется снова быть девственницей? — спрашивает ее Кэрри. — Достаточно и одного ужасного раза». («Время успеха», 3.8.). Если довести эту мысль до абсурда, то выходит, мужчины вообще не нужны для секса, когда к услугам женщин такое количество вибраторов и «массажеров для спины». Их бурные сексуальные жизни, конечно, не минуют общественного клейма позора. Домохозяйка Миранды Магда (Линн Коэн) прячет ее вибратор, предупреждая ее о том, что ни один мужчина на ней не женится, если она будет продолжать им пользоваться. «Если у тебя есть вибратор, это значит, что тебе не нужен мужчина». («Атака большой женщины», 3.3.).

Героини сериала сами обеспечивают себя и защищают собственные достижения, они не следуют таким конвенциональным моделям поведения, как вступление в брак, несмотря на вполне искренние попытки. Даже Шарлот не может повернуть время вспять и не учитывать произошедшую либерализацию женщин. Ее решение бросить работу (и, говоря ее словами, «родить ребенка и найти лекарство от СПИДа»), опять-таки во имя постфеминистической идеи «выбора», снова заканчивается крахом, когда ее брак распадается и она отчаянно пытается заполнить свой ежедневник новыми свиданиями («Время и наказание», 4.7.). На Кэрри губительно сказывается даже мысль о браке. Она обручается с Эйданом, но чувствует себя неспособной невестой. Когда она заставляет себя примерить свадебное платье, у нее тут же начинается чесотка. Позже она рассуждает («Смена платья», 4.15):

«Каким бы прогрессивным не было наше общество, все равно подразумевается, что в жизни существует несколько этапов, которые все мы должны пройти: брак, дети и свой собственный дом. Но что если вместо улыбки на лице у вас возникает сыпь на теле? Что-то неправильное в системе или в вас? Действительно ли нам нужны все эти вещи, или мы просто запрограммированы?».

По большей части сомнения женщин по поводу вступления в брак связаны с предполагаемой необходимостью жертвовать слишком большой частью себя, и это ощущение свойственно многим одиноким женщинам. Начиная от старой девы XIX века до Новой Женщины начала века XX, многие одинокие девушки чувствовали, что не могут быть одновременно интеллектуально развитыми и замужними. Например, в период за 1877 – 1924 годы 75 процентов женщин с докторскими степенями были незамужем. Их скептицизм по отношению к браку не одобрялся обществом, потому что социальная структура часто требовала от женщин отказаться от всех надежд на интеллектуальное и экономическое развитие, оказавшись у алтаря. В 1930-е годы в двадцати штатах Америки замужним женщинам запрещалось работать. Десятиле-

тием раньше сексологи утверждали, что работа делает женщину фригидной или, что еще хуже, лесбиянкой.

В серии «Залив женатых свиней» Кэрри испытывает те же страхи, оказавшись на вечеринке, где присутствует огромное количество явно нединамичных женатых пар. «Куда бы я ни посмотрела, люди стояли по двое. Я словно находилась в Ноевом Ковчеге на Верхнем Вест-Сайде Манхэттена». Пары, держащие друг друга под руку, словно заперли друг друга под замок, они все время заканчивают друг за друга предложения и дружно кивают в знак согласия, общение на этой вечеринке напоминает хорошо оркестрованную игру под названием «как говорит мой муж». Несколько серий спустя женщины отправляются на вечеринку в честь рождения ребенка их подруги и приходят к довольно неоднозначному мнению по поводу издержек, связанных с браком и детьми. «Я дважды проиграла материнству», — стонет Миранда («Радость материнства», 1.10). К четвертому сезону настрой Кэрри по отношению к браку становится еще более агрессивным, она активно защищает свою незамужнюю жизнь. Она устала, что ее воспринимают исключительно в паре с Эйданом, она носит свое обручальное кольцо на шее, где оно менее заметно. «Если вы хотите быть в паре, неужели обязательно отказываться от одинокой жизни?» — задается она вопросом в серии «Не все золото, что блестит» (4.14.). Если это действительно так, то она в опасности. «Я скучаю по тому, как я вхожу в собственную квартиру и там никого нет... и тогда я делаю то, что можно делать, когда ты одна». Она называет это «секретным поведением одинокой девушки», или СПО. («Худой мир лучше доброй ссоры», 4.13.).

Чтобы компенсировать недостатки сложившейся ситуации, Кэрри и ее друзья придумывают новые способы поддерживать друг друга, они становятся семьей нового формата. Как и многие одинокие женщины, что были до них, они становятся друг для друга суррогатными матерями и сестрами, отцами и мужьями. На похоронах матери Миранды ее сестра и муж сестры хотят, чтобы она прошла по проходу между рядами вместе с ними, потому что «Не дай бог мне придется идти одной, это же будет настоящей

трагедией, верно? Одинокaя тридцатипятилетняя женщина страшнее самой покойницы в гробу». («Мой компьютер, моя жизнь», 4.8.). Конечно, Кэрри не позволит этому произойти, и она идет рядом с Мирандой — это одна из самых трогательных сцен во всем сериале. В более счастливые времена, когда беременная Миранда решает оставить ребенка, Шарлот радостно выкрикивает: «У нас будет ребенок!» («Если бы да кабы», 4.11.). Эти отношения выходят за границы традиционного брака, Кэрри и ее подруги с трудом готовы переварить тему брака. Когда главная героиня начинает дружить с Оливером (Мюррей Бартлет), которого она нежно называет своим «гей-бойфрендом», то ощущает, что гомосексуалисты — свободные от уз брака — имеют более разумные представления об отношениях. Как она говорит Оливеру, «вы определенно выработали большее количество вариантов, чем “смерть разлучит нас”». Это все, до чего додумались мы, и честно говоря, такой набор представляется мне слишком ограниченным». («Не все золото, что блестит»).

Учитывая все уничижительные образы одиноких женщин, накопившиеся в истории американской культуры, взгляд «Секса в большом городе» на незамужнюю жизнь представляется довольно свежим, сериал рассматривает ее не как некое эфемерное состояние, но как нечто, за что стоит бороться. И бороться за нее действительно стоит, потому что сегодня, в то время как все большее количество женщин способны обеспечить себя экономически, нападки консерваторов продолжают, причем с не меньшей активностью, чем в 1880-х и 1980-х. Действительно, кроме «Секса в большом городе» американцы смотрят такие ТВ-программы, как «Кто хочет выйти замуж за миллионера?» или «Холостяки», в котором незамужние женщины, хочется верить, что с другой планеты, соревнуются за сердце некоего заранее выбранного красавчика. За последнее время были изданы такие книги, как «Дело о браке: почему женатые люди счастливее, здоровее и лучше обеспечены финансово» (2000), «Проблема брака: как наша культура ослабила семью» (2002) и — главный хит — «Покоренная жена: практическое руководство по обретению близости, страсти и спокойст-

вия с женщиной» (2001). Поэтому не будет преувеличением сказать, что в Америке в самом разгаре движение за супружество. Чтобы уменьшить влияние таких телевизионных сериалов, как «Секс в большом городе» и «Друзья», некоторые консервативные (и не очень) критики и политики начали рекламировать брак в средних школах, сообщая юным девочкам, что секс до брака имеет «пагубные психологические и физические последствия». Лишая подростков информации о средствах предохранения, государство учит молодых девушек, возможно, самых наивных из всех одиноких женщин, тому, что экономическая и сексуальная надежность, не говоря уже о счастье, приходят вместе с мужем и не зависят от карьеры или эффективного контроля рождаемости. Старое как мир послание активно обыгрывается и в современности.

Беспокойство консерваторов вполне справедливо и обоснованно. В конце концов, героини этих комедий ситуаций с их новыми модифицированными семьями и приборами на батарейках — повод задаться вопросом: если у многих современных женщин есть доступ к тому, отсутствие чего когда-то подталкивало их к браку, — к финансовой, интеллектуальной и особенно сексуальной свободе, — то кому сегодня вообще нужен муж? В какой-то степени сериал поддерживает идею о том, что мужчины всего лишь второстепенные герои. Несмотря на редкие ссоры, четверо женщин живут в некоей женской утопии: то они едят и выпивают, то увлеченно обсуждают гей-порно и печенье Oreo. Миранда помогает Кэрри стащить одежду, когда та задыхается в примерочной, Кэрри поддерживает Миранду во время родов: героини служат живым подтверждением того, что не только мужчины XIX века могут благополучно существовать в однополом обществе. В серии «Мальчик, девочка, мальчик, девочка» само понятие пола ставится под вопрос. В галерее Шарлот проходит выставка фотографий наряженных трансвеститов, а Кэрри встречается с бисексуалом Шоном (Донован Лейтч). Главная героиня задается вопросом: «Если женщины могут превратиться в мужчин, а мужчины в женщин, и мы можем спать с кем угодно, может быть, пола больше не существует?».

Конечно, сериал отвергает тотальное смешение полов. В конце концов, на каждую девушку в сериале приходится по три-четыре приятеля, с которыми они спят, и несколько мужчин, сидящих на виагре. Если говорить о мифах среди старых дев, то сериал определенно разрушает один из главных: то, что в мире есть недостаток мужчин. «Кто бы мог подумать, что такой маленький остров может вместить всех наших парней?» — спрашивает себя Кэрри в серии «Нет дыма без огня» (3.1.). Дело в том, что эти женщины ценят свою экономическую и сексуальную независимость, но в то же время хотят иметь отношения с мужчинами. Однако они слишком продвинулись во всех смыслах, чтобы быть готовыми подчиниться традиционной системе отношений. Особенно отчетливо это проявляется, когда Кэрри сталкивается с тем, что ее выселяют из квартиры, и отвергает предложение Бига о помощи. «Когда мужчина дает тебе деньги, он получает над тобой власть», — предупреждает ее Миранда. Вместо этого Кэрри принимает ссуду от только что получившей развод Шарлот: она дает Кэрри свое обручальное кольцо от Tiffany, которое символизирует ее преданность подруге, а также то, что она сама покидает семейное гнездышко Трэя («Колечко динь-динь», 4.16.)

В свете смены межполовых ролей и установления новых правил большая часть сериала посвящена поиску, говоря словами Кэрри, возможностей «сосуществования ее собственного я с ее парным я». («Не все золото, что блестит»). Хотя большинство критиков считают ее попытки разочаровывающим и нереалистичным развлечением, считая, что «только на телевидении такие умные молодые женщины могут уделять столько внимания гормонам», сериал действительно прогрессивен в том, как он изображает отношения между мужчинами и женщинами и самих мужчин. В прошлом многим одиноким женщинам приходилось расстаться с мыслью о том, чтобы иметь одновременно мозги и мужчину рядом. Однако в «Сексе в большом городе» женщины эволюционировали и ожидают, что окружающие их мужчины эволюционируют тоже. «Секс в большом городе» создает равные условия существования для мужчин и женщин, и одинокие мужчины вы-

глядят столь же уязвимыми, как и одинокие девушки. Учеба на юриста в университете могла стоить строгой карьеристке Миранде одного яичника, как и предсказывали критики-консерваторы, но дело вот в чем. В версии «Секса в большом городе» ее бойфренду Стиву тоже не хватает одного яичка. И несмотря на отказывающиеся функционировать гормоны («Мне всего лишь 33!»), Миранда все равно беременеет и рождает ребенка («Эволюция», 2.11.).

Более того, в отличие от большинства предыдущих комедий ситуаций, в которых мужчины падали ниц в присутствии сильных женщин, в «Сексе в большом городе» показано, что независимых женщин можно любить по-настоящему. Ричард Райт, даже если он полный урод, действительно сходит с ума по Саманте и ее дерзости. А Стив восхищается независимостью Миранды, даже если в какие-то моменты она угрожает его собственной независимости. Мужчин периодически призывают уважать право женщины на многие вещи, среди которых и хороший секс. Когда Саманта встречается с мужчиной со странной на вкус спермой и в какой-то момент считает ее уж слишком странной, она заставляет его отведать собственное лекарство. «Минет не просто так называют работой», — объясняет она. («Легко досталось, легко ушло», 3.9.). Шарлот может мечтать о многом из реальности 50-х, но она далеко не Донна Рид в постели. Когда Трэй признается ей в собственной импотенции, она ведет его на прием к сексопатологу, где он соглашается — хоть и неохотно — назвать свой застенчивый член «шхуной» («Горячие детки в городе», 3.15.). А Стив разоблачает один из старейших мифов о девушках-одиночках (swinging singles). У Миранды обнаружен хламидиоз, и она сокрушается, называя себя «больной развратницей», однако Стив убеждает ее, что это не так, признаваясь, что у него было более шестидесяти партнерш по сравнению с ее сорока двумя («Неужели мы развратницы?», 3.6.).

Конечно, сложно найти правильные способы поведения для создания и поддержания здоровых современных отношений. Кэрри с трудом находит слова для выражения собственных брачных опасений, отчасти потому, что она чувствует, что это все еще социаль-

но неприемлемо. «Прости, мне, наверное, не следует разговаривать с тобой об этом, но я должна это сделать», — говорит она Эйдану перед тем, как выложить перед ним всю правду. «Когда такой мужчина как он опускается перед вами на колени на улице, вы просто обязаны ответить “да”», — говорит она своим подругам («Смена декораций»). Подобным образом Шарлот и Трэй признаются друг другу, что женились отчасти из-за социального давления. «Я уже в том возрасте, — объясняет он, — когда люди ожидают, что ты вступишь в брак». «Мне знакомо это ощущение», — отвечает Шарлот («Кукареку!», 3.18.). В конце концов, когда Миранда и Стив больше не пара и не сожители, они все равно друг другу кем-то приходится. Сложно дать определение кем. Когда Стив оказывается в больнице с раком яичка, Миранда убеждает медсестру пустить ее, не члена семьи, и разрешить ей остаться после открытых для посещения часов, представившись как человек, к которому нужно обращаться в крайнем случае («Секс за городом», 4.9.). Ей приходится потратить на это двадцать минут.

«Секс в большом городе» не дает ответов на все вопросы, но определенно спасает типичную старую деву от печальной смерти, хотя и ставит перед ней новые сложные задачи. Героини сериала предстают далеко не жалостными, незрелыми или развратными существами, они гордятся своими достижениями и готовы постоять за себя и свою индивидуальность. Когда их самоуверенность ослабевает, они не становятся безумными и не бросаются на тех, кто тому виной. Они идут на ланч в полном одиночестве, просто чтобы доказать себе, что способны на это («Они снимают одиноких женщин?», 2.4.). Такие поступки достойны похвалы, учитывая то, что консерваторы до сих пор призывают женщин ставить семью на первое место и жертвовать карьерой, средние школы проповедуют пользу брака, Тони Сопрано может вступить в связь с бесчисленным количеством женщин и при этом никто из критиков не обмолвится и словом, а критик Ли Зигель и остальные могут все еще высказывать претензии, что «никого из женщин “Секса в большом городе” не ранит секс».

Тем не менее, самый прогрессивный аспект «Секса в большом городе», возможно, заключается в следующем: продвижение женщин по карьерной лестнице, их поведение в доме и постели действительно осложняют современные отношения между женщинами и мужчинами, но отнюдь не делают их невозможными. Наоборот, мужчины должны быть готовы принять новые правила игры, а традиционные представления о семье необходимо пересмотреть с учетом произошедших изменений. У каждой женщины свое видение того, как выглядят новые отношения. Саманта более чем счастлива быть одинокой женщиной, Миранда напоминает маленькому Брэйди, что «она не станет одной из тех матерей, которые не в состоянии поддержать серьезную беседу» («Бросить якоря», 5.1.). Схожим образом Керри продолжает искать способы сосуществования ее одинокого “я” с парным “я”, а Шарлот жаждет любви и дружбы, даже после того как ее колоритный брак распадается. В целом героини сериала осведомлены о том, что женщина, позволяющая себе наслаждаться всем, чем ей хочется, вряд ли сможет избежать последствий. Когда редактор книги Керри просит ее «пояснить интонацию» и ответить на вопрос, пессимистка она или оптимистка, Керри колеблется. «Что происходит, — спрашивает она себя, — если реальность ломает вашу веру, а любовь не преодолевает все, как было обещано?» («Неоригинальный грех», 5.2.). Конечно, быть одинокой женщиной не так уж легко, о чем свидетельствуют шутки героинь о старых девах, днях рождения после тридцати и парнях, не готовых к отношениям. Но по сравнению с их предшественницами, которым твердили, что их жизнь в роли одинокой женщины ничто по сравнению с их будущей жизнью в роли жены и матери, взгляд «Секса в большом городе» освежает и радует. Четыре одиноких героини рассматривают свою настоящую жизнь как нечто, что стоит хранить и беречь, а не разменивать. Как говорит Керри, «может быть, чтобы получить то, что ты хочешь в будущем, нужно довериться настоящему» («Удача быть старой девой», 5.3.). И это не такое плохое предложение для одинокой женщины по сравнению с прошлыми вариантами.

Сюзан Зигер

Глава 6

Секс и обитатели большого города:
тема гражданственности
в «Сексе в большом городе»

«В городе есть тысячи или даже десятки тысяч таких женщин. Мы все знаем их, мы все согласны, что они великолепны. Они путешествуют. Они платят налоги. Они тратят по 400 долларов на пару босоножек от Manolo Blahnik. И они одиноки. Это словно загадка сфинкса: почему на свете есть столько прекрасных незамужних женщин и совсем нет прекрасных неженатых мужчин?»

Кэрри Брэдшоу («Секс в большом городе», 1.1)

На первый взгляд, что может быть дальше от тематики «Секса в большом городе», чем тема гражданственности, ведь жанр сериала — секс-фарс, а сексуальные утехи принадлежат к сфере частной жизни: частного обмена и вознаграждения, а не общественных обязанностей и гражданской ответственности. Однако вопрос, которым задается главная героиня уже в первой серии и который вынесен в эпиграф, как раз касается этого странного создания — секс-гражданина. Предположим, что гражданин — это общественное проявление личности в публичном пространстве. Заданный Кэрри вопрос касается нескольких аспектов: финансовой

свободы, дарующей независимость (покупательскую платежеспособность) жизни в мегалополисе Нью-Йорке (особенно в районе Верхнего Истсайда, который является историческим прибежищем для одиноких женщин), собственного стиля (Manolo Blahnik) и — главное — отношения к сексу и любви вне традиционного сюжета, обязательно заканчивающегося браком. Таким образом, «Секс в большом городе» поднимает вопрос о том, как уживаются друг с другом гражданство и секс. Речь идет именно о большом городе, ведь он уплотняет и концентрирует отношения между незнакомыми людьми, как раз составляющими гражданское население, и именно о Нью-Йорке, который с девятнадцатого века традиционно избирался местом для литературного повествования, в особенности о сексе. Первая выставка в Музее секса в Нью-Йорке под названием «Секс в Нью-Йорке: как Нью-Йорк изменил сексуальную жизнь в Америке» определенно подтверждает этот факт. Говоря словами главной героини сериала Сары Джессики Паркер, «в городе Нью-Йорке ты выходишь из дома и не знаешь, что произойдет дальше. В нем такой огромный потенциал для поэзии».

О взаимоотношениях таких на первый взгляд различных понятий как секс и гражданство писали два автора — Майкл Уорнер и Лоран Берлен. Уорнер, автор влиятельного эссе о буржуазной общественной сфере, высказывает мысль о том, что люди, думающие о себе как о гражданах общества, представляют себя не как индивидуумы: они откладывают в сторону свои индивидуальные особенности, отличающие их от остального политически активного населения. Для создания пространства абстрактных универсальных граждан общественная субъективность вынуждена вынести за скобки личные параметры: расу, пол и сексуальную ориентацию. «Буржуазная общественная сфера с самого начала формировалась по логике абстракции, которая отдает предпочтение немаркированным характеристикам: мужчина, белый, представитель среднего класса, нормальной сексуальной ориентации». Личности с отклоняющимися характеристиками могут быть частью публичной сферы только в таком виде, им воспрещен вход

в зону немаркированных позиций абстрактного идеального гражданина. Затрагивая тему лесбийской политики, Берлен характеризует положение женщин в обществе в целом: «женщины как объекты общества всегда остаются его гражданами, однако они словно наряжены в маскарадные костюмы: чем более женщины сексуальны и наделены признаками женского пола, тем менее они абстрактны в либеральной схеме материальных ценностей». Другими словами, единственная причина тому, что секс и гражданство, как правило, никоим образом не связаны, заключается в том, что секс считается частной территорией и связывается с телесностью, а гражданство — общественная, универсальная и бестелесная сфера. Однако «Секс в большом городе» открыто обсуждает вопросы секса, что было отмечено многими критиками, но, что более интересно, он описывает сексуальные приключения героинь как частные поступки, но с вовлечением в них общественности, а потому имеет прямое отношение к теме взаимоотношений секса и гражданства. Сериал — в лице колумнистки Кэрри — постоянно ставит перед зрителем вопрос: как могут гетеросексуальные женщины осознавать свой пол и одновременно оставаться полноценными гражданами?

Гражданственность «Do It Yourself», или Самодельная гражданственность

«Секс в большом городе» дает необычный ответ на поставленный вопрос, и основан он на понимании того, что на протяжении истории женщины, борющиеся за доступ к общественной сфере, получили его не только благодаря тому, что постоянно ратовали за равные гражданские права, но и совершенно естественным для них образом: посредством шоппинга. В отличие от традиционных способов участия в общественной сфере, шоппинг позволяет женщинам находиться в публичном пространстве, при этом сохраняя половые отличия и даже хвастаясь ими. Шоппинг занимает большую часть времяпрепровождения героинь «Секса в большом

городе» и, по-видимому, зрительниц сериала тоже. Кэрри Брэдшоу оценивает свои траты на туфли в сорок тысяч долларов, а фигурирующие в сериале брэнды и стили действительно стали популярными и в реальной жизни благодаря тому, что их ревностные поклонники копили деньги на приобретение туфель от Jimmy Choo, платьев от Dolce & Gabbana и авиаторских очков. «Секс в большом городе» описывает увлекающихся fashion героинь сериала в публичном пространстве через процесс потребления: веб-шоппинг, коллекционирование необычных принтов-рисунков на тканях и путешествия. Таким образом, он побуждает женщин и мужчин пере моделировать свое общественное кредо в реальной жизни, добавив к своим гражданским правам и обязанностям индивидуальный выбор потребителя. Именно такое семиотическое самоопределение теоретик телевидения Джон Хартли называет гражданственностью DIY (Do It Yourself), или самодельной гражданственностью. Она целиком и полностью отличается от традиционной гражданственности, ограниченной классической общественной сферой, и реализуется не через абстрактные ритуалы голосования и участия в общественном диалоге, которые считаются главными для идеальной демократии, но через видимый другим образ потребителя, обладающего своим особыми стилем. «Секс в большом городе» имеет отношение к обоим типам гражданственности, но двигатель повествования в сериале — создание собственного стиля и его моделирование, процессы, которые DIY-граждане и осуществляют с помощью шоппинга.

DIY-гражданственность может найти воплощение в любой точке земного шара, где есть магазины и возможность посещать их, однако сериал выбирает именно Нью-Йорк и гламуризирует его в качестве центра перепроизводства и общественного выставления напоказ. Моду и стиль можно воспроизвести и в другом месте, однако съемки в Нью-Йорке делают из самого города физическое пространство для потребления. «Секс в большом городе» существенно отличается от других современных телевизионных сериалов, таких как «Seinfeld» и «Друзья»: будучи снят в Нью-Йорке, за исключением нескольких серий в Лос-Анджелесе, он поощряет

процесс потребления местных городских предметов удовольствия: ресторанов, баров и бутиков, которые регулярно посещают героини. «Адресная книга» на веб-сайте сериала сообщает его поклонникам адреса всех фигурирующих в «Сексе в большом городе» заведений. В городе есть одноименная автобусная экскурсия, которая предоставляет гостям города возможность посетить все фирменные места — от кафе «Magnolia Bakery» до магазина «Prada» и ресторана «Тао». Специальная карта «Discover Card» спонсировала тотализатор под названием «Веселье в большом городе»: участникам конкурса предлагалось провести «три дня и две ночи в Big Apple с полным погружением в атмосферу города и посещением любимых значных местечек великолепной четверки из сериала «Секс в большом городе»». Такой род потребления, безусловно, предназначен для белых гетеросексуальных женщин, однако сюжетные линии предлагают варианты и для других групп индивидуумов: «властных лесбиянок», афро-американцев и гомосексуалистов. Сериал помечает на карте Нью-Йорка различные зоны потребления в соответствии с типом потребителя, таким образом создавая пересекающиеся между собой социальные и потребительские орбиты, в которые периодически попадают главные героини сериала, когда заимствуют элементы чужого стиля. Нью-Йорк становится медиумом, средством передачи информации, как кабельное телевидение или Интернет: он предоставляет целый каталог стилей, из которых DIY-гражданин может составить свой общественный образ. Таким образом, сериал предлагает альтернативу ограничивающим представлениям Уорнера о том, как разные группы индивидуумов могут быть интегрированы в традиционную общественную сферу. В «Сексе в большом городе» результат их интеграции — не участие в политике, а всего лишь присутствие в общественном пространстве, которое служит уже не местом демократических дебатов, но посреднической сферой для зрелищ. В этой главе рассматриваются нескольких серий «Секса в большом городе», и их анализ помогает понять, как сериал отмечает на карте Нью-Йорка зоны для создания DIY-гражданственности.

Властные лесбиянки и их туфли

Серия «Кривая обмана» (2.6.) расширяет топографию Нью-Йорка, рассказывая о приключениях Шарлот, примеряющей новомодный образ «властной лесбиянки». Если изначально слово «власть» в этом контексте вызывает ассоциации с сексом и политикой, то впоследствии зритель убеждается, что речь идет исключительно об экономической власти, используемой для создания фирменного социального стиля. В галерее Шарлот открывается выставка художницы-лесбиянки, и как сообщает закадровый голос Кэрри, «к полуночи Шарлот обнаружила еще одну группу, которая хвалится своим состоянием — властных лесбиянок. Казалось, у них есть все: великолепные туфли, сражающий наповал макияж и секреты невидимого преображения. Шарлот была приятно удивлена. Ей еще никогда не приходилось распродавать все выставочные работы». Позже Лидия (Мэри МакКэнн) и Эйлин (Тамара Тюни) возвращаются, чтобы закончить сделку, и Эйлин говорит Шарлот: «Кстати, обожаю туфли от Prada». Закадровый голос Кэрри поясняет сделанный Шарлот комплимент: «Властные лесбиянки с их туфлями напоминают брокеров с Уолл Стрит с их портсигарами». Они — ценительницы и богачки, а Шарлот с ее обувью и очками в достаточной мере соответствует их внешнему стилю, чтобы ее пригласили внутрь и признали своей. Лидия предлагает Шарлот присоединиться к ней и ее подругам и провести с ними вечер в городе. Знакомство Шарлот с лесбийской культурой напоминает настоящую оргию стильного потребления:

«Бокал в «G-Spot», стильном новом баре для девочек, затем ужин и блистательные беседы в «Люксе», модном французском ресторане кухни-fusion с неотразимой лесбиянкой в качестве шеф-повара, а потом — танцы до утра в «Туннеле Любви». После той ночи Шарлот чувствовала себя счастливой и воодушевленной впервые за долгое время. В этом путешествии по альтернативной вселенной, где не существовало и мысли о мужчинах, было нечто расслабляющее и освобождающее».

Властные лесбиянки существуют в параллельном социальном и эпистемологическом пространстве, настолько далеком от Шарлот и привычных ей мест, что она называет его «альтернативной вселенной». Чтобы отметить разницу в сексуальной ориентации, серия акцентирует внимание на специфическом элитарном потреблении: дело не только в том, что в выбранном ими ресторане шеф-повар лесбиянка, что могло бы расцениваться исключительно как политический жест, важно, что сама она — красавица. Властные лесбиянки описываются через их потребительский выбор и указание мест потребления, что очевидно и Шарлот, и зрителю. Они также становятся объектом потребления Шарлот: следуя по пятам за этой группой, которую она с готовностью причисляет к стильным (cool), Шарлот на время отказывается от своего обычного образа, однако вряд ли входит в новый предлагаемый ей образ. Она всего лишь отправляется на экскурсию в другую реальность вместе с Лидией и ее подругами. В итоге Шарлот приходится признать свою гетеросексуальность и расстаться с ними. Королева Би, властная лесбиянка Пэтти Астон (Джоди Лонг), делает Шарлот заманчивое предложение отправиться вместе с ними кататься на лыжах в Теллурид, но сначала желает узнать ее сексуальную ориентацию. Шарлот отвечает, что она гетеросексуальной ориентации, однако ей очень нравится проводить время с ее новыми подругами. На что Пэтти отвечает ей: «Моя дорогая, это все очень мило, но если ты не собираешься лизать киску, ты не можешь быть лесбиянкой». Упомянутый сексуальный акт, который раскрывает внутреннюю сущность лесбиянства, казалось бы, служит личностным критерием, не имеющим отношения к потреблению. Однако на самом деле это высказывание всего лишь подчеркивает то, как власть выражается через расточительное потребление, ведь определенно не каждая женщина, способная «лизать киску», может быть приглашена властными лесбиянками в Теллурид. Первым делом нужно пройти их специфический фэйс-контроль, чтобы оказаться в их особой стильной реальности незаметной косметики и туфель от Prada.

«Платья как у Дженнифер Лопес»: раса и DIY-гражданство

Манеру, в которой сериал повествует о буржуазном стиле жизни лесбиянок, описывает Джон Хартли в своей работе «Использование телевидения». Он утверждает, что телевидение предлагает зрителю набор различных моделей для конструирования собственного образа, и «семиотическое определение», то есть сделанный выбор — также часть DIY-гражданственности.

«Собственный образ составляется из различных вариантов и возможностей, предлагаемых семиотической и медиасферами. Люди как раз отличаются тем, как сложена их личность. Либо она максимально выровнена и выполнена в дорогом, едином и узнаваемом стиле, либо творчески составлена из отдельных лоскутков — купленных, найденных и заимствованных».

Зрители, желающие стилизовать свой внешний вид и поведение под властных лесбиянок или заимствовать элементы их стиля и смешать с другими, получают ценные советы по поводу кожаных туфель и очков. Представленный в сериале каталог стилей создает некую карту Нью-Йорка как космоса, или космополиса, который настолько огромен, что способен вместить в себя «альтернативные вселенные», в которых стиль обозначает причастность к определенной группе. Если следовать концепции Хартли, то сериал представляет сам город отдельной медиасферой, местом дымовых завес и зеркал, в котором настоящая индивидуальность едва видна под случайными и временными внешними обликами.

Однако сериал не представляет DIY-гражданство легким для осуществления. Сложности проявляются в серии «Никаких “если”, “но”, “или”, “нет”» (3.5.), в которой повествуется о другой группе — афро-американцах — с их собственной социальной и сексуальной географией потребления. В начальных сценах серии главные героини ужинают в ресторане «Фьюжн», «особенность которого — смесь модной еды и духовной пищи: Марта Стюарт и Puff Daddy оказываются тут в одной тарелке». Шеф-повар ресторана Эдина Уильямс (Сундра Оукли), ресторанный критик и коллега

Кэрри по работе, знакомит девушек с ее братом-красавцем Шивоном (Эйжо Хайсмит), который обменивается телефонами с Самантой. Впоследствии они оказываются в одной постели, и их постельный разговор касается одного из элементов личного стиля — украшений. «Знаешь, я обычно не сплю с мужчинами, чьи украшения красивее моих собственных. Откуда у тебя такие потрясающие серьги?» Шивон отвечает: «от Tiffany», чем сильно впечатляет Саманту. Закадровый голос Кэрри сообщает: «Саманта редко приглашала мужчин остаться у нее на ночь, но на этот раз она не могла устоять перед собственным желанием позавтракать с его серьгами от Tiffany». Роскошные украшения Шивона говорят за него, и именно они — объект желания Саманты. Для нее возбуждение от интимной связи с Tiffany затмевает даже межполовой секс.

Безразличие Саманты к тому, что Шивон другой расы, подчеркивается в ее беседе с подругами. «Я не замечаю цвет кожи. Я вижу объект для завоевания», — говорит она. Ее интерес к Шивону — типичное для Саманты проявление сексуальной экспрессивности. Позже она сообщает девушкам: «Шивон замечательный мужчина. У нас отличный секс. И у него, оказывается, очень большое...», и Шарлот перебивает ее, передразнивая «... черное мужское достоинство. Мы знаем, что у него большой черный член!». На что Саманта отвечает: «Я собиралась сказать — сердце. Но если тебя это так волнует, то да, у него действительно большой черный член!». Внимание заостряется на стереотипах, чтобы взорвать их изнутри и затем восстановить. Завоевания Саманты — всего лишь традиционное присваивание афро-американского тела, однако с поменявшимися местами полами.

Потребительские завоевания Саманты приводят ее в незнакомые районы Нью-Йорка. Она оказывается в клубе, где ее просят пройти через металлодетектор. Закадровый голос Кэрри двусмысленно сообщает: «Саманта ходила по клубам вот уже много лет, но это был первый раз, когда ее сначала обыскали, а потом предложили коктейль. Через несколько минут Саманта чувствовала себя в мире Шивона совершенно как дома». Когда Саманта и Шивон начинают встречаться, Эдина вмешивается и старается прекратить их отношения. Она говорит Саманте, что совершенно не

одобряет, что ее брат встречается с белой женщиной. Когда они сталкиваются второй раз, Эдина язвительно сообщает ей, что та никогда не сможет быть девушкой ее брата: «Мне наплевать, сколько в твоём гардеробе платьев, как у Дженнифер Лопес, ты не одна из нас. Ты никогда не сможешь понять, что я имею в виду. Это (показывает на клуб) для черных». Саманта отстаивает собственную свободу в выборе партнера: «Вот уж простите. Но ни одна из женщин, и неважно, какого цвета у нее кожа, не имеет права мне указывать, с кем трахаться». В этой серии основанные на расе и поле представления Эдины о гражданственности противопоставляются риторике сексуального либерализма и DIY-гражданственности Саманты, причем четко указывается на то, что суждения Эдины консервативны. Сексуальная свобода Саманты выражается через потребление. Героиня настаивает не только на праве спать с Шивоном, но и праве кокетничать с его украшениями. Эдина высмеивает попытки Саманты копировать стиль Шивона с тем, чтобы стать частью его мира. Потребительские «завоевания» Саманты предстают нелепым маскарадом, таким же глупым, как и использование ею афро-американских идиом, которые не употребляет ни один из чернокожих персонажей. Однако сериал определенно отстаивает право Саманты заниматься сексом, с кем она пожелает, что напрямую связано с правом присваивать себе чужой стиль и носить «платье, как у Дженнифер Лопес». В ее риторике есть и отголоски альтернативной сексуальности, что, скорее, соответствует современной толерантной по отношению к геем политике, чем просто феминизму.

Серия «Никаких “если”, “и”, “или”, “но”» отстаивает сексуальную свободу как неотъемлемое право гражданина. Однако не меньшее внимание уделяется защите самого понятия DIY-гражданства, а также права потреблять продукты разных культур для приращивания собственной социальной силы. Саманта обладает свободой, которую дарует ей ее покупательная способность, однако в случае с Шивоном Саманта сталкивается с ограничениями, потому что сексуальное и социальное потребление также имеет непотребительское измерение. Оно связано с расовой общностью и кровной родственностью и наделяется ограниченностью и же-

ноподобностью. Закадровый голос Кэрри называет Шивона «большой черной щелью» за то, что тот подчиняется собственной сестре. В этой серии сериал самым наглядным образом демонстрирует непримиримость двух способов отношения к гражданственности: одно, воплощаемой Эдиной, основано на расовой аутентичности и начинено политическим содержанием, другое — DIY-гражданственность Саманты, дарующая сексуальные и потребительские свободы. Как и в случае с «альтернативной вселенной» властных лесбиянок, афро-американский «мир» Шивона — это особое социальное пространство с собственным стилем потребления, где героини «Секса в большом городе» могут выкупить себе место, но лишь на короткий промежуток времени, которого в лучшем случае должно хватить для нахождения следующей фантазии DIY-гражданственности. Дверь, ведущая в мир Шивона, плотно захлопывается в конце серии, что напоминает зрителю о том, что DIY-гражданственность — это потребительская фантазия, которая всегда сталкивается с реальностью и ее жесткой идентификационной политикой. Саманта исчезает из мира Шивона так же, как Шарлот исключается из общества властных лесбиянок, таким образом афро-американской общине гарантируется целостность и самостоятельность. В целом сериал рассматривает DIY-гражданственность исключительно в рамках центра Нью-Йорка, но эта серия дает более реалистичную картину мира: если город — семиотическая площадка для игры в альтернативные стили и индивидуальности, то должна быть еще и другая логика, которой он управляется и которая без приглашения вторгается в самодельные DIY-фантазии.

Секс как труд

Придуманный расовый или сексуальный маскарад заставляет поднять два вопроса, связанные с моделью DIY-гражданственности Хартли. Первый относится к каталогу доступных стилей: предлагаемые на экране образы — «стандартные или даже стандартизирующие продукты символической среды» — могут пока-

заться избитыми и стереотипными. Второй указывает на то, что семиотическое самоопределение, главный элемент DIY-гражданственности, связано, прежде всего, с потребительским выбором, поэтому его постоянно преследует труд, который он пытается забыть. Труд возвращается как раз в те моменты, когда героини «Секса в большом городе» больше всего желают испытать радости потребления, а именно во время секса. Конечно, секс должен быть полностью выведен из системы коммерческого обмена, особенно в Нью-Йорке Рудольфа Джулиани, где были предприняты все попытки сделать проституцию нелегальной. Однако в «Сексе в большом городе» собственно секс находится на самом вершине пирамиды потребления, в которую также входят здоровье, фитнес, красота, мода и личный стиль. Как показывает сериал, все это можно соблюдать только при высоком уровне дохода. Никому не известно, откуда к героиням приходят деньги, что является предметом постоянного беспокойства зрителя, поэтому сцены сексуального потребления всегда вызывают к жизни мысли о сексуальном труде. Чтобы быть полноценным горожанином, то есть тем, кто может свободно перемещаться по городу, женщины должны постоянно доказывать, что их сексуальное потребление не равно сексуальному труду, на что явно указывают некоторые серии «Секса в большом городе».

Биг принимает Кэрри за проститутку уже в первой серии («Секс в большом городе», 1.1.), а потом он становится ее любовником. После ночной вечеринки Кэрри пытается поймать машину, но все ее попытки напрасны: «И вот еще одна ночь с пятницы на субботу в Манхэттене близилась к рассвету. И как только я подумала, что мне придется сделать нечто не передаваемое словами и отправиться домой пешком...», подъезжает машина Бига с шофером, и тот предлагает Кэрри ее подвезти. На вопрос, кем она работает, Кэрри отвечает: «Я своего рода сексуальный антрополог... «Ты имеешь ввиду.. проститутка?», — спрашивает Биг. «Нет, я пишу колонку под названием «Секс в большом городе»». Именно в этот момент зрители также узнают, что название сериала — это название ее колонки. «Нечто невыразимое словами» намекает на сек-

суальную работу, но комичным образом обозначает в сериале поход домой пешком. Символично также, что Кэрри зарабатывает деньги на сексе, однако она не занимается им, но анализирует его. Чтобы облегчить Кэрри ночное путешествие по городу, волшебным образом появляется Биг, что отсылает к сказочным историям о принцах, столь типичным для романтических комедий, предназначенных для гетеросексуальных женщин. Сериал безусловно отличается от этих городских сказок: Кэрри не требуется мужская поддержка, она не проститутка и может сама добраться домой, тем не менее, сериал заигрывает с этой тематикой. Он указывает на двойственность городских походов Кэрри уже в начальных титрах, когда облаченную в пачку главную героиню окатывает грязью проезжающий мимо автобус, на стенке которого — ее же эротизированный образ, реклама ее колонки. Пачка, вещица не из ТВ-реальности, символизирует девичью веру в романтическую историю в большом городе, к которой Кэрри временами очень восприимчива. Но ее обливают грязью и комическим образом развенчивают сказочные идеалы, которые повествование постоянно вызывает к жизни. У Кэрри лучше всего получается передвигаться по городу в виде эротической картинке на стенке автобуса, в качестве предмета потребления, впрочем, как и в виде ее портрета к колонке в выдуманном издании «New York Star».

Кэрри принимают за проститутку и в другой серии «Сила женского пола» (1.5.), что становится главной сюжетной линией серии. Кэрри спит с французом Жилем (Эд Фрай) в его гостиничном номере. После того как он улетает, Кэрри обнаруживает оставленную ей благодарственную записку с вложенными внутрь тысячу долларами. У нее нет возможности вступить с ним в контакт и вернуть деньги, и Кэрри обсуждает с Мирандой и Самантой, будет ли считаться Кэрри проституткой, если оставит деньги себе. Кэрри знакомится с Жилем через свою приятельницу из Италии Амалиту Амальфи (Кэрл Рафаэлла Дэвис), которая называет себя «гражданкой мира» и «профессиональной девушкой». Амалите с ее потрясающей женской харизмой удастся организо-

вать проход в «Бальзак», самый новый и самый модный ресторан в Нью-Йорке. По словам Кэрри, «она не зарабатывала сексом деньги, но обладала поразительной сексуальной властью, которую использовала на все сто процентов. Что представляло собой некую головоломку: где проходит граница между профессиональной девушкой и просто профессионалкой?». Сериал не углубляется в рассуждения на тему, но дает моральную оценку проституции, когда Кэрри отказывается от поездки в Венецию вместе с Амалитой: «Я поняла, что могу вообразить себя человеческим эквивалентом сексуальной облигации. Я могла бы выгодно вложить тысячу долларов в поездку в Венецию или дорогое украшение, или в богатого мужа, с которым потом бы развелась и получила бы еще большую сумму денег». «Сила женского пола» подчеркивает, что гражданство определяется местом жительства и легальным трудом. «Гражданка мира» Амалита — гремучая смесь, коктейль «космополитэн», который Кэрри проглотить не под силу. И, тем не менее, тысяча долларов остается при ней. Так серия совмещает удовлетворение от ненарушенных моральных норм с удовольствием от недозволенных фантазий о секс-труде. Кэрри закрывает эту тему словами: «Плохо это или хорошо, по крайней мере, теперь я знаю, сколько стоит одна проведенная со мной ночь». Серия играет с понятием «международной девушки», но отказывается от него, так как оно слишком явно указывает на секс как способ зарабатывания денег. Космополитизм Амалиты не подходит для создания DIY-гражданственности, однако в последующих сезонах Кэрри инкорпорирует некоторые черты ее образа в виде фирменного коктейля «космополитан», по иронии судьбы главного коктейля Нью-Йорка в 1990-е.

Страх проституции и тяга к ней проявляются и в третьем сезоне в серии «Бег с препятствиями» (3.11.), которая начинается с описания того, что тайные встречи Кэрри и Бига происходят все в более неприятных местах. Розы и шампанское в дорогих гостиницах сменяются сырными крэкерами в гостинице на углу 56-й и 8-й улиц, которая находится в районе Нью-Йорка, где их никто не знает: «Наш роман, как и гостиницы, в которых мы занимались

любовью, потерял элегантность и обветшал, а хрустальная посуда сменилась пластиковыми чашками». Однако подобная анонимность ведет к еще более неприятным случайностям: к Кэрри, сидящей в вестибюле гостиницы в темных очках, подходит японский бизнесмен (Кинан Шимицу). «Я видел тебя и раньше, – говорит он. – Сколько? Сколько за секс?». Постыдный тайный секс в гостиницах угрожает превратить сексуальное потребление Кэрри в секс-труд. Любовные приключения Кэрри и Бига заводят их в зоны для низших социальных классов, что грозит превратить их отношения в дешевый, безрадостный и вульгарно-непристойный секс. Если вынести за скобки роскошное потребление, сопутствующее их роману, то можно увидеть, как отношения Кэрри с Биггом обнажают тот факт, что Нью-Йорк становится небезопасным местом для ее походов. «Секс в большом городе», безусловно, бросает вызов неопуританскому Нью-Йорку Джулиани, гламуризируя секс, преподнося его как тему для публичного обсуждения и публичный ритуал, однако особое внимание сериала к проституции схоже с отношением к проституции бывшего мэра.

Вечеринка-маскарад: флирт с уличным стилем

Сериал затрагивает вопросы проституции и секса за деньги для того, чтобы сильнее натянуть нить напряжения и усилить противостояние между идеальной, но невозможной в реальности DIY-гражданственностью и традиционной гарантированной гражданственностью. Эта тема поднимается в серии «Кукареку» (3.18.), когда шумные проститутки-транссексуалы Дестини (Майкл Джефферсон), Чайна (Т. Оливер Райд) и Джо (Карен Кавергерл) собираются под окнами новой квартиры Саманты, чтобы заняться своей профессиональной деятельностью. Сначала Саманта обращается к ним сама и просит их утихомириться. Они отходят от ее окон, однако в следующую ночь возвращаются, и тогда Саманта звонит в полицию. Их громкие возгласы мешают ей заниматься сексом, что приводит ее в бешенство. «Я плачу семь тысяч дол-

ларов в месяц, и мне приходится иметь дело с троицей безумных транссексуалов под моими окнами – не думаю, что согласна на такое! Я законный гражданин, который платит налоги, я состою в Ассоциации молодых женщин-бизнесменов! Я не оставлю это дерьмо просто так!». Заканчивая тираду, Саманта выливает из окна чайник воды на проститутку, обливая целиком одну из них и смыывая с нее парик. Приезжают полицейские и просят транссексуалов «уйти подальше», и Саманта ликующе вторит голосу закона. Позже транссексуалы мстят ей, забрасывая окна ее квартиры яйцами, а когда Саманта по глупости открывает окно, яйцо попадает ей прямо в лицо. История заканчивается тем, что она сдает квартиру и устраивает вечеринку с танцами, коктейлями и барбекю.

Сериал обращается к теме гражданственности, чтобы схематически очертить набор отличий между белой женщиной и черной псевдоженщиной, частным и публичным сексом, гетеросексуальными и гомосексуальными контактами, сексом за деньги и по любви, потребительским сексом и сексуальным трудом, нелегальными операциями и санкционированными государством действиями молодой предпринимательницы, которая платит налоги. Сериал ставит в один ряд непомерную плату за жилье и стильность, которой наделяется Саманта как гражданин и обладатель столь дорогостоящей собственности. Таким образом, гражданство преподносится как нечто, что можно приобрести за деньги: им могут обладать люди, имеющие собственный дом, но ни в коем случае не транссексуалы и бомжи. «Секс в большом городе» иронично противопоставляет Ассоциацию молодых женщин-бизнесменов и бесцельные свидания уличных проститутки, напоминая зрителю, что как бизнес, так и гражданство – понятия, применимые исключительно к людям определенного пола и устойчивой сексуальной ориентации. Тем не менее, повествование изображает секс-труд транссексуалов двойственным образом. Пример тому покровительственные слова Саманты: «Я, конечно, уважаю право женщины устроить себе аттракцион с джентльменом из Нью Джерси...». Саманта говорит о правах, чтобы польстить транссексуалам и поддержать их в том, что они женщины (ведь женщины

все-таки имеют права, в отличие от сменивших пол людей, которые прав не имеют). Она пытается перевести их работу в ранг сексуальных удовольствий. Более того, Саманта использует сленг черных и копирует их манеру говорить на повышенных тонах, чтобы убедить их в своей способности говорить на их языке. То, что эти персонажи обладают каким-либо правами, сомнительно не только из-за их неопределенного пола и сексуальной ориентации, но из-за того, что они — афро-американцы. Однако Саманта высказывает соображение, что они все-таки обладают правом наслаждаться сексом с «якобы гетеросексуальным женатым мужчиной из Нью-Джерси», а не просто торговать собственным телом. Таким образом, она временно принимает транссексуалов, а ее воспроизведение афро-американского стиля и манеры — жест притязания, связанный с ее внутренним отказом воспринимать их сексуальную активность как труд. В серии эти персонажи называются исключительно транссексуалами и никогда — проститутками.

Комедийный жанр снимает несмешную и представляющую собой угрозу проблему секс-труда, однако эту пародию на пол можно рассматривать с двух сторон. Например, Саманту раздражает не только громкость разговоров транссексуалов, но и их содержание. Один из них говорит: «Он как-то проник в меня, а я ему говорю: “Лучше вынь эту штуку из моей задницы, или я обгажу ее!”». Саманта повторяет эти слова в разговоре с подругами, пародируя выговор транссексуалов, и комментирует: «Вы слышали что-нибудь более похабное в своей жизни?». Удивительно, что это произносит Саманта, самая отважная из героинь, когда дело доходит до сексуальных приключений и экспериментов, так что ее слова определенно кажутся лицемерием. Особенно комичны обстоятельства этой сцены: причитая вслух по поводу шумящих транссексуалов, Саманта сама занимается сексом, а ее партнер настойчиво просит ее сосредоточиться. Встает вопрос: действительно ли ей мешают транссексуалы, или они, наоборот, лишь раззадоривают ее? В ситуации, когда ее партнер вынужден постоянно призывать ее сосредоточиться на их собственном сексе, а не отвлекаться на уличный шум, секс Саманты напоминает секс-

труд даже больше, чем проституция транссексуалов, которым, кажется, нравится то, чем они занимаются. Повествование словно подшучивает над Самантой, и в результате один из транссексуалов запускает яйцо прямо Саманте в лицо: так старая ворчливая женщина получает удар от транссексуальной молодежи. Вот классический пример того, как транссексуалы, обладающие не вписывающимся ни в какие категории полом, дестабилизируют все притязания Саманты на аутентичную гетеросексуальную женственность. Как пишет Джудит Батлер, «понятие пародии на пол не предполагает существование оригинала. На самом деле пародия и есть сам оригинал...».

Мир между двумя сторонами — представителями гетеросексуальной власти имущей нормы и теми, кто ее пародирует, — заключается на вечеринке Саманты. Она проходит на крыше ее дома, которая формально является частью ее собственности, но все-таки на воздухе, так что она открыта и влиянию улицы. В этом эпизоде подруги пополняют свой репертуар новыми семиотическими знаками, например, коктейлем «Флиртини», приготовленным Дестини, рецепт которого Кэрри знает наизусть и пересказывает подругам. Женщины копируют стиль транссексуалов, что становится лейтмотивом серии и всего третьего сезона: сидящая напротив Джо просит Кэрри продемонстрировать свое тело и покружиться. Кэрри отвечает ей, деланно говоря то ли с афро-американским акцентом, то ли с акцентом рабочего класса: «Но мне нужно, чтобы ты показала мне как». Сначала кружится Джо, потом Кэрри, и все аплодируют и смеются. Джо заставляет Кэрри вести себя карикатурно женственно, так возникает еще одна пародия, ставящая под вопрос подлинность оригинала. Серия заканчивается примирением транссексуалов и главных героинь за совместной игрой в демонстрацию женственности, так сериал имплицитно признает преимущество DIY-гражданственности. Эту сцену можно рассматривать как анатомию DIY-гражданственности: «девочки» обмениваются советами, как себя вести, и устраивают друг для друга маскарад искусственной женственности. Через процесс мимикрии отношение женщин к транссексуа-

лам становится вопросом стиля и индивидуальности, а не секса, труда, класса или городского пространства, в котором они существуют. Вечеринка на крыше — жест объединения с транссексуалами, однако в контексте DIY-гражданственности стоит признать и корыстное желание гетеросексуальных женщин приблизить трансгендерный спектакль, чтобы понаблюдать за ним и более точно скопировать его семиотические особенности.

Стиль американских буржуа постоянно обновляется и освежается за счет апроприации уличного стиля. В «Сексе в большом городе» словно под увеличительным стеклом рассматриваются различные группы и сам процесс моделирования DIY-гражданственности. Показывая зрителям, как перемещается стиль с улицы в квартиру, от одной группы к другой, сериал представляет понятие индивидуальности как нечто скорее перетекающее, нежели постоянное и потому вызывает большую симпатию. Другая сторона совершаемого маневра — предположение о том, что рассматривать индивидуальность на основе ее постоянных характеристик неуместно, по крайней мере, пока мы считаем себя потребителями, а не трудящимися. Это суждение пугает тех, кто считает, что потребительское отношение подрывает трудовую политику и основы самой демократии, тех, для кого DIY-гражданство никогда не сможет гарантировать такие же права, как политическое. Однако глупо предполагать, что постоянно расширяющаяся классическая общественная сфера существует отдельно от коммерции или является лучшей моделью отношений между обществом и человеческой индивидуальностью. Возможно, «Секс в большом городе» представляет наиболее прогрессивное видение этого вопроса, особенно в сравнении с другими сериалами. Традиционный статус Нью-Йорка как места прогрессивной политики и коммерции помогает сериалу выразить это видение: в конце серии «Кукареку» камера скользит от крыши Саманты к простирающейся внизу улице, поднимается к зданию Импайер Стэйт Билдинг под напыщенную мелодию обнадеживающего танцевального трека, а закадровый голос Кэрри успокаивающе сообщает: «Не волнуйтесь, у них прекрасная жизнь».

Кода: шоппинг в Нью-Йорке после 11-го сентября

После террористических актов 11-го сентября и разрушения Мирового Торгового Центра шоппинг стал патриотическим актом, особенно в Нью-Йорке. Торговцы поместили американский флаг на сумки для хождения по магазинам вместе с легендарной фразой «Америка: открыта для бизнеса». Популярный гид по ресторанам «Загат» настоятельно рекомендовал читателям «сопротивляться, ужиная в ресторанах». «Секс в большом городе» рассматривался в качестве полезного инструмента для стимулирования местной экономики, а высококлассные гостиницы, «борющиеся за заполнение номеров после 11-го сентября», заманивали гостей, предлагая им туристические поездки в Большой Город с включенными напитками, массажем и особыми лекарствами от похмелья. Первые серии, снятые после терактов, демонстрируют, как тема хождения по магазинам связана со снова вошедшим в моду патриотизмом. В серии «Поднять якоря» (5.1.) Кэрри говорит подругам: «Если вы хотите исполнить свою патриотическую обязанность как женщины Нью-Йорка, вы должны прямо сейчас отправиться со мной по магазинам и потратить в городе столь необходимые ему деньги». В Нью-Йорке проходит Неделя Флота, и женщины отправляются на вечеринку на военно-морской корабль, где они резвятся с моряками. Поразительным образом никто не шутит на тему гомосексуальности морячков, что служит изысканным, едва прочитываемым напоминанием о том, что патриотический секс может быть только гетеросексуальным. Первые серии пятого сезона были высоко оценены критиками за очень чуткое отражение царящего в городе настроения, воплощенного в образе Кэрри и в ее хрупком оптимизме насчет будущего ее любовной жизни. Но мало кто отметил, что произошла ловкая подмена понятий: свободное DIY-гражданство прошлых сезонов исчезло, его заменил патриотизм. Политико-экономические мотивы для шоппинга могут подавить потребительские фантазии и способность жонглировать разными образами, эти фантазии питающими. К тому же Нью-Йорк явно не лучшее место для

патриотического дискурса. Автор идеи сериала Даррен Стар описывает, как нелегко Нью-Йорку было признать, что он является частью Соединенных Штатов: «Страна действительно объяла Нью-Йорк. И у этого процесса есть обратная сторона: люди всегда приезжали в Нью-Йорк, чтобы побыть аутсайдерами и радикалами и принять внутрь себя всего понемногу. А теперь мы стали частью единого целого, и я не уверен, что люди испытывают однозначные эмоции по этому поводу». Эти железные объятия не означают принятие радикальных отличий города, интеграция произошла лишь в сторону того, что жертвы и выжившие после катастрофы 11-го сентября смогли принять более консервативные американские культурные нормы. «Секс в большом городе» и продвижение сериалом DIY-гражданственности превратили Нью-Йорк в воображаемую семиотическую сферу, и если эта фривольность была в ущерб сторонникам традиционного подхода, то по крайней мере сериал сумел вывести на сцену те группы, которые сейчас, как кажется, уже ушли в подполье.



Fashion и культурные модели

Стелла Бруцци
Памела Ч. Гибсон

Глава 7

Стиль как пятый главный герой сериала:
fashion, костюмы и роли
в «Сексе в большом городе»

«Он знает толк в политике, я знаю толк в моде. И то, и другое связано с умением смешивать старые идеи и придумывать нечто новое, по-другому оформленное», – так размышляет Кэрри, оценивая, годится ли ей в любовники будущий сенатор («Политический строй», 3.2.). Именно по такому принципу строится дизайн костюма в «Сексе в большом городе». Сегодня популярность сериала неразрывно связана с его статусом законодателя мод, смело сочетающего передовые дизайнерские наряды с маргинальными винтажными элементами. Как отмечает Патрисиа Филд, главный дизайнер по костюму в сериале, «я использую формулу равнобедренного треугольника. Один угол треугольника – актер, второй – герой, третий – гардероб. Каждый из трех служит сценарию». Концепция Филд достойна особого внимания, так как она ставит

с ног на голову общепринятые взаимоотношения между сценарием и костюмом. Голливудские фильмы и телесериалы традиционно используют совершенно иной подход: костюм служит актеру и герою, и никак не наоборот. Филд, наоборот, уделяет особое внимание понятию стиля и великолепию костюмов: наряды героев словно накладываются на сценарий или даже существуют независимо от него. «Секс в большом городе» смело и новаторски использует внешнее великолепие и придает ему театральность.

Первая серия «Секса в большом городе» (1.1.) придерживается доминирующей в Голливуде концепции «типажа»: герой изображается схематично, с помощью знаковых стереотипов во внешности и одежде. Внештатная журналистка Кэрри появляется в леопардовом платье и с винтажным кольцом на пальце, что призвано свидетельствовать о том, что она капризная романтическая особа. Корпоративный юрист Миранда облачена в строгий костюм, пиар-деятельница Саманта обвешана дорогими украшениями, а Шарлот, работающая в арт-галерее, напоминает своими правильными нарядами выпускницу средней школы. Первой обсуждение роли костюма в кинематографе затеяла Джейн Гейнс: она признавала, что даже в классическом голливудском кино костюмы иногда использовались для того, чтобы усилить эффект театральности действия, но, тем не менее, настаивала на том, что роль костюма ограничивается служением повествованию и он должен всего лишь отражать характер героя. В «Сексе в большом городе» сосуществуют два параллельных, но отсылающих друг к другу подхода. Во-первых, с помощью костюма разграничиваются и развиваются образы четырех главных героинь сериала. Во-вторых, само понятие стиля, или fashion'a, становится отдельной единицей в рамках сюжетной линии сериала. Эти подходы находятся в довольно сложных взаимоотношениях, ведь традиционно именно через стиль и внешний вид зрители воспринимают героинь и разделяют их личностными особенностями.

Симоне де Бовуар принадлежит первое подкрепленное фактами исследование моды и женственности, в котором она описывает «женщину, обладающую вкусом и элегантностью»: «не сокровища

украшают ее — она сама превращает свои наряды в сокровища». Де Бовуар считает, что симбиотические отношения между женщиной и ее внешним видом не требуют доказательств в обществе, а несоответствия между личностными качествами и одеждой просто невозможны. Самое известное ее высказывание — «женщиной не рождаются, женщиной становятся». В своем понимании сконструированного образа Бовуар так же исходит из того, что внешние украшения не существуют отдельно от женщины, скорее они — ключ к разгадке, способ понять женщину и подступиться к ней. Долгое время взгляды Бовуар преобладали в феминистических теориях, они же легли в основу многих исследований. Например, теоретик кино Кая Силверман называет одежду необходимым условием индивидуальности: «одежда подчеркивает не только телесные, но и психологические особенности», связывая симбиоз личности и наряда с фрейдистским пониманием эго как «умственной проекции на поверхность тела». Джудит Батлер также опирается на теорию Симоны де Бовуар, но предлагает совершенно иной взгляд на взаимосвязь женственности и индивидуальности. Ее исследование «Проблема пола» — такой же влиятельный и радикальный текст, как и «Второй пол» Симоны де Бовуар. В нем Батлер отрицает существование индивидуальности как постоянной величины, таким образом освобождая fashion от обязанности отражать характер героя. Например, Батлер утверждает:

«Движения, жесты и желания создают эффект существования внутреннего ядра или субстанции, что проявляется на телесном уровне — через игру присутствующих и отсутствующих элементов, которые указывают на некий организующий принцип личности, но никогда не обнажают его целиком. Эти подающиеся толкованию движения, жесты и действия довольно показательны. Та сущность или идентичность, которую они стремятся передать, — искусственное образование, и поддерживается оно вещественными знаками и другими пригодными для того средствами».

В «Сексе в большом городе» еще чувствуются пережитки веры в неизменную идентичность персонажа. Они с трудом уживаются

с противоположной концепцией, наделяющей стиль некой автономностью. Сама Сара Джессика Паркер называет fashion «пятым героем сериала». Эта глава посвящена этим двум борющимся между собой принципам и их отношениям с женственностью.

Персонажи: загадки стиля

Главный персонаж «Секса в большом городе» — Кэрри Брэдшоу. Она эксплуатирует понятие стиля намного активнее, чем три других героини: носит бросающиеся в глаза дизайнерские наряды, агрессивно смешивает несовместимые фасоны и стили и молится на туфли от Маноло Бланик. Все это не только характеризует ее как личность, но и иллюстрирует тот факт, что стиль — неотъемлемый и самостоятельный компонент сериала. Наряды Кэрри не ограничивают ее в социальном поведении или профессиональной деятельности, в отличие от других героинь. Стиль для нее — способ самовыражения, и именно Нью-Йорк дает ей свободу самовыражаться так, как ей угодно. Джоан Энтрисл считает, что современная городская жизнь обладает огромным освобождающим потенциалом: «Анонимность города открывает новые возможности для создания собственного образа, дарит свободу и пространство для эксперимента над своей внешностью, немыслимого в традиционном деревенском обществе».

Начальные кадры «Секса в большом городе» (они не меняются на протяжении всего сериала, разве что после 11 сентября 2001 года башни-близнецы заменяются в кадре зданием Импайр Стэйт Билдинг) иллюстрируют, насколько Кэрри идентифицирует себя с Манхэттеном. Образы идущей по тротуару Кэрри перемежаются изображениями знакомых небоскребов и Бруклинского моста. Этот пасьянс — вместе с ее нарядом — указывает на личные качества Кэрри и ее самоуверенность. Поверх розовых обтягивающих леггинсов на ней — укороченная белая пачка, которую Патрисиа Филд приобрела всего за пять долларов. По ее словам, «эта вещь, напоминающая слоеный пирог, прекрасно выглядит и привлека-

ет внимание». Формой и цветом наряд подчеркивает причудливый стиль Кэрри и ее романтическую натуру — те черты ее личности, которые так часто остаются за скобками или выглядят размытыми из-за самоуверенности героини и понимания актрисой своей роли. Кэрри очевидным образом наслаждается тем, что на нее смотрят. Однако возникает вопрос: кто на нее смотрит? Придется отказаться от постулатов традиционной теории зрителя и ответить, что наблюдают за ней скорее женщины, чем мужчины, если учитывать аудиторию «Секса в большом городе». Например, именно женщины способны понять смущение и стыд Кэрри, когда ее обрызгивает проезжающий мимо автобус с рекламой ее журнальной колонки, на которой она провокационно полулежит в обтягивающем платье телесного цвета. Оба наряда в кадре обнажают контуры ее тела, и она выглядит ранимой и незащищенной на фоне городского ландшафта, где преобладают мужчины и фаллические символы. Персонаж Кэрри сочетает в себе множество разных конфликтующих между собой масок: то она склонна к романтике, то по-детски старается привлечь к себе внимание. Кэрри словно считает своим профессиональным долгом постоянно меняться — в работе, тексте и социуме.

Главная особенность стиля Кэрри — впечатляющее смешение дизайнерской одежды и винтажных элементов, которое усиливается за счет эклектичных аксессуаров и каблуков, способных вызвать головокружение. Эффект смешения стилей Кэрри достигается двумя способами. Первый и наиболее предсказуемый — внедрение в классический стиль чужеродных элементов. Так она выглядит в последней серии первого сезона, когда отказывается от предложения Мистера Бига отправиться с ним в дорогостоящее путешествие («Придите, все верующие», 1.12.). На Кэрри — топ без рукавов и длинная юбка из набивной ткани, которые сочетаются с белой круглой дамской сумочкой, большой оранжевой сумкой со слонами и красными туфлями без задника. Ее наряд очевидным образом отсылает к сцене в фильме «Сабрина» (1954): героиня Одри Хэпберн в идеальном наряде от Givenchy возвращается из Парижа и, стоя в ожидании на станции, внезапно сталки-

вается с неисправимым холостяком Уильямом Холденом, который тотчас покоряет ее сердце. Хэпберн, воплощение европейской элегантности, довольно часто служит исходной точкой для создания образа Кэрри, особенно в моменты, когда героиня играет в «правильную девушку». В серии «Горячие детки в городе» (3.15) Кэрри собирает волосы высоко в пучок по моде 60-х и надевает украшение из нескольких жемчужных нитей, таким способом комбинируя образ Одри Хэпберн из фильма «Завтрак у Тиффани» с традиционным стилем Коко Шанель.

Для самовыражения Кэрри использует и другой способ: она совмещает не гармонирующие друг с другом стили, ткани и рисунки, демистифицируя высокую моду. Недостигаемое платье от Dior выглядит демократическим и доступным в сочетании с недорогими цепочками с именной табличкой («Бывший в Городе», 2.18.). Топ от Louis Vuitton и ремень от Chanel смотрятся не такими уж дорогими на фоне простых темно-синих брюк и корсажа из ткани, еще одной излюбленной детали гардероба Кэрри («Кукареку», 3.18.). Свойственное Кэрри стилевое попури по-разному оценивается аудиторией. С одной стороны, именно Кэрри превратила туфли от Manolo Blahnik в хорошо известный бренд. С другой стороны, стили, открыто продвигаемые сериалом и почти запатентованные им, можно легко и недорого скопировать.

В пятом сезоне на смену взбалмошным нарядам приходят более приглушенные, сдержанные одежды. Сама Сара Джессика Паркер связывает эти изменения с историей развития героини и отмечает, что после второго тяжелого разрыва с Эйданом «Кэрри, на мой взгляд, стоило выглядеть более женственно». Однако эти перемены также связаны с тем, что костюмерам приходилось скрывать беременность актрисы. В серии «Поднять якоря» (5.1.) Паркер облачает свою героиню в свитер от Club Monaco с большим воротником, сколотым брошью, который скорее подошел бы взрослой женщине. Кроме свитера на Кэрри — плиссированная юбка ниже колен и степенные туфли-лодочки. Однако в последней серии сезона на свадьбу Битси Фон Маффлинг, большое светское событие, она надевает короткое воздушное розовое платье

без бретелек от David Dalrymple, сшитое им специально для дизайнерского дома Филд («Этот прекрасный фарс», 5.8.).

В сериале стилю Кэрри противопоставлен стиль Шарлот. Филд называет ее «оптимисткой, вечно надеющейся на лучшее американской девушкой», ее стиль — бессмертные «классические наряды для учениц средней школы». Шарлот воплощает собой апофеоз буржуазной моды для домохозяйки, которой она так мечтает стать. Именно подобный тип женщины Симона де Бовуар критикует в своей работе «Второй пол» за использование торжественной женственной одежды одновременно «в качестве украшения и униформы». В современной Америке социально-экономический эквивалент описанной де Бовуар женщины с привилегированным общественным положением — светские дамы англо-саксонского происхождения с Восточного побережья, Жаклин Кеннеди в 50–60-е и ее невестка Каролин Бессет Кеннеди в 90-е, а в кино — героиня актрисы Грейс Келли. Сериал постоянно заостряет внимание на происхождении Шарлот, при этом о корнях трех других героинь не говорится ни слова. Шарлот представляет консервативную американскую моду: по словам Филд, она не расстанется со своим плащом от Burberry ни в одном сезоне. Другие элементы ее нарядов, указывающие на принадлежность к «касте», — ниточка жемчуга на шее, часы от Cartier и ободок на голове. Когда она выбирает ретро-стиль, то всегда обращается к 50-м и длинным юбкам, символизирующим ту женственность, которую презирает де Бовуар. На открытие собственной галереи («Сила обольщения», 5.1.) Шарлот надевает приталенное голубовато-серое платье с поясом, белым воротничком плотной вязки и прямоугольными серебряными пуговицами: такой наряд могла бы сшить голливудский костюмер Эдит Хэд для Грейс Келли.

Предсказуемость Шарлот противопоставляется причудам Кэрри, хотя в некоторых ситуациях ее поведение и одежда настолько не соответствуют друг другу, что свойственный Шарлот конформизм начинает казаться слишком хрупким. В пятом сезоне, после

того как ее брак распадается, Шарлот нарушает правила игры и временно отходит от стиля верхнего Ист-Сайда Манхэттена. В серии «Удача быть старой девой» (5.3.) она появляется в розово-красном «проституточном платье» из лайкры, которое она купила в Атлантик Сити. В ее гардеробе появляются изысканные и смелые ковшеобразные шляпки, и сопровождает ее гей-эскорт, что явно компрометирует ее имидж идеальной домохозяйки 50-х.

Шарлот не выдерживает образ недотроги, и ей нельзя отказать в сексуальной притягательности и обаянии. В ее гардеробе часто фигурируют платья на бретельках и без них, которые, с одной стороны, намекают на потенциальный эротизм, а с другой, прячут его. Д.С.Флюгель, автор книги «Психология одежды», считает, что женский эротизм в одежде всегда балансирует между легкой обнаженностью и скромностью наряда. При этом он приходит к выводу, что в разные эпохи разные части тела считались символом женской сексуальности и осуждались такими чопорными институтами, как церковь. Впоследствии историк моды Джеймс Лавер воспользовался изобретенным Флюгелем «принципом соблазнительности» и развил его до внятной теории, объясняющей изменения в женском костюме. Лавер считает, что функция женской одежды — удерживать интерес мужчин к женскому телу.

«Если женщина хочет использовать собственные наряды для поддержания интереса у мужчин, то она должна постоянно сдвигать акценты и привлекать мужское внимание ко всем частям тела по очереди, то открывая их, то полуприкрывая. Все эти способы хорошо знакомы любому костюмеру. Эта смена акцентов, или «плавающая эрогенная зона», — и есть главный принцип функционирования моды и стиля».

Если применить анализ Флюгеля и Лавера, то наглухо прикрытая грудь Шарлот компенсируется сознательно выставленными напоказ плечами и руками. Таким образом, героиня посылает двусмысленный сексуальный сигнал, свидетельствующий одновременно о ее скромности и сексуальном желании.

Наряды для каждой из главных героинь отбираются по принципу сопоставления одежды и тела. Если использовать понятие «плавающей эрогенной зоны» Лавера, то у Кэрри — это ноги, которые она постоянно выставляет напоказ, глубокие вырезы Саманты акцентируют ее грудь и ложбинку, а «эрогенная зона» Миранды, самого проблематичного персонажа для подобного исследования, — предплечья. Иногда героини обнажают и другие части тела, однако в целом они придерживаются выбранной стратегии и предпочитают неизменно выставлять напоказ одни и те же телесные достоинства, что идет наперекор всем конвенциям и диктатам моды и костюма. Такой подход объясняет некоторые эпизоды сериала, например, почему в серии «Все или ничего» (3.10.) Кэрри отправляется выгуливать собаку Эйдана в коротких шортах, обрезанной футболке и красных сапогах.

Саманта — самый яркий пример открытой демонстрации эротики в сериале. Откровенными нарядами она подчеркивает собственные физические достоинства, а также сознательно сигнализирует о своей сексуальной доступности. Как свидетельствует Филд, ее гардероб напоминает театральные костюмы больше, чем у других героинь. На языке голливудского дизайна костюма и американских телевизионных сериалов резкие цвета и крупные украшения, приятные для осязания ткани, просвечивающие одеяния и облегающие наряды означают, что их обладательница — сексуальная хищница. Уже в первой серии «Секса в большом городе» («Секс в большом городе», 1.1.) Саманта объявляет, что ее жизненный принцип — относиться к сексу по-мужски, и сообщает, что ее беспорядочные половые связи только помогли ей преуспеть профессионально как владелице собственного пиар-агентства. Очевидно, что примером для подражания Саманте служит Алекс, персонаж Джоан Коллинз в сериале «Династия». Нарядя Саманту, Филд сознательно игнорирует современную моду, отдавая предпочтение нарядам а la 70–80-е. Она возвращает к жизни поролоновые плечики, глубокие декольте в повседневной одежде и крупные серьги. Саманта постоянно одета в нечто экстремальное, причем ее одежда почти никак не связана с сюжетной линией се-

риала. На свидание с богатым молодым мужчиной она надевает сиреневое платье, декорированное кисточками на груди, которое напоминает наряды стриптизерш («Засуха», 1.11.). На похороны матери Миранды («Мой компьютер, моя жизнь», 4.8.) она надевает черное платье, однако ее плечи открыты, вырез обнажает ложбинку между грудой, а широкополая шляпа акцентирует демонстрируемые обнаженности. Саманта — самая стереотипная героиня сериала, не отличающаяся особой гибкостью. По замыслу дизайнера, ее наряды не отражают современную моду, и если стиль других героинь существенно меняется в пятом сезоне, то внешний вид Саманты остается прежним. На элитную вечеринку на Хэмптон-бич она надевает вызывающий трикотаж от Missoni намеренно дисгармонирующих цветов («Этот прекрасный фарс», 5.8.).

Саманте с ее впечатляющими нарядами и сексуальными экспериментами, включающими даже лесбиянство, приписываются мужские качества, и ее мужеподобность не всегда рифмуется с ее сексуальной ненасытностью. Если Шарлот и Кэрри однозначно женственны, то Саманта и Миранда представляют менее устойчивые гендерные модели. Миранда, профессиональный юрист, придерживается имиджа деловой женщины. Она носит сшитые на заказ костюмы темного цвета с яркими деталями, которые подчеркивают красно-рыжий цвет ее волос. Она — воплощение традиционных представлений о женщине, делающей карьеру в эпоху постфеминизма. Опубликованная в 1980 году книга «Женщины: одежда для успеха» стала весьма популярным справочником для бизнес-леди. Ее автор Джон Маллой отмечает, что «костюм-тройка в тонкую полоску не только не добавляет женщине авторитета, но и разрушает его». По его теории, также подрывают авторитет и откровенно сексуальные наряды (как у Саманты). Он предлагает женщинам придерживаться модифицированной профессиональной униформы «из пиджака с юбкой и блузки» и внести легкие штрихи женственности в анонимный корпоративный имидж. Миранда во многом следует правилам Маллоя: она оживляет темные костюмы яркими рубашками, нитками бус и туфлями на высоком каблуке. Филд акцентирует внимание на том, что Миранда

наименее уверена в себе по сравнению с другими героинями и меньше всех интересуется модой. Наоборот, одежда служит для нее препятствием и мешает ей быть эротичной. При этом она довольно часто занимается сексом, а ее строгие костюмы также отбираются из коллекций дизайнеров и вполне сопоставимы с нарядами ее подруг по качественным параметрам. Зритель часто видит Миранду в ее рабочих костюмах или в спортивной одежде. Она — единственная из героинь — посещает спортзал, что приводит к выводу, что ее тело намеренно изображается функциональным, а не чувственным. Это особенно очевидно в момент ее беременности и после рождения Брэйди: в обоих случаях Миранда отлучена от шоппинга и не может носить красивую одежду. В начале пятого сезона Кэрри навещает Миранду, у которой проблемы с кормлением грудью маленького Брэйди. Та демонстрирует подруге свою огромную грудь с застоявшимся молоком и набухшими венами («Поднять якоря», 5.1.). В этой сцене образ обнаженной груди никоим образом не сопряжен с эротическим дискурсом, в котором существуют понятие о женственности, наряды и выставленная напоказ плоть. Раздутые груди Миранды скорее выполняют функцию театральной декорации, а не поддерживают ход повествования. Стоит отметить, что театрализованное использование стиля в целом — фирменный прием «Секса в большом городе», который представляет стиль как отдельный элемент, независимый от героя и действия.

Театрализованное представление

Театральность костюмов героинь особенно очевидна в сценах, где девушки появляются вчетвером. Она ощущается уже в конце первого сезона, а к третьему сезону набирает обороты, становясь частью внутреннего семиотического кода. Наряды считаются «театрализованными», если они не совпадают с представлениями о персонаже, дестабилизируют его и нарушают ход сюжета, предлагая альтернативное, ведущее к конфликту, развитие событий и вторгаясь в горизонтальное линейное повествование вертикаль-

ным восклицанием. Джордж Кукор, режиссер «Моей прекрасной леди» (1964), иначе смотрит на функции дизайна костюма, по его словам, он сразу отмечает наряды, «способные выколоть глаза», настолько уничижительной кажется ему сама идея костюма как театральной декорации. Намеренная театральность, наоборот, — неотъемлемый компонент «Секса в большом городе» и фундаментальный принцип, которому следует Патрисия Филд в выборе костюмов и стилей. Постоянная демонстрация экстравагантных нарядов — отдельная линия в сериале, развивающаяся независимо от сюжета. Благодаря различным факторам вне пространства киноповествования, она приобрела собственную историю. Актриса Сара Джессика Паркер стала настоящей fashion-иконой, а канал НВО использовал статус сериала — законодателя мод в коммерческих целях и создал онлайн-аукцион, где с молотка продавались некоторые фигурирующие в сериале наряды героинь. Автор идеи «Секса в большом городе» Даррен Стар говорит о своем изначальном желании «сделать fashion действительно важной составляющей фильма». Как отмечает Филд, особое внимание к нарядам героинь сделало сериал настоящим «пособием по нью-йоркскому стилю». Эми Сон, автор сопровождающей книги к сериалу «Секс в большом городе: поцелуй и сплетни», утверждает, что «гардероб героинь «Секса в большом городе» часто вдохновляет дизайнеров одежды на создание собственных коллекций, а редакторы гляцевых журналов заимствуют из него идеи для разворотов по моде». Последнее сложно доказать, однако точно известно, что сериал популяризировал некоторые детали одежды, а также сделал широко известными некоторые дизайнерские брэнды, постоянно демонстрируя их в сериале.

Искушенные зрители «Секса в большом городе» наверняка задаются вопросом: насколько модными можно считать героинь сериала? В каком-то смысле одежда существует вне моды. В финальной серии первого сезона «Придите, все верующие» (1.12.) Кэрри обнаруживает, что Биг посещает модную церковь в Манхэттене вместе со своей матерью (Мария Сельдс). Кэрри жаждет, чтобы ее приняли как его партнершу, и поэтому отправляется на

службу, прихватив с собой Миранду. Они долго выбирают наряды, по их мнению, подходящие для воскресной службы. Кэрри надевает широкополую шляпу и бело-зеленое платье с лентами и высокой талией, Миранда одевается в стиле 20-х годов: бесформенное оранжевое платье, свободный бежевый пиджак с брошью, а на голове ее красуется шляпка-колокол. Кэрри и Миранда одеваются так, как, по их представлениям, высшее общество Манхэттена считает приличным наряжаться на подобные мероприятия, но на самом деле они выглядят так, словно совершили нападение на театральную гримерку, поэтому зритель не слишком удивлен тем, что Биг представляет Кэрри своей элегантно одетой матери как просто «подругу».

Этот эпизод — лишь один из многих примеров того, как главные героини вторгаются в размеренную социальную жизнь, нарушая устоявшиеся нормы и правила. В эти моменты формальность декораций подчеркивается схожей формализацией их театрализованного выхода в массы. Четыре героини вышагивают шеренгой, часто держа друг друга под руки, они ступают на территорию враждебного племени и хотят, чтобы их приняли. Они не могут избежать того, что на них смотрят: экстравагантные наряды всех девушек, кроме консервативной Шарлот, обязательно привлекают внимание, героини не могут раствориться в толпе и выдают себя самым неудобным образом. В серии «Двадцатилетние против тридцатилетних» (2.17) героини — по наставлению Шарлот — принимают приглашение отдохнуть в загородном доме в Хэмптоне. Следуя общественному ритуалу жителей Нью-Йорка, они решают отправиться туда на общественном автобусе Хэмптон — Джитни. Шарлот приходит на встречу первой: она наряжена в приемлемое платье с крупными цветами, и вот появляются трое остальных подруг в своих фирменных нарядах. В центре — Саманта в персиковом джемпере с очень глубоким вырезом и огромной подходящей по цвету хозяйственной сумкой. Слева от нее Кэрри в фиолетовом, едва прикрывающем живот, топе и бледной расцветки брюках с низкой талией. А справа — Миранда в светло-зеленом наряде и бесформенной шляпке, которая явно бы понравилась Вирд-

жинии Вулф и всему «кругу Блумсбери». Что особенно удивительно, появление женщин никак не комментируется присутствующими: нет ни возгласов ужаса, ни презрительных взглядов, нет сдвига в отношениях с аудиторией сериала. Если по феминистической теории кино, взгляд на появляющихся в кадре женщин формируется реакцией камеры, второстепенных персонажей и зрителей, то в такие моменты их конфликтующие взгляды сталкиваются, и зрителям предлагается взглянуть на Саманту и остальных героинь, ступающих на враждебную территорию, с человеческой симпатией.

Это несовпадение несколько раз акцентируется во время вечеринки Шарлот, посвященной ее обручению («Все или ничего», 3.10.). Три подруги самодовольно спускаются по широкой лестнице: на Миранде — фиолетовое платье на тонких бретельках с ослепительно яркой вышивкой, Саманта — в коротком красном облегающем платье с разрезом на пупке, а Кэрри — в платье без бретелек, напоминающем пачку балерины, а ее волосы странным образом собраны в два возвышающихся завитка. Шарлот радостно приветствует их и знакомит с матерью Трэя Банни. Банни также не лишена эксцентричности: костюм от Chanel и огромное удивительное жемчужное кольцо, а в волосах — резинка для волос с пестрым орнаментом, словно говорящая, что в душе она все еще молода. Шарлот представляет Банни своих лучших подруг: казалось бы, та должна выразить недовольство и спросить, почему ее будущая невестка дружит с женщинами, которые — в соответствии с ее представлениями о дресс-коде — одеты как высоко оплачиваемые проститутки. Как показывают такие эпизоды, «Секс в большом городе» использует костюмы как театральные декорации. Причем наряды в сериале не просто метонимические, как в фильме «Злодейка» (1945), где дизайнер костюма Сью Харпер использует откровенные одежды как «символ вульвы». Они театральны по своей функции: наряды героинь вторгаются в ход повествования и явно превосходят роль, отведенную им сюжетом.

Апофеоз костюмированного спектакля — третий сезон сериала, в котором как раз отмечается помолвка Шарлот. Именно в этом

сезоне становится очевидным, что стиль выступает в сериале в качестве независимой силы и отдельного элемента, не всегда совпадающего с ролью, повествованием и контекстом. Стиль становится отвлекающим фактором и часто вступает в конфликт с другими, как правило, доминирующими факторами: наряды не подкрепляют прописанные в сценарии чувства, а, наоборот, предлагают другой взгляд, который затмевает их. Этот «диверсионный» прием применяется на протяжении всего сериала, но кульминационный момент наступает во время поездки главных героинь в Лос-Анджелес («Побег из Нью-Йорка», 3.13. и «Секс в другом городе», 3.14.). Кэрри как главная героиня сериала нагляднее всех отражает концепцию стиля как театрализованного действия, что особенно подчеркивается во время ее конфронтации с новой партнершей Бига Наташей (Бриджет Мойнэан). В серии «Атака большой женщины» (3.3.) Кэрри узнает о свадьбе Бига и Наташи за традиционным бранчем с подругами. Она возвращается домой со свежими газетами и утешающей ее Шарлотой, которая вслух читает ей описание их свадьбы. Потенциальная патетичность ситуации подрывается вызывающим нарядом Кэрри, выделяющимся на фоне однотонных одежд Шарлот, а также тем очевидным фактом, что сама Шарлот ничем не отличается от такой женщины как Наташа, разве что более высоким социальным положением. В этой критической ситуации на Кэрри — брюки для гольфа в голубую полоску с бахромой, малиновая рубашка в мелкий цветочек и красно-бежевый жакет от Chanel, а ее волосы собраны в высокий нетугой пучок. В этом контексте театральность несет реабилитирующую позитивную функцию: «Секс в большом городе» одобряет уникальный стиль Кэрри и подчеркивает, что в целом отдает предпочтение именно утрированному, эксцентричному стилю, а не классическому. Сериал ставит под вопрос превосходство конвенциональной элегантной женственности и посредством театрализации костюма поддерживает радикальный альтернативный стиль.

Единственная героиня, которая постоянно подчеркивает свое желание исполнять традиционные женские роли жены и матери, — это Шарлот. Наконец она выходит замуж за Трэя, и их свадьба

ба напоминает сцену из фильма «Бригадун»: мужчины в килтах и клетчатых кушаках играют на волынках кельтские мелодии. Однако вскоре выясняется, что ее обманули: Трэй не способен выполнить кое-какие брачные обязательства. Поэтому Шарлот отправляется в Лос-Анджелес отдохнуть вместе с подругами и признается им, что «ее брак как подделка под Fendi. Блестит и светится, но только снаружи». В серии «Секс в другом городе» поддельная сумочка от Fendi становится структурирующей серию метафорой, в ней соединяются неодобрение конвенциональной женственности и повального увлечения дизайнерскими брэндами. Когда девушки загорают у бассейна, камера сознательно помещает в кадр окружающие их дизайнерские аксессуары: солнечные очки от Chanel, солнцезащитный козырек и сумочка от Louis Vuitton и сумочки от Fendi. Сцена наглядно демонстрирует принцип «потребления напоказ», сформулированный Торстеном Вебленом: «наряд с первого взгляда указывает всем наблюдателям на материальное положение его владельца». По его мнению, «агрессивное потребление товаров» новоявленными буржуа привело к жесткому разграничению функций женщин и мужчин: женщина стала «движимым имуществом», демонстрирующим товары, за которые заплатил ее муж, предназначенной для того, чтобы поддерживать «хорошую репутацию своего хозяина». Эти богатства выставляются напоказ посредством расточительства. Бесконечная демонстрация лейблов и навязчивое подчеркивание стиля в сериале иллюстрируют гипотезу Веблена, однако без свойственной ему морализаторской интонации. В этой серии акцент на «потреблении напоказ» приводит к критическому дисбалансу, при этом стиль не только становится назойливо театрализованным, он выступает в роли субстанции, выделяющей симпатичных женщин. Также важно, что через принадлежность к внешней моде женщины демонстрируют собственную покупательную способность и независимость, отступая от теории Веблена. Некоторые дизайнерские лейблы ассоциируются с личностями героинь. Иллюстрация тому – ограбление Кэрри на улице в третьем сезоне, в результате которого она лишается сумочки от Fendi и босо-

ножек от Manolo Blahnik, распознанных даже вором («Как аукнется, так и откликнется», 3.17). Теперь, словно сообщает зрителю сериал, «потребление напоказ» – удел не только праздной буржуазии.

В Лос-Анджелесе размываются границы «настоящего» и неаутентичного. За ланчем Саманта триумфально демонстрирует подругам золотую сумочку от Fendi («Секс в другом городе»). Те приходят в ужас от предположения, что сумочка стоила ей трех тысяч долларов, но Саманта объявляет им, что это всего лишь хорошая подделка. Привлекая внимание к фальшивости сумочки, сериал ставит под вопрос ценность аутентичности и «подлинности» остальных дорогих покупок Саманты и ее подруг. Парные понятия «реальный – фактический» фигурируют в работе Джудит Батлер «Тела, которые значат». Под «фактическим» она понимает способность выдать нечто за объект, неотличимый от реального и имитирующий его и таким образом ставящий под вопрос само понятие «реальности». В «Сексе в большом городе» соотношение искусственности и аутентичности рассматривается иначе: сериал придерживается утопической концепции «реального». Классический панорамный кадр изображает Саманту в полный рост, важно вышагивающей по тротуару с новой поддельной сумочкой от Fendi, на высоких каблуках, в платье, солнцезащитных очках от Chanel и шляпке. Такое изображение определенно намекает на аутентичность героини. Однако этот обман смягчается двумя обстоятельствами: тем, что фальшивая Fendi достается из багажника машины, и абсурдной черной шляпой с подрезанными полями. Театральное шоу вот-вот превратится в фальшивое, однако впоследствии ситуация выправляется: Кэрри решает не покупать себе поддельную сумочку от Fendi, еще раз подтверждая ценность «реального». Эта мысль также обыгрывается в финальной сцене серии. На вечеринке журнала «Playboy» Саманта уличает Девушку-Зайчика, которая, по ее мнению, украла ее новую сумочку. Она уверена, что девушка – сплошь фальшивка, но оказывается неправа. Саманту и ее трех подруг просят покинуть вечеринку, и они рады тому, что на следующий день возвращаются в Нью-Йорк.

В третьем сезоне театрализованное использование нарядов достигает пика. Никакие последующие события не сравнятся с эпизодом на вечеринке «Playboy» по экстравагантности, или как выразился бы Веблен, по масштабу «расточительства напоказ». В четвертом сезоне и далее театральности становится меньше, но стиль остается независимой и значительной величиной, хоть и используется более продуманно. Сериал продолжает размышления на тему аутентичности, например, в серии «Моя настоящая жизнь» (4.2.) Кэрри предлагают быть моделью в показе мод «Стиль Нью-Йорка», еще раз подтверждая место героини в fashion-пантеоне. Игра с понятием «реальный» продолжается: организаторы показа используют реальную Кэрри как некий собирательный, выдуманный образ жительницы Нью-Йорка, при этом на подиуме она дефилирует мимо действительно «настоящих» Франка Рича и Хайди Клам. Кэрри должна демонстрировать одежду от Dolce & Gabbana. Ее наряд состоит из ярко-синего плаща свободного кроя с прорезью спереди, черного атласного бюстгалтера и украшенных драгоценными камнями трусов. Но если первые две вещи – настоящие, то третья – работа бродвейского костюмера Уильяма Айви Лонга, которую исполнительный директор показа обнаружил на одном нью-йоркском fashion-показе. И снова понятие аутентичности ставится под вопрос. Изначально Кэрри соглашается участвовать в показе в обмен на одежду от D&G в подарок, но все, что ей достается, – трусы, причем вовсе не *haut couture*. Конфликт воспроизводится и на подиуме, когда после первых самоуверенных шагов не-модель Кэрри спотыкается и тотчас падает на пол из-за невообразимо высоких каблуков, которые она сама захотела надеть, чтобы смотреть самой Клам прямо в глаза. Кэрри не в силах встать на ноги, и Клам просят подойти к ней. Но Кэрри поднимается сама и заканчивает свой выход в одной туфле под восторженные возгласы публики. «Настоящее» находит искреннюю поддержку, в то время как fashion выглядит поверхностным по сравнению с «аутентичностью» Кэрри и ее подруг. Кэрри торжествует, а ее зависимость от моды ставится под вопрос. Как сообщает закадровый голос героини, «Когда “настоящие” люди

падают, они встают и продолжают идти ... Так что я спрятала свои драгоценные трусики в ящик шкафа и продолжила жить».

На протяжении всего сериала взаимоотношения fashion и «Секса в большом городе» продолжают быть неоднозначными и многосторонними. Дело не только в том, что многие зрители смотрят сериал только ради демонстрируемых нарядов. Важно, что формируется связь между стилем и другими более существенными заботами героинь. В четвертом сезоне на повестке дня – серьезные вопросы: моногамия и измена, бесплодие и незапланированная беременность, рак яичников и обнаруженный Кэрри страх перед серьезными отношениями. Ценность fashion ставится под вопрос, когда Кэрри расстается с Эйданом во второй раз и сталкивается с тем, что может потерять свою квартиру. Миранда напоминает ей, что денег, потраченных Кэрри на туфли за время проживания в этой квартире, вполне могло бы хватить на депозит («Колечко динь-динь», 4.16.). Чтобы спасти Кэрри, Шарлот продает свое обручальное кольцо от Tiffany, таким образом доказывая внутреннюю ценность вечного, когда оно поставлено на карту против мимолетного.

Сериал поддерживает интерес зрительниц тем, что постоянно усложняет свои отношения с реальностью. В пятом сезоне безрассудная любовь Кэрри к стильным нарядам усложняется беременностью актрисы Сары Джессики Паркер. Но и в этом случае зрителю предлагают взглянуть на новые наряды Кэрри, а не на саму Кэрри через призму ее нарядов. Зрителя просят игнорировать знание о беременности Паркер, хотя именно из-за нее Кэрри одета в дутое, напоминающее палатку платье. Этот вынужденный акт отрицания – один из множества способов установления контакта с аудиторией, для привлечения которой сериал использует стиль в качестве пышно украшенного посредника. Зритель замечает несоответствие между сюжетом и театрализованностью, между ролью героини и стилем, между актрисой и образом, но без этих несоответствий сериал был бы совершенно иным.

Анна Кениг

Глава 8

«Секс в большом городе»:
о чем мечтает редактор отдела моды?

Введение

Начальные кадры «Секса в большом городе»: Кэрри Брэдшоу появляется на экране, и журналисты отдела моды присаживаются к телевизору и внимательно наблюдают. Они замечают каждую пару туфель, каждое платье и сумочку, и вот уже в следующем номере журнала или газеты они фигурируют в рубрике «мода» или «стиль». Это не просто одержимость телевизионным сериалом, а намного более широкое явление взаимопроникновения культур. Это мультимедийный любовный роман между fashion-прессой, влиятельной и переменчивой в своих пристрастиях, и покоряющим сердца развязным и дерзким сериалом.

Отложим в сторону вопрос о том, насколько они подходят друг к другу, — он слишком легкомысленен. Их симбиотические отношения

«Секс в большом городе»: о чем мечтает редактор отдела моды?

глубже и масштабнее: они фиксируют связи между fashion-журналистикой и поп-культурой в начале двадцать первого века так, что достойны более близкого рассмотрения. Fashion — без сомнения один из главных компонентов сериала, наряду с дружбой и сексом, и камера ему явно симпатизирует. Если заимствовать фразеологию Кэрри Брэдшоу, любительницы задавать вопросы и самой же на них отвечать, то тему этой главы можно сформулировать следующим образом: мог бы «Секс в большом городе» добиться такого культурного статуса, каким он обладает сегодня, без поддержки fashion-прессы?

Чтобы ответить на этот вопрос, стоит обсудить некоторые особенности отношений между сериалом и fashion-журналистикой, изучить роль поп-культуры в современной модной прессе, а также рассмотреть, как использовали британские fashion-журналисты «Секс в большом городе» в своих текстах и как их мнения о сериале меняют его роль в более широком культурном контексте.

Fashion-журналистика и поп-культура

Распространено мнение, что fashion-журналистика — это отдельный жанр, который существует по своим особым законам и выполняет ряд специальных функций в издании. В этой главе рассматривается несколько подходов к fashion-журналистике и то, как поп-культура влияет на структуру современных текстов, проходящих по рубрике «стиль». Немного теории поможет рассмотреть модную прессу как форму культурного производства.

Как считают исследователи fashion-журналистики в академических кругах, образы — важнее слов, их комментирующих. Именно поэтому, несмотря на развитие fashion-журналистики, особенно в Штатах и Великобритании, академический мир уделял этой теме минимальное внимание. Текст о моде считался в лучшем случае второстепенным, в худшем случае — бессмысленным, его игнорировали даже те, кому интересна мода как явление. Главное внимание исследователей уделялось интерпретации элементов одежды и поискам их особого смысла. Даже такой относительно новый

текст как «Разворот о моде» Джоблинга (1999) с безразличием относится к словесным высказываниям о моде, рассматривая, прежде всего, fashion-фотографию. Прослеживается внутреннее убеждение исследователей в том, что о модной журналистике нечего сказать, особенно о той «текучке», которая ежедневно и еженедельно появляется на страницах журналов и газет.

Однако несколько авторов распознали это академическое слепое пятно и решили, что пора пролить свет на то, как конструируется мода в культуре. Главный среди них — Ролан Барт и его текст «Система моды», впервые опубликованный в 1967 году. Барт вводит понятие «написанная одежда» — текст, сопровождающий визуальные образы на страницах модных французских журналов «Elle» и «Le Jardin des Modes», и изобретает целую «систему моды», чтобы продемонстрировать лингвистические конвенции, действующие при создании fashion-текстов. Его исследование местами непостижимо и слишком плотно, но тем не менее сам факт его существования подтверждает мысль о том, что fashion-журналистика действительно выполняет особые функции и подчиняется определенным лексическим правилам.

Среди современных исследователей можно выделить Анжелу МакРоби: она описала fashion-журналистику как часть экономической системы, способствующую быстрому производству и потреблению моды. В отличие от лингвистического анализа Барта, ее работа посвящена материальному миру индустрии моды. При этом автор настаивает на том, что экономические основы этой индустрии мешают модной журналистике стать чем-то большим, нежели восторженное щебетание:

«Fashion-журналистика либо сообщает факты, либо описывает знаменитостей. В ней нет места критическому мнению, иногда лишь появляется доля иронии... Журналисты и редакторы редко переступают черту, создавая более сложные и интересные тексты на тему... Таким образом, журналы о моде блюдут тривиальный образ моды как периферийного предмета интереса, словно моде просто лень относиться к себе серьезно или задумываться над условиями собственного существования».

Такой взгляд на fashion-журналистику довольно суров, но текст МакРоби важен тем, что он поднимает вопрос о роли самих журналистов, пишущих о моде. Журнальные тексты действительно не стремятся поставить под вопрос status quo системы моды, однако есть и другая сторона дела, которую не затрагивает автор: хотят ли сами читатели видеть более сложные тексты на развороте о стиле.

Исследователь Лар Борелли подходит к теме с другой стороны. Он исследует тексты о моде в американском журнале «Vogue» за 1968–1993 гг. и рассматривает их через призму личностных особенностей главных редакторов журнала, связывая изменения в содержании и интонации текстов с их персонами. В период редакторства Дианы Вриланд в текстах часто появляются ссылки на высокую культуру, в эпоху Грэйс Мирабеллы они более практичны, а во времена Анны Винтур материалы становятся молодежными и модными, особое внимание в них уделяется знаменитостям.

Тенденция внедрения поп-культуры в fashion-журналистику связана не только с личностью Винтур, но и с более широким культурным контекстом, как подтверждает другое исследование текстов о моде в газетах «Le Monde» и «The Guardian». Его автор Агне Рокамора рассматривает тридцать пять опубликованных за год репортажей с модных показов в обоих изданиях и анализирует, какие языковые конструкции и культурные ссылки описывают моду. «Газеты комплектуют рубрику «стиль», исходя из противоположных убеждений. Если «The Guardian» считает, что мода — часть поп-культуры, то «Le Monde» уверена, что мода принадлежит высокой культуре», — пишет автор. По ее мнению, «The Guardian» относится к моде, как к элитарной форме поп-культуры: рубрика «стиль» призвана «развенчивать сакральность традиционного пространства высокой моды и поддерживать демократичный вкус и легкую игривость».

Такое представление о функциях fashion-журналистики похоже на отношение к моде «Секса в большом городе»: даже если тексты о моде — часть поп-культуры, они необязательно популяризаторские по своей природе.

Ключевая роль поп-культуры в текстах о моде, по крайней мере в Великобритании, подтверждается и Анной Кениг в ее исследовании рубрики «стиль» в трех британских изданиях: «Vogue», «Drapers' Record» и «The Guardian» за 1981–2001 годы. Автор выделяет несколько тенденций в использовании языка и культурных ссылок. В современных fashion-текстах «Vogue» часто фигурируют персонажи из литературных и артистических кругов, количество ссылок на высокую культуру и дизайн значительно уменьшилось за последние годы, а основное внимание уделяется знаменитостям. Интерес к поп-культуре вместо «высокого» намекает и на природу отношений между содержанием журнала и рекламной прибылью.

Похожим образом обстоят дела и с газетой «The Guardian», где тексты о моде часто описывают женщин, связанных с поп-культурой или индустрией развлечений. Если в начале 90-х ссылки на известных актеров и музыкантов встречались довольно редко, то сегодня звезды упоминаются часто, а поп-культура, или более узкая культура «селебритиз», имеет огромное значение для рубрики «стиль» в «The Guardian».

Подобные изменения связаны с конъюнктурой рынка женских изданий в целом. Как показал отчет за 2000 год британского исследовательского института Минтель, все женские журналы, кроме посвященных жизни звезд еженедельников, падают в тиражах с 1998 года. Редакторы fashion-рубрик в газетах и журналах наверняка обладают этими сведениями и корректируют содержание и интонацию текстов, чтобы конвертировать предпочтения читателей в материальный капитал, обеспечить журналу приличный уровень продаж и место на высоко конкурентном и постоянно меняющемся рынке. Неудивительно, что большую часть текстов в рубрике о моде составляют короткие комментарии к фотографиям: таков основной жанр письма в журналах о звездах, доминирующих сегодня на рынке женских журналов.

Возможно, кто-то назовет «Vogue» и «The Guardian» элитарными изданиями, а потому непоказательными примерами fashion-журналистики. Но тот факт, что высоколобая пресса с готовнос-

тью комментирует наряды звезд (даже если она прикрывается компетентностью источника), не может рассматриваться исключительно как пример ироничной журналистики, пишущей о стиле жизни. Поп-культура стала главной опорой британской fashion-журналистики, и такое поп-явление, как «Секс в большом городе», вполне подходит для повышения ее ставок.

«Секс в большом городе» в британской fashion-прессе

Каждый, кто имеет представление о британских изданиях, посвященных стилю жизни, знает: в последнее время героини «Секса в большом городе» появляются в рубриках о моде довольно часто. Конечно, влияние, оказанное сериалом на fashion-журналистику, невозможно измерить количеством посвященных ему строчек. Однако сами журналистские тексты, используемые в них язык и интонация довольно красноречиво свидетельствуют о том, какую роль отводит «Сексу в большом городе» модная пресса. Приведенные ниже примеры взяты из онлайн-архивов британских мейнстрим-изданий «Daily Telegraph», «Independent», «Guardian», «Observer» и «Vogue» (апрель 2000 – февраль 2003), которые выходят большими тиражами и имеют широкий круг читателей, в большинстве своем экономически и социально обеспеченных.

Уже в сентябре 2000 года британская пресса заговорила о влиянии сериала на моду, и изначально это явление преподносилось как американское веяние: «Сара Джессика Паркер и остальные героини – звезды хитового сериала «Секс в большом городе» на канале НВО – без сомнения наслаждаются своей стильностью. Весь Нью-Йорк хочет выглядеть как героини сериала. Даже более того: вся Америка».

К 2002 году сериал занимает свое достойное место в fashion-кругах Великобритании и пользуется широчайшей популярностью: «Комедия ситуаций, хит сезона «Секс в большом городе» вызвал несметное количество подражаний стилю героинь. Кажется, нам

все мало гротескных выходов этих нью-йоркских девиц и их эксцентричных нарядов».

Все газеты твердили о том, что «Секс в большом городе» — единственный телевизионный сериал, так серьезно повлиявший на то, что мы носим». Как свидетельствуют цитаты, интерес британской прессы к сериалу не связан с именем конкретного дизайнера или определенной торговой маркой. Речь идет об общем интересе к внешнему виду героинь, что подтверждается особым вниманием прессы к фигуре Патрисии Филд, главного дизайнера по костюму «Секса в большом городе».

Если связанные с fashion-индустрией люди уже давно хорошо знакомы с ролью стилиста, то обыкновенной публике разъяснили его функции совсем недавно. Повод рассказать о работе стилиста появился в связи с потрясающим успехом сериала и тенденцией разглашать отрывочную «внутреннюю» информацию о стиле. «В работу стилиста входит многое и разное, — объясняли журналисты читателям. — Стилист «Секса в большом городе», главным образом, создает тренды». Филд, которую называют «архитектором фирменного стиля сериала», стала настоящим символом славы в мире моды, которая обладает такой силой, что способна осенить сумасшедшей нью-йоркской стильностью любую засвеченную в сериале вещь. За последние годы Патрисия Филд стала знаменитостью номер один в мире моды, подчиняющейся лишь собственным законам, а ее бутик на Западном Бродвее определенно процветает благодаря ее статусу fashion-иконы.

Каковы же компоненты стиля «Секса в большом городе», который так привлекает британских fashion-журналистов? В модной прессе упоминаются несколько брэндов, ассоциирующихся с сериалом: Balenciaga, Jean-Charles de Castelbajak, Matthew Williamson, Pierrot, Christian Dior, Emanuel Ungaro, Alice&Olivia и Narciso Rodriguez. Если такие дизайнерские марки, как Balenciaga и Christian Dior, хорошо известны и олицетворяют классический европейский стиль, то другие мало знакомы даже самым большим знатокам fashion-текстов. Например, странные искусно сшитые трикотажные изделия нью-йоркского лейбла Pierrot известны

только самым заядлым модникам. Для стиля героинь «Секса в большом городе» характерен эклектичный подход к моде, нарушающий границы и словно проверяющий вкусовые предпочтения зрителя и степень его доверия к сериалу. Как пишет «Vogue», «наряды героинь то насмерть поражают сексуальностью, то с иронической легкостью ассимилируют странные, но прекрасные в своей оригинальности элементы, такие, как грубые индийские ткани, псевдовульгарные серьги и цепочки с именными табличками».

Филд с ее причудливым стилем и индивидуальным подходом к комбинированию одежды и аксессуаров составляет наряд из самых разных деталей: единичных haut couture одеяний, находок из секонд-хендов (часто называющихся «винтажем» для придания им большей эксклюзивности и желанности) и вещей из коллекций молодых дизайнеров — выпускников колледжей. Магическим образом стиль Филд, собирающий в единый образ все подряд, всегда эффективен, потому что, какими бы странными не были наряды героинь, они всегда выглядят безупречно и опрятно: даже самые утонченные британки хотели бы выглядеть так же стильно, как героини «Секса в большом городе».

Сериал довольно быстро стал пособием по созданию сложных и зачастую двусмысленных fashion-образов. Журналисты всегда стараются использовать колкие и сильные описания в своих текстах, но наряды героинь «Секса в большом городе» действительно часто сложны, а иногда по-настоящему странны. Язык моды становится посредником, каналом, который рассортировывает новые визуальные образы по знакомым категориям, делая их удобными для эстетического восприятия. Сегодня зрители уже хорошо знакомы с фирменным стилем героинь, и больше нет нужды объяснять отдельные элементы их внешнего вида. Все более распространенным становится так описывать чей-то внешний вид — «прямо как в “Сексе в большом городе”».

Как отмечают британские обозреватели моды, не все героини сериала одинаково стильные особы. С каждой из них связаны важные сюжетные линии и пикантные сексуальные истории,

каждая высказывает умные колкости, но именно Кэрри Брэдшоу постоянно подогревает аппетит fashion-прессы. Неудивительно, что главная звезда сериала стала любимицей журналистов: Филд приберегает для Сары Джессики Паркер самые сногшибательные наряды. Временами сложно разграничить Кэрри Брэдшоу и Паркер: актриса и героиня превратились в единое fashion-целое — если вещь каким-то образом связана с Паркер, она определенно стоит особого внимания.

Образы героинь сериала выстраиваются таким образом, что привлекают внимание разных зрительских аудиторий. Кэрри — символ истинной моды, Миранда — прагматичная женщина, делающая карьеру, Шарлот — милая девушка с традиционными взглядами на жизнь, а Саманта — хищница и секс-бомба. Как свидетельствуют цитаты из прессы, Кэрри обладает монополией на славу модницы: «вы никогда не увидите на Миранде босоножки от Manolo Blahnik, для нее зарезервированы только мешковатые футболки и жуткие прически». Кристин Дэвис, играющей Шарлот, пришлось бороться со сложившимся на телеэкране образом чопорной недотроги самым радикальным образом: она позировала мужскому журналу «FHM» в качестве «вампиropодобной богини секса». Конечно, в прессе встречаются высказывания не только о Кэрри. Одним из таких fashion-объектов стали украшенные жемчугом стринги Саманты, которые свидетельствует скорее об эротичности, нежели о стиле как таковом.

Как уже упоминалось ранее, сериал ассоциируют с многими дизайнерскими марками, но самый большой интерес вызывает у прессы немислимо дорогой брэнд обуви Manolo Blahnik. Такой интерес безусловно связан с феноменом такой маркетинговой стратегии как product placement (внедрение товара), которая активно применяется успешными телевизионными сериалами, транслирующимися в прайм-тайм. Сначала любимой маркой обуви «Секса в большом городе» был Jimmy Choo, и это принесло брэнду настолько сногшибательную известность, что целая серия нового шестого сезона сериала оказалась целиком посвящена принадлежащей главной героине паре туфель от Jimmy Choo. Но

в последующих сериях предпочтение определенно отдается Manolo Blahnik. Именно благодаря сериалу брэнд стал настолько головокружительно модным, а в fashion-прессе появились заявления вроде «Кэрри Брэдшоу — девушка в Manolo, а ее туфли имеют намного большее значение, нежели просто обувь для ходьбы».

Модная пресса регулярно использует образы из «Секса в большом городе», но что помогает поддерживать интерес к нарядам героинь и обеспечивает их постоянное присутствие в рубрике «стиль»? С точки зрения дизайнеров и пиар-агентств, чтобы обеспечить вещи популярность и интерес со стороны потенциальных покупателей, эффективнее всего включить ее в гардероб Кэрри Брэдшоу, нежели показать ее с подиума или провести прямую рекламную кампанию. Эми Сон называет это явление «высоким маркетингом»: «Дизайнеры с самого начала всегда были готовы помочь, но теперь наши ресурсы просто огромны, особенно если говорить о высокой моде. У нас замечательные отношения с дизайнерами, ведь Сара Джессика выступает как модель, и для них очень важно, чтобы она демонстрировала их одежду в сериале».

Демонстрация одежды на героинях «Секса в большом городе» — способ ее «легализации». Редактор рубрики «стиль» не только оценивает интересность нарядов, но и обязательно задается вопросом, вызывающим дискомфорт у дизайнеров и практический интерес у аудитории: «Действительно ли это можно носить?». Сериал, в котором высокая мода является одним из важнейших компонентов, как раз доказывает, что эта одежда вполне пригодна. Кэрри и ее подруги — не безмозглые дурочки, фанатично относящиеся к моде, но успешные, образованные (хотя и вымышленные) женщины, живущие насыщенной, интересной жизнью. Они предоставляют fashion-журналистике уникальную возможность убедить даже самого скептически настроенного читателя в полезности дорогостоящей дизайнерской одежды.

Этот навык необходим журналам и газетам, пишущим о моде, для привлечения рекламодателей — модных домов, бутиков и агентств. В последнее время прибыль от рекламы становится все более важной статьей дохода для печатных изданий, поэтому не-

удивительно, что пресса, рассказывающая об образе жизни (lifestyle), с такой готовностью пишет о стиле «Секса в большом городе». Сериал популярен среди представителей самых разных социально-экономических слоев общества, но самый большой интерес для рекламодателей и редакторов рубрик «мода/стиль» представляют читатели или читательницы полноформатной прессы и глянцевого журналов с высоким уровнем достатка. Именно эти женщины, как и героини сериала, готовы тратить большую долю дохода на фигурирующие в сериале вещи.

Конечно, внимание прессы к «Сексу в большом городе» выгодно и самому сериалу. Если большинство телевизионных сериалов довольствуются минимумом внимания журнальных и газетных ТВ-критиков, то «Секс в большом городе» увеличил свое присутствие в прессе в два раза за счет постоянных упоминаний сериала в колонках о «стиле/моде». Вполне возможно, что на популярность сериала и расширение его аудитории повлияла именно fashion-пресса, а не обзоры телевизионных программ. Особый интерес к поп-культуре и культуре знаменитостей у современных женских журналов и других изданий стал твердой точкой опоры для «Секса в большом городе», а также потрясающим средством для обращения их читателей в зрители сериала.

«Секс в большом городе» как явление стиля

В отношениях между сериалом и прессой есть и третья сторона — зритель. В конце концов, успех союза «Секса в большом городе» и fashion-журналистики зависит от того, как воспринимают его телевизионная аудитория и читатели журналов. Почему же именно это проявление нью-йоркского стиля так сильно и долго привлекает внимание читателей и зрителей?

Легче всего предположить, что их притягивают сами демонстрируемые в сериале предметы одежды и аксессуары, ведь эти стильные вещи всегда можно приобрести. Однако тема стиля в сериале намного глубже, ей посвящены отдельные сюжетные линии. В «Сексе в большом городе» постоянно упоминается

«Vogue» — Кэрри ведет колонку в этом журнале, — что выгодно подчеркивает модный статус сериала: «Vogue», в конце концов, признан международной библией стиля. В серии «Моя настоящая жизнь» (4.2.) показана огромная сила и привлекательность fashion-индустрии. Зритель попадает в великолепный манящий мир моды с fashion-показом на подиуме. Словно приоткрывая завесу тайны, сериал показывает не только потрясающие туфли и шампанское, но и неудачи и склоки, скрытые под глянцевой поверхностью. С модой и одеждой связаны и другие сюжетные линии: у Кэрри крадут ее туфли от Manolo Blahnik, а Саманта рискует своими связями со знаменитостями, требуя, чтобы ей вернули украденную у нее сумочку.

Притягательность моды как составляющей сериала демонстрируется разными способами. На самом простом уровне «Секс в большом городе» дарит зрителям визуальное наслаждение: на экране постоянно мелькают умопомрачительные наряды и аксессуары, которые впоследствии воспроизводятся на страницах моды в журналах. Однако сериал — не просто модное дефиле, «Секс в большом городе» делает одежду настоящей. Наряды сообщают телам героинь дополнительный смысл и заставляют взглянуть на их великолепную насыщенную жизнь с разных ракурсов. Героини демонстративно наслаждаются собственной одеждой, и, возможно, это и есть ключевой фактор успеха сериала и транслируемого им стиля.

У главной героини Кэрри сложные и глубокие отношения с ее гардеробом, они словно разрешают зрителям так же погрузиться в собственные fashion-фантазии. Эту связь фиксирует и модная пресса, рассматривая симбиоз Паркер и туфель от Manolo Blahnik: «Несмотря на то, что в этот день Сара Джессика Паркер должна была рожать, на ней было черное платье из тафты от Yves Saint Laurent, а ее чудом не опухшие шиколотки были облачены в черные туфли Manolo с ремешками». Как говорит сама Паркер, «нужно сначала научиться носить туфли от Manolo Blahnik, и на это уйдет не один день... Я полностью стерла ступни, но мне не плевать. Для чего вообще нужны ступни?». Ее слова и действия

могут показаться поверхностными и безрассудными, но, кажется, и зрители, и читатели только обожают Кэрри/Паркер за чрезмерную увлеченность своей обувью. Такое отношение к одежде идеально вписывается в постфеминистскую теорию моды: одеваться значит радоваться, а радоваться — значит иметь власть. Паркер стала примером для подражания для современных женщин: постукивая каблуками, она гордо ступает на территорию моды и идет по ней своим неповторимым путем, проворно переступая все неприглядные вопросы, связанные с деньгами и социальными привилегиями.

Тем не менее, «Секс в большом городе» больше чем манифестация женских fashion-фантазий, скорее, сериал можно расценивать как откровенное телевизионное воплощение привлекательного стиля жизни. Кроме поразительных и часто необычайно дорогих нарядов, зрителя дразнят недостижимым гламурным образом жизни: воскресными завтраками, катанием на катке в Централ-Парке, дорогими коктейлями и желтыми такси. Дорогие наряды — неотъемлемая часть нью-йоркского стиля жизни, романтического и привлекательного для поклонников сериала во всем мире. Концепция жизни героинь в Нью-Йорке описывается в книге-приложении к сериалу «Sex and the City: Kiss and Tell» Эми Сон, в которой — кроме истории съемок и актеров — много места уделяется «пригодным для потребления» деталям сериала: моде, интерьерам, ресторанам.

В некотором смысле сам сериал превратился в мега-бренд образа жизни, который сочетает в себе сексуальность, ум и чувство юмора во всем: от сценария до костюма. Журналисты, ссылающиеся на сериал в своих текстах, продвигают социально выверенный стиль жизни, который — они точно знают — будет успешен среди читателей.

Как говорилось ранее, журналы о знаменитостях с короткими комментариями к изображениям, столь успешные коммерчески в последние годы, оказали сильное влияние на жанр репортажа о моде/стиле, и редакторы по собственному желанию стали уделять fashion-индустрии значительно больше места и внимания. Иногда

заполнить рубрику представляется довольно сложной задачей для fashion-редактора, и «Секс в большом городе» стал беспроигрышным наполнением колонки о моде: чем больше издания писали о сериале, тем крепче становился его статус законодателя мод. Увеличивающееся количество отсылок к сериалу легко и эффективно продлевает удовольствие зрителей — поклонников «Секса в большом городе», распространяя их интерес к сериалу и на печатные издания.

Сериал постоянно фигурирует на страницах модных журналов не только потому, что он рисует стиль жизни, воплощающий мечты зрителя. Культурная ценность «Секса в большом городе» не ограничивается лишь демонстрируемыми в нем продуктами потребления. Fashion практически по определению воспринимается как манифестация «нового», и это еще одно объяснение неугасающего интереса к сериалу со стороны модных изданий. Fashion-пресса использует «Секс в большом городе» как некий символ, означающий готовность рисковать в быстро меняющихся и высоко конкурентных условиях.

Тексты о моде, казалось бы, всего лишь маленькая частица женской поп-культуры, часто критикуются обществом, склонным к подозрительности в отношении «женских штучек». Как утверждают культурологи Марджори Фергюсон и Дженис Уиншип, женская популярная культура традиционно считалась тривиальной и легкомысленной, и даже такие прогрессивные теоретики-феминистки, как Анджела МакРоби, нелестно отзывались о женской моде.

Статус женской культуры в обществе парадоксальным образом низок, и, вполне возможно, авторы предпочитают ссылаться на более солидные культурные явления, чтобы поднять ставки fashion-журналистики и увеличить ее «символический капитал» (термин Пьера Бурдьё), продемонстрировав знания о другом предмете, обладающим более высоким культурным статусом. Ведь «Секс в большом городе» наряду с двумя другими сериалами канала НВО «Клан Сопрано» и «Клиент всегда мертв» обладает настоящей славой среди находящегося в медиа-поток читающего насе-

ления Британии. Мостик, выстраиваемый от текста к сериалу, помогает первому вырваться за пределы тривиального мира моды и приобрести культурную ценность.

Fashion-журналистика — капризный жанр, и срок годности «Секса в большом городе» — вопрос открытый. В пятом сезоне акцент смещается в сторону менее земных забот. Одежда перестает быть для героинь главной темой обсуждения. Возможно, отчасти этот сдвиг связан с тем, что две актрисы — Сара Джессика Паркер и Синтия Никсон — были беременны во время съемок, поэтому сюжетные линии и костюмы не должны были привлекать внимание к их изменяющимся формам тела. Также возможно, что после 11-го сентября 2001 года авторы сценария прониклись рассудительностью и умеренностью и решили сконцентрироваться исключительно на отношениях между героинями. В пятом сезоне наряды менее яркие, хотя все так же привлекательны и выполняют ту же роль, что и для всех остальных людей: приятной необходимости.

Заключение

Редакторы рубрики «мода/стиль» определенно расстроились, узнав о том, что шестой сезон станет последним в эпопее «Секс в большом городе». С тех пор как сериал впервые появился на экранах британского телевидения, узы, связывающие «Секс в большом городе» и британскую fashion-индустрию, стали практически неразрывны. Как наглядно доказывают приведенные в тексте примеры, журналисты часто используют сериал, чтобы подчеркнуть желанность некоторых вещей, что заставляет многих выставить модную прессу культурным вампиром, умело повышающим собственный статус за счет ссылок на другие общепризнанные продукты вроде «Секса в большом городе».

Но ситуация вряд ли настолько проста. Едва ли «Секс в большом городе» пользовался повышенным вниманием со стороны медиа и высокими рейтингами у аудитории, не будь сериал так тесно связан с fashion-журналистикой. Модная пресса сыграла су-

шественную роль в формировании привязанности к сериалу и внесла огромный вклад в его мировой успех. Развороты о моде с упоминаниями «Секса в большом городе» наверняка привлекли множество новых зрителей, хотя сюжетные линии в сериале никогда не страдали из-за повышенного внимания к стилю. Авторы сценария попали в самую точку, создав сериал-развлечение, который при этом служит отличным и ценным материалом для fashion-рубрик.

Отношения между сериалом и модной прессой также успешны коммерчески, что ни в коем случае не умаляет удовольствия, которое сериал с его особым неповторимым стилем дарит зрителям и читателям разворотов о моде. Благодаря fashion-журналистике поклонники «Секса в большом городе» могут целиком погрузиться в стиль жизни героев и по-настоящему насладиться самым влиятельным телевизионным сериалом последних лет.

Сара Ниблок

Глава 9

«Мои Manolo, моя жизнь»:
Маноло Бланик и его небесные туфли

Маноло Бланик превращает обувь в произведения искусства, достойные кисти Микеланджело. Ее роскошный дизайн магическим образом преображает любые женские ножки. Поэтому неудивительно, что наши героини на каблуках — поклонницы обувных шедевров мастера, для которого каждая пара — полет воображения.

Бланик родился на Канарских островах в 1942 году, его мать — испанка, а отец — чех. Внешне он напоминает героя классического черно-белого фильма. Бланик, начитанный, искушенный и побывавший во всех уголках планеты, — испанский Кэрри Грант, воплощение благожелательности и душевной отцовской покровительственности, а его туфли — сочетание функциональности и несомненной сексуальности.

«Мои Manolo, моя жизнь»: Маноло Бланик и его небесные туфли

На создание практичного, но эксцентричного стиля для среднего класса жителей большого города европейского мастера вдохновили постоянные визиты в Лондон и Париж, где он ходил в кино-театры и наблюдал за утонченными кино-дивами: Ланой Тернер, Бет Дэвис и Грир Гарсон. В Нью-Йорке он оказался впервые в 1971 году. Его умение смело и виртуозно синтезировать сущность мирского женского гламура в очаровательную обувь поразило известную директрису моды и главного редактора журнала «Vogue» Диану Вриланд, которая упросила его выпустить первую коллекцию обуви уже в следующем году.

Вдохновленный самыми разными влияниями: от фильмов Лучино Висконти (особенно «Леопард», 1963) до фотографий Ирвина Пена, опубликованных в американском «Vogue», Бланик создал эскизы, от которых перехватывало дыхание. Они отражали ностальгический и ослепительно-женственный образ Америки, увиденный глазами трепещущего испанского мальчика с островов.

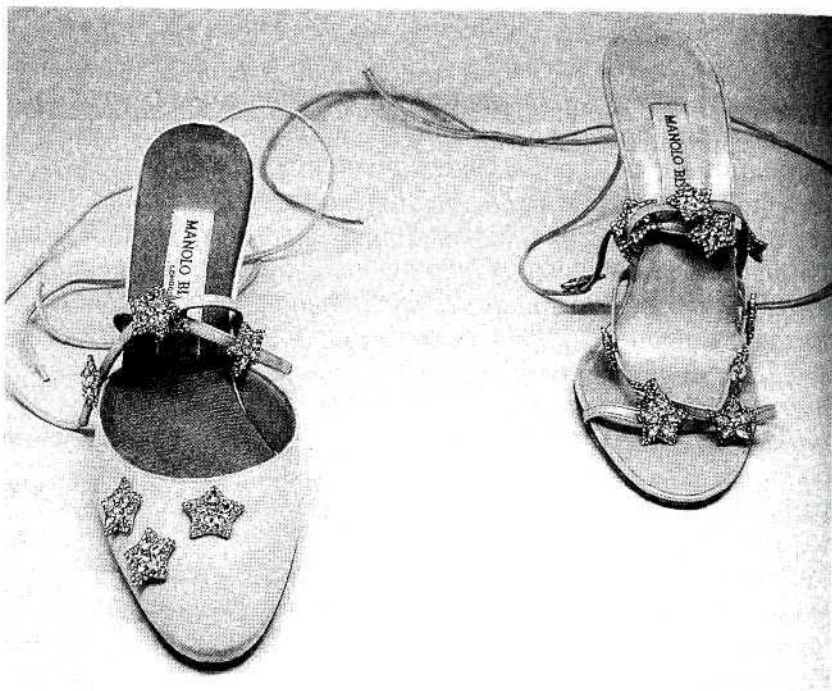
Бланик отказывается от помощи ассистентов: каждую туфельку он создает собственными руками, что объясняет сумму на ценнике пары Manolo. Каждая пара обуви обладает своим неповторимым стилем, она — воплощение в жизнь волшебной истории, которая позволяет счастливой обладательнице приблизиться к идеальной и совершенной версии себя в лакановском смысле слова.

Туфли Manolo Blahnik в «Сексе в большом городе» — головокружительные фанфары барочных каблуков, отточенных как лезвие, тонкие, усыпанные бриллиантами кожаные ремешки, украшающие женские шиколотки. Некоторые женщины покупают туфли Маноло Бланика исключительно чтобы любоваться ими, созерцающая мягкие, подогретые коктейлем сны наяву. И горе тому, кто решится встать между женщиной и ее кошачьими каблуками, будь то мужчина из крови и плоти или собака Эйдана Пит, как в серии «Худой мир лучше доброй ссоры» (4.13.)

Девушки, отважившиеся надеть обувь Manolo Blahnik, сообщают, что туфли увеличивают длину ног, делают выпуклыми грудь и попу, и даже самое скромное создание волшебным образом самообучается «походке от бедра», которая просто кричит о стократно

возросшей сексуальности и уверенности в себе. Если туфли от Jimmy Choo молодежны и слегка хипповаты, то туфли Manolo Blahnik рифмуются с модерном мегалополиса и женственностью, таким образом переходя границы fashion'a и приобретая эпический масштаб. Когда хрупкая маленькая Кэрри важно вышагивает по тротуару в атласном slingback, создается ощущение, что начинается «атака большой женщины» — со сражающим наповал результатам!

Те, кто носят туфли от Маноло Бланик, напоминают денди времен регентства, чьи узкие шарфы меняли их осанку, придавая им показное безразличие, которое свойственно и девушкам из большого города. Как пышные украшения от Beau Brummell нанесли удар по демократии, так и туфли от Manolo Blahnik — своеобразный ответ на культурный и гендерный сдвиг: они позволяют



эмансипированным женщинам быть привлекательными, но при этом подобными богиням и императрицам.

Творения Бланика, инкрустированные перьями и украшенные блестками, изменяют само понятие вкуса и ставят под сомнение традиционные представления о том, как должен выглядеть статусный объект. Сам Бланик утверждает, что его туфли не принадлежат миру моды, они вызывают к феминистке внутри нас, нашептывая, что если женщины будут носить его лодочки, то тиранические репрессивные идеалы буржуазии разобьются вдребезги. Немногие могут позволить себе приобрести его творения из-за высокой цены, но их аура и аутентичность обладают культурной ценностью. Именно из-за этого приходит в отчаяние Кэрри, когда у нее крадут на улице ее туфли от Manolo («Как аукнется, так и откликнется», 3.17.)



«Ножной» фетишизм отсылает к классическим метонимическим киноизображениям женских форм, о патриархальном потенциале которых так много писали феминистки. Накрашенные ногти больших пальцев ног, едва выглядывающие из открытого позолоченного носика, или тонкие как спагетти ремешки, готовые вот-вот порваться, дразнят и разжигают сексуальное напряжение. Для коллекций Бланика не существует ограничений: есть и устойчивые модели для повседневного ношения, и изящные босоножки филигранной работы, они не поддаются категоризации, впрочем, как и поклонники его обуви.

То, как Бланик понимает женственность, напоминает подрывные стратегии, описанные в текстах Люс Иригарэй, которые она рассматривает как средство гармонизации женской сущности и предоставленных женщинам равных прав и свобод. Иригарэй обращает особое внимание на те образы, которые напоминают женщинам об их поле, — на эротику, которая и есть женская сила, женская сущность и удовольствие.

Босоножки от Manolo выглядят тонкими и изящными, но на самом деле они намного прочнее и жестче, чем вы думаете. Мы еще долго будем изумляться творениям Маноло Бланика.

IV

Повествование, жанры и интертекстуальность

Том Грочовски

Глава 10

Невротик в Нью-Йорке:
почерк Вуди Аллена
в «Сексе в большом городе»

Чистосердечное признание: когда я впервые увидел «Секс в большом городе», то подумал, что сравнения с работами Вуди Аллена настолько очевидны, что их не надо даже обосновывать. Атмосфера Верхнего Ист-Сайда, невротичная и неуверенная в себе героиня-писательница, склонная к гиперрефлексии, помешанность на отношениях, постоянные прямые обращения к зрителю через камеру и другие стилистические визуальные приемы романтизируют Манхэттен «вне всех пропорций». А создатель сериала Даррен Стар открыто заявляет о своих заимствованиях у Вуди Аллена. Моя жена все время спрашивала меня: «Ну и что? Сериал стоит того же внимания, что и фильмы Вуди Аллена?». Эта глава – мой ей ответ.

Сначала — короткий обзор вклада Вуди Аллена в развитие современной романтической комедии. Самые известные фильмы Вуди Аллена в этом жанре: «Энни Холл» (1977), «Манхэттен» (1979) и «Ханна и ее сестры» (1986) — повествуют о трудном существовании хорошо обеспеченных девушек из большого города и сложностях, с которыми они сталкиваются в любовных делах, в мире, измененном сексуальной революцией и феминизмом. Аллен выводит на экран своего типичного героя, растяпу-неудачника, знакомого зрителю еще со времен экспериментов Аллена с жанром комедии stand-up, и создает несколько примечательных зарисовок Верхнего Ист-Сайда, причем делает это с умом и творческим подходом к образу, который и сегодня многие пытаются копировать. «Секс в большом городе» — во многом произведение культуры, почитающей творения крестного отца постреволюционной романтики, что будет наглядно продемонстрировано при более подробном рассмотрении используемых в сериале образов и тем. Будучи еженедельной программой, «Секс в большом городе» имеет возможность более подробно рассмотреть эту многомерную реальность и высказать свою откровенно женскую точку зрения. Структура сериала, состоящего из отдельных тридцатиминутных эпизодов, освобождает «Секс в большом городе» от соблюдения многих конвенций современной романтической комедии, однако именно подобная структура, набирающая обороты за шесть сезонов сериала, является и препятствием в анализе постфеминистического общества в Нью-Йорке.

Если Брайен Хендерсон объявил о смерти романтической комедии еще в конце 1970-х, то, по мнению Франка Крутника, Вуди Аллен возродил этот жанр, модифицировав его форму и название. Крутник заимствует определение «невротичная романтическая история» (*neurotic romance*) из рекламы первого признанного шедевра Вуди Аллена «Энни Холл». Не согласный с мнением Хендерсона, Крутник утверждает, что жанры эволюционируют, отражая происходящие социальные изменения, и таким образом изменяют используемую ранее формулу. На протяжении последних тридцати лет тон романтической комедии о взаимоотношениях

мужчин и женщин менялся: от эпохи сексуального раскрепощения послевоенного времени Альфреда Кинси (Альфред Кинси — ученый — основоположник сексуальной революции, его главный труд — «Сексуальное поведение самца человека» (1948). Главные актеры эпохи — Дорис Дэй и Рок Хадсон) к «невротичной романтической истории», где главные герои отходят от традиционных правил романтических отношений (и жанра романтической комедии). Однако, несмотря на то, что герои существуют в мире, где старые правила недействительны, они (в особенности герои Аллена) придерживаются старой традиционной риторики отношений. Как пишут Нил и Крутник, его герои уже находятся в том возрасте, когда «чаще встречаются разводы и распады браков», и хотя они молчат о браке, у них есть «противоречивое томление, связанное с фантазией о “старомодной” надежности». Так Аллан Феликс, только что разведенный герой фильма «Сыграй это снова, Сэм» (1972) жаждет походить на Хамфри Богарта, причем ирония заключается в разнице мужских типов Аллана и Богарта. Схожим образом герой «Манхэттена» Айк Дэвис, сам разведенный дважды, рассуждает об идеальном супружеском счастье: «Мне кажется, люди должны жениться и быть вместе всю жизнь как голуби или католики».

«Невротичные романтические истории» — ответ на сексуальную революцию 60-х, которая поставила под вопрос традиционную идеологию гетеросексуальных отношений и патриархальные концепции секса и сексуальности. Аллен, родившийся до войны и принадлежащий к поколению до бэйби-бумеров, с которыми ассоциируется сексуальная революция, тем не менее, нашел способ обратиться к этому поколению. Его фильмы зачастую служат своеобразными комментариями к тому, как изменились сексуальные нормы, однако главным образом они отражают неспособность его героя, невротического интеллектуала (образ которого сформировался еще во времена, когда Аллен был комиком), функционировать в современном мире. Именно такого героя Кэтлин Роу окрестила «мелодраматизированным мужчиной». По ее мнению, «мелодраматизированный мужчина двойко относится

к патриархальному укладу, испытывая как отторжение, так и причастность к нему». Он берет на себя страдания, которые обычно приписываются персонажам женского пола, и конвертирует свою повышенную чувствительность в создание своего рода произведений искусства. Однако под его чувствительностью понимается, прежде всего, внимание к собственным потребностям, а не потребностям женщин, и его произведения искусства сконцентрированы на нем самом. По мнению Крутника, в кризисе мужественности, ярко проявляющимся в таких романтических комедиях, как «Манхэттен» Вуди Аллена и «Начать сначала» (1979) Алана Дж. Пакулы, виноват именно феминизм. Герои обоих фильмов проходят через развод, инициированный агрессивными, слишком амбициозными женщинами. Если внимательно изучить фильмы Аллена, можно действительно найти серьезные аргументы, подтверждающие верность этой теории. Однако лучшие невротические романтические истории Аллена отражают сложную динамику отношений, где сталкиваются романтические идеалы, высшие вечные истины и «реальность» физического тела с его наслаждениями и недостатками (включая неотвратимые процессы старения и умирания). Неврозы, которыми Аллен награждает своих героев — как женщин, так и мужчин, — всего лишь средства для того, чтобы избежать неподдающихся решению экзистенциальных вопросов. Аллен — новатор не только по содержанию, но и по форме повествования, и самый подходящий пример — его шедевр «Энни Холл». Говоря словами Крутника, фильм «разламывает на куски классическую структуру повествования в романтической комедии». Постоянная смена времени и места, изобретательный монтаж, который позволяет героям из прошлого разговаривать с героями из настоящего, постоянные отсылки к другим жанрам кинематографа и саморефлексия указывают на фрагментарное сознание главного героя Алви. Он анализирует свои отношения с Энни, ссоры, посещения психолога, истории до начала их любви, пытаясь понять, почему закончились их отношения. Конвенции жанра романтической комедии поставлены с ног на голову. Возможно, тут сгодится тео-

рия Роу: Алви действительно превращает свое страдание в искусство, таким образом возвращая себе мужскую силу, однако большая часть фильма надламывает патриархальность отношений, к которой склонен Алви. Возможно, он пытается воспитать Энни, но в конце концов именно из-за ее образования она вынуждена уйти от него. Алви играет в пьесе, цель которой — переписать свою любовную историю, чтобы придать ей счастливый конец, однако Алви это не удастся, причем не потому, что это неправдивая история, а потому, что, говоря словами Алви: «А чего вы хотели? Это же моя первая пьеса». Так он снимает с себя ответственность за собственные художественные эксперименты. Самая знаменитая его фраза: «В искусстве нужно, чтобы все было совершенно, потому что это так сложно сделать в жизни» — определенно иллюстрация видения отношений между идеалом и реальностью, наглядно демонстрирующая неправдоподобность традиционной романтической истории, даже если она частично принимает ее ценность.

Современные романтические истории скорее сосредоточены на форме, они описывают внутреннюю сторону отношений двух людей в паре, в отличие от героев-одиночек Аллена, при этом психологическая двойственность, свойственная его героям, далеко не всегда присутствует у его последователей. Крутник сравнивает «Энни Холл» с фильмом Роба Райнера «Когда Гарри встретил Салли» (1989). По его мнению, Аллен использует формальные приемы для деконструкции формулы романтической комедии, в то время как Райнер использует их же, но в целях воссоединения формы и содержания. Другие примеры кинофильмов, следующих той же традиции, — «Четыре свадьбы и похороны» (1994), «Фанатик» (2000), «Дневник Бриджит Джонс» (2001) и «Оргазм Эми» (2001). Эти фильмы используют изобретенные Алленом приемы, в особенности закадровый голос героев, склонных к рефлексии, однако в конечном итоге воссоединение пар происходит здесь с большей легкостью, нежели у Аллена.

Вышеназванные кинофильмы подпадают под категорию «новой любовной истории», предложенную Стивом Нилом. Ее суть в

том, что большее внимание уделяется процессу создания пары и совместному существованию партнеров, как, например, в фильмах «Дикая штучка» (1986) и «Власть Луны» (1987), в отличие от фильмов Аллена, где героев преследуют разочарования и они не готовы признать, что настоящая любовь существует. «Новые любовные истории» подтверждают ценности, если не сказать правила, «традиционных гетеросексуальных романтических отношений». Они могут использовать приемы а la Вуди Аллен: обращение к камере, разделение экрана на части, их героини невротичны и эксцентричны, а образы женщин позитивны, но в конечном счете новые романтические истории, возникшие в середине 80-х, реабилитируют старомодные любовные отношения, отказываясь от неоднозначного подхода «Энни Холл» и «Манхэттена».

Интересный в этом смысле пример — «Майамская рапсодия» Дэвида Франкеля. Ни один из кинообозревателей не преминул упомянуть о влиянии Вуди Аллена на фильм, при этом на Франкеля обрушивалась жесткая критика. Начальные сцены напоминают «Энни Холл»: главная героиня Гвен Маркус (Сара Джессика Паркер), пишущая рекламные тексты, говорит, глядя в камеру, хотя определенно обращается к кому-то еще. Заканчивается фильм вариацией на тему финальной шутки про яйца из «Энни Холл» в качестве комментария на тему любовных поисков. В «Майамской рапсодии» героиня объясняет, почему она разорвала помолвку, рисуя картины из собственного прошлого. Повествование от первого лица прерывается другими версиями историй, рассказанных ее матерью, отцом и братом, каждый из которых объясняет свою связь с героиней. Своим отчаянием Гвен напоминает нескольких героев Вуди Аллена, хотя в целом она настроена оптимистически, наблюдая, как ее семья решает супружеские проблемы. Структура «Майамской рапсодии» менее сложна по сравнению с «Энни Холл», при этом кино старается провести линию ценности семьи, чего определенно нельзя сказать об «Энни Холл». Название фильма вызывает ассоциации с «Манхэттеном» и «Голубой рапсодией» Гершвина, но то, как в нем изображается культура и жизнь в Майами, не несет той же смысловой нагрузки,

как в изобретательной операторской работе Аллена и его кинооператора Гордона Уиллса (фильм Франкеля даже окрестили «Вуди Лайт»). Психика Гвен едва ли так фрагментарна или нарциссична как у Алви или Айка, и она не остается аутсайдером, что всегда происходит с героями Аллена (единственное примечательное исключение — Микки Сакс, ТВ-продюсер-ипохондрик в фильме «Ханна и ее сестры»).

«Маймскую рапсодию» стоит упомянуть не только потому, что она отражает следующую стадию киноэволюции по сравнению с фильмами Аллена, но и из-за того, что главную героиню в фильме играет Сара Джессика Паркер. На самом деле Кэрри Брэдшоу — не столь далекая родственница Гвен Маркус и других героинь, которых играла Паркер за свою кинокарьеру. Безусловно, Даррен Стар, выбиравший Паркер на роль главной героини в «Сексе в большом городе», был осведомлен о роли, сыгранной Паркер в «Майамской рапсодии» (и другой комедии начала 90-х — «Если Люси упадет» Эрика Шеффера). У Паркер — талант играть аутсайдершу, пытающуюся внедриться в другую реальность, эдакую «женщину-неудачницу», которая представляет собой впечатляющую половую инверсию «шлимазла», типичного героя-неудачника Аллена. Одежда Кэрри чуть-чуть вышла из моды (она одевается, как и в «Энни Холл», в слегка безумном стиле), она часто называет себя невротиком, позорит себя тем, что падает на подиуме во время фэшн-показа или появляется на обложке журнала растрепанной и с похмелья. «Секс в большом городе» предлагает обновленную версию романтического поиска, который представлен в самых знаменитых работах Вуди Аллена, но важно принять во внимание то, что комедии ситуаций, или «драмедии», как однажды назвала их Джейн Фойер, — должны аранжировать романтический поиск иначе, чем в полнометражных фильмах. Телевизионный формат «Секса в большом городе» открывает огромные возможности для этнографического взгляда на современную политику в сфере секса, но тот же самый формат — существенное препятствие, ограничивающее иногда довольно действенную социальную критику.

Вероятно, телевидение — идеальное средство для передачи сложностей, возникающих при переосмыслении правил построения романтических историй. Жанр телевизионного сериала часто подразумевает огромное количество незаконченных сюжетных линий и их дискретность. Самый яркий пример — мыльные оперы, однако комедии ситуаций также обладают подобными свойствами. Если мыльная опера состоит из нескольких сюжетных линий, которые развиваются и распадаются в течение длительного времени, то комедия ситуаций зачастую обыгрывает неспособность главных героев изменить базовые ситуации, в которых они оказываются. Запутанные обстоятельства в романтических историях часто формируют центральную ось напряжения в повествовании, как, например, история Сэма и Дианы в сериале «За ваше здоровье». Герои остаются в связке, даже если они действуют по одиночке, но они не могут сохранять стабильные отношения, особенно вне мира, в котором они живут. В некотором смысле такой запрограммированный сценарий напоминает фрагментарную, незаконченную вселенную, которую населяют герои Вуди Аллена. Она кардинально отличается от традиционной романтической комедии и новых романтических историй, как в сериале «Когда Гарри встретил Салли», где главной целью повествования является формирование пары. В комедии ситуаций изначально существует группа людей, напоминающая семью (даже если их объединяет работа, как в сериале «Шоу Мэри Тэйлор Мур», или совместный отдых, как в сериале «За ваше здоровье»), которая служит единственной константой на протяжении всего сериала.

Телевидение часто принижается по сравнению с кино. Аллен, который раньше писал сценарии для телевидения, однажды сказал: «Тот, кто гениален на радио или телевидении, напоминает художника эпохи Ренессанса, который работает на песке». Один из ранних отзывов о сериале «Секс в большом городе» характеризует его как смесь работ Вуди Аллена с сериалом «Мелроуз Плейс». Однако репутация и история самого канала НВО еще более усложняет ситуацию. Это основной канал для подписчиков, и само

его название (Home Box Office — дословно с англ. «домашняя билетная касса». — *Прим. пер.*) подразумевает парадоксальную связь между телевидением и кино. В свое время канал начал с эксклюзивной трансляции фильмов, которые уже закончили показывать в кинопрокате и их нельзя было посмотреть по телевидению. НВО предпочитает позиционировать свои услуги не как «телепродукцию» и таким образом объединяет транслируемые на канале сериалы «Клан Сопрано», «Клиент всегда мертв», «Братья по оружию», «Шоу Ларри Сандера», «Арлисс» и «Секс в большом городе» с их кинопредшественниками. «Клан Сопрано» напоминает работы Копполы и Скорсезе, а «Секс в большом городе» — Вуди Аллена. Выделенный НВО бюджет на съемки превышает бюджеты государственных вещательных компаний и других кабельных сетей, что видно на практике в «Сексе в большом городе», который использует киносъемку, а не видео, в отличие от большинства других комедий ситуаций. Технически сериал исполнен не как видео, но как кино: три снимающих камеры на одной сцене заменяются движущимися камерами, короткими кинематографическими перебивками, длинными кадрами и комбинированными ночными съемками, которые иногда осуществляются днем. Для сериалов с меньшими бюджетами осуществить подобное невозможно. Приведем несколько примеров для иллюстрации того, как «Секс в большом городе» использует формальные инновационные приемы Аллена.

Отсылки к работам Аллена начинаются уже с начальных титров сериала. Рекламный слоган колонки Кэрри, помещенный на стенке автобуса, — «Кэрри Брэдшоу знает все о хорошем сексе» — напоминает название фильма Аллена «Все, что вы хотели знать о сексе, но боялись спросить» (1972). Еще до появления автобуса первые признаки сходства налицо: быстро сменяющиеся друг друга кадры главных архитектурных символов Нью-Йорка перемежаются крупными планами Кэрри под латино-джаз-ритмы Дугласа Дж. Куомо, что напоминает начальные кадры «Манхэттена» с его великолепным киномонтажом видов Нью-Йорка под пышный

урбанистический джаз «Голубой рапсодии» Гершвина. Визуальные различия между двумя кинопассажами связаны с использованием двух форм. 90-минутный фильм может довольно долго длиться «рапсодическое» состояние, демонстрируя зрителю остров с разных сторон, в то время как титры «Секса в большом городе» должны ввести зрителя в курс дела за несколько секунд, сообщив имена главных актеров и представив героев, которые ассоциируются с разными аспектами жизни в большом городе.

Начальные кадры «Секса в большом городе» существенно короче, чем в «Манхэттене», что также отчетливо проявляется при сравнении двух прогулок по городу. В серии «Я люблю Нью-Йорк» (4.18.) Кэрри и Мистер Биг отправляются на прогулку по Централ-парку в последнюю ночь перед отъездом Бига в Калифорнию. Эта сцена воскрешает в памяти поездку по Манхэттену, которую совершают Айк и его 17-летняя девушка Трэйси. Обе сцены сопровождает романтическая «нью-йоркская» музыка (Мансини в одном случае, Гершвин — в другом). Оба мужчины выражают недоверие окружающим им декорациям словами «как банально». Сцены разительно отличаются по темпу и структуре: у Аллена эта сцена длится намного дольше, и у Айка есть возможность пошутить по поводу школьного выпускного бала и поэтично назвать Трэйси «наградой Бога за труд». Айк и Трэйси не видны в кадре с самого начала, и зритель наблюдает проплывающий мимо парк, видимый из окна повозки. В более короткой сцене в «Сексе в большом городе» Кэрри и Биг появляются на среднем расстоянии от камеры, в то время как Миранда звонит на мобильный Кэрри, чтобы сообщить ей, что у нее начались роды, так комичным образом прерывается момент их близости.

Сериал использует киноприемы, однако трансформирует их в телевизионный формат, потому что «Секс в большом городе» транслируется еженедельными сериями по тридцать минут, а не длится 90 минут, как стандартный фильм Вуди Аллена. Если у Аллена есть возможность затянуть сцену, посадить двух героев на лавку в черно-белой туманности около моста на 59-й улице, то у Кэрри и ее подруг (и продюсеров) времени на это нет. Нью-Йорк

в сериале столь же невротичный, но более маниакальный и буйный. Рассказывая свои невротические истории, Аллен активно использует длинные планы для наблюдения за своими героями, он не спеша следует за Айком и его друзьями по Манхэттену. Так, он позволяет себе использовать длинный план в «Энни Холл», когда Роби и Алфи бредут по улице и едва видны в кадре. В «Сексе в большом городе» есть несколько длинных планов, когда главная героиня и ее подруги обсуждают свои любовные отношения, тем не менее, разница в скорости налицо. Зрителю не стоит слишком задерживаться на созерцании города, главное — пристально следить за диалогами девушек и ситуациями, в которых они оказываются.

Самые популярные формальные приемы, придуманные Алленом в жанре современной романтической комедии, — это размышляющий закадровый голос и обращение в камеру. «Энни Холл» — формально самое смелое его творение из-за постоянных смен места и времени действия. «Секс в большом городе» в основном использует более прямой стиль повествования, однако примечателен временной сдвиг, который используется в серии «Модели и простые смертные» (1.2.). Миранда выясняет, что ее ухажер Ник Вакслер (Джош Пайс), с которым она отправляется на званый ужин, — «моделепоклонник», о чем зритель узнает через постоянное повторение ключевого момента во время свиданий героев за ужином. Во время свидания Миранды другие гости с энтузиазмом отвечают на вопрос моделепоклонника о том, с кем из кинозвезд прошлого они бы хотели заняться сексом. Когда женщины пересказывают истории их прошлых вечеринок, сцена повторяется, друзья утомляются, а модели не проходят тест. Иногда время приостанавливается для того, чтобы продемонстрировать реакцию Кэрри на конкретные события. Так, в серии «Одиноких пристреливают, не правда ли?» (2.4.) используется замедленная съемка, когда Кэрри сталкивается с вызывающей смущение обложкой журнала, снятой мужчиной, которого она подцепила в алкогольном опьянении. Однако самые яркие примеры — сцены, в которых использовано прямое обращение в камеру.

Кэрри часто обращается к камере во время личного или телефонного разговора с подругой, как это происходит в сериях «Секс в большом городе» (1.1.) и «Сила женского секса» (1.5.). Прямое обращение Кэрри в камеру делает ее похожей на невротика Алви, смотрящего в камеру в классической Маклюэновской сцене «Энни Холл» или когда он поворачивается к зрителю, чтобы убедиться в том, что тот слышал фрейдистскую оговорку Энни. Кэрри — не единственная героиня, говорящая в камеру: это делают и другие персонажи, причем не только основные, но и эпизодические герои сериала вроде Скиппера Джонстона (Бен Вебер), со многими из которых зритель сталкивается лишь раз — в коротких сценах, где они — в стиле vox-pop — высказывают свое мнение на тему. Зачастую их высказывания взяты из книги Кэндес Бушнелл, в которой представлено несколько взглядов на секс и любовные истории. Краткие реплики сторонних героев напоминают то, как Алви останавливал прохожих на улице и интересовался их мнением по поводу романтических и интимных отношений. Кэрри называет себя «антропологом секса», и комментарии vox-pop придают сериалу оттенок этнографического документа, не затмевая тот факт, что зритель смотрит нечто сатирическое. Появление в кадре некоторых героев часто сопровождается закадровыми описаниями, комическим образом отсылающими к такому традиционному жанру, как документальное кино, в пародировании которого также вполне преуспел Аллен — «Скиппер Джонстон, веб-дизайнер, безнадежный романтик» или «Ник Вакслер, юрист, ведущий дела звезд шоу-бизнеса, моделепоклонник». Антропологические комментарии позволяют продюсерам быстрее представить главных и не главных героев сериала, а стоп-кадр — попытка обыграть сложности перевода книжного повествования от первого лица в кино, по умолчанию подразумевающее повествование от третьего лица.

Нарратив от первого лица связан с тем, что сериал экранизирован по книге Кэндес Бушнелл, сборнику ее газетных колонок, и в первых сериях «Секс в большом городе» заимствует не только некоторые сюжетные линии, но и взгляд, подразумевающий наличие нескольких перспектив. Многих персонажей, появляющихся

в начальных сериях «Секса в большом городе», зритель больше не увидит, тем не менее, даже им дается слово. Мужчины рассуждают о том, почему им нравится встречаться с моделями: «Зачем трахать девушку в юбке, когда можно трахнуть девушку, которая рекламирует эту юбку?» («Модели и простые смертные», 1.2.). Молодые люди объясняют, почему им нравится встречаться с женщинами постарше. Мужчины жалуются, что женщины не хотят иметь отношений с толстяками. Женщины жалуются, что они встречались с красивыми и некрасивыми мужчинами, и разницы никакой нет: все они уроды. Женатые люди рассказывают о своих отношениях, а матери говорят о своем решении бросить карьеру и продвижение по корпоративной лестнице и посвятить себя ребенку. Посредством коротких блиц-интервью «vox-pop» мир свиданий усложняется и становится объемнее, что напоминает приемы Аллена, но сериал определенно намерен выйти за пределы его техники. Если Аллен представил картину сексуальных нравов в пародии/фарсе «Все, что вы хотели знать о сексе, но боялись спросить», то «Секс в большом городе» расширяет границы формата. Новый — серийный — формат рассказывает о различных сексуальных практиках, таких, как секс втроем, о ресторанах с садомазохистским уклоном, клубах для геев, куда можно попасть только в одних трусах, и мужчинах, которым нравится «лизать киску». Постмодернистский подход сериала к теме сексуальной жизни выражается и в его готовности присваивать визуальные стили, делая их частью своего собственного. Сериал даже использует фигуры знаменитых женщин в качестве героинь сериала: Кэндис Берген (героиня «Мерфи Браун») играет роль редактора Кэрри в журнале «Vogue» («Идея в стиле “Vogue”», 4.17.), а Валери Харпер (героиня «Рода») играет мать еврейского молодого человека, единственного еврея, с кем встречается Кэрри («Недостатки», 2.15.)

Сериал использует кинематографические приемы для демонстрации внутреннего мира Кэрри. В серии «Сила женского пола» (1.5.) она проводит день с французским архитектором, и эти сцены — пародия на французские романтические фильмы 60-х годов,

причем открыто упоминается Клод Лелюш: «Мужчина и очень невротичная женщина», — говорит Кэрри. Их свидание заканчивается тем, что Кэрри словно парит над городом. В серии «Возьми меня на бейсбол» (2.1.) камера замедляет ход, чтобы продемонстрировать, как Кэрри мерещится Биг в каждом скоплении людей, в каждом уличном кафе. В серии «Парад уродов» (2.3.) зрителю демонстративно предлагается взглянуть на любовные неудачи героинь. На экране одно за другим демонстрируются провальные свидания героинь, откомментированные закадровым голосом Кэрри. В серии «Плюс один — самое грустное число» (1.8.) использованы формальные приемы, чтобы драматизировать различные комичные ситуации. Кэрри узнает, что Биг был однажды женат, и его жена и он пробовали секс втроем. Саманта на разделенном на три части экране разговаривает со своим женатым любовником Кеном (Джонатан Уокер), потом с его женой Рут (Лиза Эмери), и самая примечательная сцена — та, где Кэрри лежит в постели и представляет, как бывшая жена Бига Барбара (Нозль Бек) рассказывает ей о том, как правильно его целовать, чтобы ему нравилось (что напоминает «призрачную» любовную сцену в «Энни Холл», где Энни «словно отдаляется» от Алви, когда занимается с ним любовью). Относительная свобода перемещения камеры создает богатую текстуру сериала, то, что называется «качественным телевидением», которое скорее напоминает кинематограф, чем ТВ.

Конечно, «Секс в большом городе» не может целиком выйти за границы жанра еженедельной телевизионной программы. Популярные телевизионные программы должны носить оттенок новизны, а успех сериалов как развлекательных программ зависит от того, насколько им удастся произвести нечто, что сочетает знакомые зрителю элементы с чем-то оригинальным и свежим. Как правило, уже с первых серий становится понятно, какие сцены и персонажи производят должный эффект. Несмотря на все новаторские приемы «Секса в большом городе», стоит признать, что на протяжении 70 с лишним серий повествование в основном сконцентрировано на историях четырех главных героинь, а не на

более широких этнографических характеристиках Верхнего Ист-Сайда и его любовных игр. Шарлот выходит замуж за Трэя и разводится с ним, Миранда беременеет и рождает ребенка, Саманта заводит огромное количество любовников, среди них — ее единственный серьезный роман с владельцем гостиницы Ричардом Райтом, а Кэрри выбирает между Биггом и Эйданом. Как и в постшестидесятнических комедиях ситуаций «Шоу Мэри Тэйлор Мур», «ВКРП в Цинцинатти», «Такси», «За ваше здоровье» и «Друзья», семья как основа сериалов 50-х годов уходит на задний план, уступая место сестринскому братству героев и героинь. Их истории доминируют, зрители поглощены тем, что происходит в жизни четырех девушек, а серьезные вопросы, затронутые в первых сериях, уже не обсуждаются серьезно в последующих.

Эти особенности касаются не только содержания, но и формы — визуального оформления сериала. Четвертый и пятый сезоны «Секса в большом городе» хорошо сняты, а диалоги — довольно сильны (еще одно свойство работ Аллена), однако слегка застенчивая интонация сериала, появляющаяся еще в предыдущих сезонах, выкристаллизовывается в более предсказуемый шаблон. Сюжетные линии настолько акцентированы на деталях, что визуальный стиль в целом ненавязчив. Довольно редко встречаются приемы, дающие возможность субъективно взглянуть на ситуацию глазами одного из героев. Так, например, посредством наезжающей камеры показана реакция Кэрри на предложение Эйдана «избавиться от некоторых вещей Кэрри», чтобы в ее квартире появилось место и для его принадлежностей («Худой мир лучше доброй ссоры», 4.13.). Намеренно резкое движение передает отчаяние Шарлот, когда та заходит в отдел самообслуживания в книжном магазине «Barnes&Noble» («Девушка с обложки», 5.4.). В последних трех сезонах сериала прямое обращение в камеру пропадает, что разочаровывает: комментарии в стиле vox-pop также встречаются намного реже, например, в коротком пятом сезоне их нет вовсе. Содержание историй четырех главных героинь становится важнее их нарративной формы, словно зрительные образы становятся иллюстрациями к размышлениям Кэрри, которые

впоследствии превращаются в текст ее колонки: так, зритель видит, как закадровый голос трансформируется в печатные слова на экране компьютера. Подобные раздумия Кэрри — попытка высвободить концептуальные вопросы из узких сюжетных линий, но они оказываются конвенциональным образом интегрированными в судьбы героинь и их характеры.

Формат сериала также ограничивает возможности развития событий в жизни четырех героинь. Тот факт, что девушки не могут обрести счастье в постоянных отношениях, — не просто способ показать, что гетеросексуальное капиталистическое общество требует от «обретших свободу» женщин невозможного, но во многом следствие того, что сериал выходит еженедельно. Обозреватель Ли Зигель язвительно говорит, что «Секс в большом городе» неправдоподобен, что он — всего лишь фантазия о сексуальной и эмоциональной жизни в такой же степени, как сериал «Предоставьте это Биверу», который сорок лет назад выражал мечты о зажиточной жизни за городом. В жизни, по мнению Зигель, люди, которых ранят любовные отношения, закрываются и ожесточаются. Однако эти женщины, признаваясь в некоторой озлобленности и расстройстве, продолжают свои поиски и похождения, несмотря на жуткие унижения. Алви и Энни исчезают с экрана после 90 минут, и все, что происходит с ними дальше, уже не входит в круг забот и размышлений зрителя. Но если Кэрри и ее подруги портят с кем-то отношения, им приходится возвращаться к этому вопросу ровно через неделю, и серьезные эмоциональные последствия настигают их довольно редко.

Заключение

Фильмы Вуди Аллена очевидным образом оказали серьезное влияние на «Секс в большом городе». Можно сказать, что сериал адаптирует его визуальную стилистику и эксцентрику невротичных романтических историй. Первые сезоны демонстрируют это

влияние более открыто, однако телевизионные продюсеры сталкиваются с серьезными ограничениями, которые подразумевает сам жанр сериала. В течение тридцати лет, которые Вуди Аллен проработал в кинематографе, используемые им визуальные приемы эволюционировали в несколько этапов: «Энни Холл», «Манхэттен», «Зелиг» (1983), «Ханна и ее сестры», «Преступления и проступки» (1989), «Мужья и жены» (1992), «Разбирая Гарри» (1997). «Секс в большом городе» — дело совершенно иное. За несколько месяцев снимается шесть–девять часов сериала, что само по себе впечатляет. Однако сериал отражает сильные и слабые стороны еженедельного телеформата. Хотя, конечно, в последнем сезоне зрителей будет интересовать главным образом то, как решатся судьбы главных героинь, а не стилистические инновации.

Джонатан Бигнелл

Глава II

Секс, откровения и свидетели

Телевизионная комедия ситуаций «Секс в большом городе» основана на книге признаний Кэндес Бушнелл, сборнике газетных колонок о сексе, романтических отношениях и любовных свиданиях на Манхэттене. Эти сведения с «передовой линии фронта» напоминают вещественные доказательства, документирующие современный сексуальный этикет, успехи и неудачи современного ритуала ухаживания. Колонки были впервые опубликованы в газете «New York Observer» в 1994 году и собраны воедино в 1997 году в бестселлер «Секс в большом городе». Именно в контексте книги и сформировался образ главной героини сериала Кэрри Брэдшоу, alter ego автора. Сначала Бушнелл писала в журнал «Beat» о посещающей светские мероприятия нью-йоркской элите, потом стала внештатным корреспондентом журналов «Self»,

«Mademoiselle» и других. В общем, телевизионной версии фильма предшествовала письменная: версии выдуманной автобиографии, газетные зарисовки и тексты для лайф-стайл журналов. Речь в этой главе идет о том, как повлиял процесс адаптации печатной версии к телевизионной на содержание и форму сериала. Описанные в книге отношения между полами и личности героев, основанные на вымышленной и фактической информации, определенно повлияли на ТВ-версию «Секса...», отразились на интонации, стиле и способах обращения к зрителю. Сериал не только унаследовал особенности письменной формы и выраженного в книге взгляда на женственность, сексуальность и самосознание героев — он вышел за рамки телевизионного жанра комедии ситуаций. Между сериалом, женскими журналами с их исповедальным дискурсом и телевизионными ток-шоу, где женщины-участницы раскрываются за счет покаяний и признаний, определенно существует взаимосвязь. Такое смешение дискурсов и способов обращения к аудитории в «Сексе...» ставит вопрос о жанровой и текстовой специфике современного телевидения: телевидение сегодня постоянно адаптируется, подстраиваясь под изменяющиеся нужды и желания, которые оно само навязывает аудитории.

Комедия ситуаций довольно мало изучена в сравнении с другими драматическими ТВ-жанрами, причем не только качественными (например, литературная адаптация), но и популярными, вроде полицейской драмы и научной фантастики. Как отмечает Бретт Миллс, телевизионную комедию сложно изучать из-за ее разнообразия и множества внутренних нюансов. Комедия ситуаций, ироническая пьеска, stand-up комедия и анимация сочетают свойственные драматическому произведению комические элементы, чат-формат и другие формы легкого развлечения. Работы американских исследователей Джима Кука, Стива Нила и Франка Крутника схожи по подходу с работами британцев, которые считают, что главное — идеологическая роль жанра. Американские исследователи Даррелл Хамамото и Дэвид Марк указывают на объединяющее свойство комедии, превращающее аудиторию в гомогенного адресата. Тем не менее, сложно выделить именно тот

элемент, который делает комедию смешной, поэтому академические исследователи интересуются политическим аспектом комедии или занимаются такими вопросами, как идеологическая важность комедии ситуаций, ее типология и структура. «Секс в большом городе» — смесь из разных жанров, поэтому дать ему однозначное жанровое определение сложно. От других сериалов вроде «Зайнфилд» или «Приветствия», основанных на гэггах или растянутой на несколько серий интриге, его отличают серьезная драматическая основа и рельефно прописанные герои. Несмотря на известность четырех главных актрис, «Секс в большом городе» не делает ставку на их готовую репутацию, опять-таки в отличие от сериалов «Розанна» и «Зайнфилд». На первом месте не стоит известность киногероинь, основанная на предыдущих ролях Сары Джессики Паркер или Ким Кэтрэлл (как в сериале «Сибилла», который целиком и полностью построен на звездной персоне Сибиллы Шепард). Уникален не только подход сериала к актерам, но и активное использование в нем других телевизионных жанров.

В этой главе мы сравним сериал с оригинальным текстом Кэндес Бушнелл, изучим институциональные контексты сериала и определим его место в современной культуре американского телевидения. В основе этой главы лежит убеждение, что телевизионный продукт необходимо рассматривать в совокупности с другими медиа, институциями, культурой кинопроизводства и контекстами, связанными с восприятием сериала. Комедия ситуаций — жанр, идеально подходящий для особого сегмента аудитории — зрителей коммерческого телевидения в прайм-тайм. Форматы комедии ситуаций легко определить, и они достаточно стабильны, потому что сами зависят от стабильных по своей природе элементов. А именно: регулярные показы подразумевают небольшое количество площадок для действия и небольшое количество главных героев с четкими историями и личностными портретами, которые и формируют большую часть юмора. Короткие серии разбиты на еще более короткие фрагменты, которые можно поделить на эпизоды примерно по 12 минут, чтобы легко вписать в трансляцию рекламные блоки. Эта стабильность и есть залог существу-

ющей практики кинопроизводства, которую взяли на вооружение телевизионные студии. Несколько серий снимаются разом прямо перед живой аудиторией. Таким образом, снижаются расходы на участвующих в съемочном процессе, на необходимые для съемок технические средства, а также на команду райтеров, которая производит заранее согласованное количество сценариев. «Секс в большом городе» также использует некоторые из описанных приемов, особенно если говорить о внутренней разбивке серий на эпизоды и сюжетных линиях. Однако по другим параметрам «Секс...» качественно отличается от остальных программ этого жанра: относительно высокие требования к производству, отсутствие зрительского смеха, как правило, сопровождающего комедии ситуаций, и съемки вне помещения приближают сериал к полнометражному художественному фильму. Начнем с вопроса о границах между телевидением и другими медиа, а также об отношениях между сериалом и женскими лайф-стайл журналами.

Мир женщин

Образ женщины в «Сексе в большом городе» соответствует представлениям о женском поле в современных глянцевах изданиях, и тот факт, что прототипом бойфренда Кэрри Мистера Бига служит Рон Галотти, издатель американского журнала «Vogue», — тому подтверждение. Феминистически настроенные медиа-критики, анализирующие женские журналы, считают, что «Cosmopolitan», «Marie Claire» и другие глянцевые издания выдают повестку дня, которую Дженис Уиншип называет «миром женщин». Этот мир формируется определенным набором представлений о женщине: ее интересах, проблемах и желаниях. Возможно, они порой непоследовательны и противоречивы, но вполне легко складываются в законченную картину мира для женщин, которые на нее «покупаются». Слово «покупаются» как нельзя более точно, ведь связь между текстами в глянцевых журналах и потреблением на практике — прямая. Журналы сами являются товарами,

и расходы на их производство покрываются не только за счет розничной и оптовой продажи, но и за счет размещения рекламных объявлений. По мнению Уиншип и других критиков, глянцево-журналы продают образ идеальной женственности, который и формирует социальный статус женщины через потребление. По мнению Эллен МакКракен, «женские журналы борются за культурное превосходство для того, чтобы через коды высочайшего удовольствия внедрить социальные механизмы власти». Удовольствие от прочтения женского глянца, напоминающее ощущения от просмотра «Секса в большом городе», — средство для трансляции идеологически окрашенных представлений о женской идентичности.

Журналы являются площадкой, где женщины могут ощутить единство «по половому признаку». Они также приписывают женскому полу определенные, якобы свойственные только ему, удовольствия. Это самолюбование (использование косметики, изобретение собственного стиля и модность), самосовершенствование (как качественнее заниматься сексом, улучшить состояние волос и оздоровить кожу) и особые радости, предназначенные исключительно для женщин. Однако, по мнению МакКракен, «внутри этого дискурса стремление быть красивой означает боязнь быть некрасивой, стремление быть модной означает страх быть старомодной, стремление к уверенности в себе означает неуверенность в себе». По мнению исследовательниц-феминисток, женские журналы предлагают набор удовольствий, исходя из того, что без них в жизни женщины слишком мало радостей. Невинные советы, которые дают журналы, сигнализируют скорее о необходимости политического вмешательства на уровне феминистической борьбы, нежели призывают к улучшениям в этой сфере с помощью приобретения товаров или наслаждения от чтения.

С женскими журналами «Секс в большом городе» роднит три аспекта: исповедальные интонации, сексуальность как ключевое выражение женской идентичности и фетишизм по отношению к товарам потребления. В каждой серии «Секса...» закадровый голос Кэрри повествует о ее сомнениях: по поводу собственной

привлекательности, ее отношений с подругами и любовниками, будущего и моральности ее поведения. Из подобных реплик складывается мета-дискурс сериала в целом, цель которого — постоянное исправление собственного образа, забракованного по каким-либо причинам. Так, «Секс в большом городе», как и женские журналы, предлагает процесс обучения и самосовершенствования. Вопросы и заботы, возникающие в каждой новой серии, например, в виде темы колонки Кэрри, соответствуют рубрике «тема месяца» в женском журнале. Возможно, главным образом критиков-феминисток возмущает в «Сексе в большом городе» тот факт, что посредством исповедального тона героинь и выраженных закадровым голосом вечных сомнений в себе сериал подтверждает укоренившиеся в культуре представления о том, что в женщине постоянно происходит внутренняя борьба с неудовлетворенностью собой. По мнению критиков, женская идентичность представлена так, словно ее стержнем является нехватка чего-либо, потенциальное недовольство и разочарование.

Вопрос удовлетворенности сексуальными отношениями — главный двигатель сюжета и диалогов между героинями, он же — излюбленная уловка для переключения тем и возвращения к изначальной идее «Секса...», а именно: все героини живут сами по себе, но каждая по-разному. Предвкушение сексуального наслаждения или недовольство из-за отсутствия секса — вот постоянно всплывающие в сериале темы, которые подтверждают тезис, что именно через их сексуальность выражаются личности героинь и что сексуальность фундаментальна для их самоощущения. Об этом свидетельствует уже первая серия «Секса...», которая начинается с вопроса, заданного главной героиней Кэрри прямо в камеру: «Неужели женщины Нью-Йорка поставили крест на любви... заинтересовались властью и стали заниматься любовью как мужчины?» Между фразами — сцены из первой серии, изображающие четырех главных героинь: одна резко отклоняет ненужный контракт, другая размышляет о сексе без привязанности, третья вступает в конфликт со своим партнером. Однако, характерно, серия кончается тем, что Кэрри едет в лимузине с будущим бойф-

рэндом, который заключает: «Я понял. Вы никогда не были влюблены». Кэрри бросает заинтересованный взгляд на него и его тело: «Неужели?». Так вступает в силу дискурс сексуальной власти женщины и вводится код романтических отношений — моногамных и устойчивых. Подобная диспозиция распространяется не только на сериал, но и на сопутствующие ему товары. Например, Ким Кэтрал (Саманта) и ее муж Марк Левинсон написали книгу «Удовлетворение: искусство женского оргазма», и ее успех был во многом связан с тем, что Кэтрал играет в сериале сексуально откровенную героиню. Сценическое шоу «Монологи вагины» также стало для актрис из «Секса в большом городе», включая Кэтрал, ареной для выстраивания своего художественного образа и приобретения театральных навыков. Сценическое шоу исповедует радикальную на поверхности сексуальную откровенность и опирается на модель женской власти, сходную с той, что используется «Сексом в большом городе».

Сериал говорит на языке женских журналов, который феминистки-критики безоговорочно считают предосудительным, однако он также использует рефлексии и самоиронию, которые традиционно приписывают «постфеминизму». Например, фетишистское отношение к товарам потребления выведено не без иронии, оно становится темой для уничижающих шуток, особенно в случае Кэрри. Конечно, поверхностные знания героинь о марксистском анализе капиталистического общества потребления — скорее способ выражения типичных женских страхов и поисков себя, нежели механизм критики. Главные фетиши героинь сериала — дизайнерская обувь и одежда. Главные увлечения девушек из «Секса...»: одежда, туфли, укладка волос и личный стиль — связаны с довольно тривиальными аспектами жизни женщин, особенно в сравнении с вопросами равенства полов или трудностей с трудоустройством, как считают феминистки-критики. Сложно сказать, какой дискурс преобладает в сериале и как его расценивать, так что эффективнее будет проанализировать стратегию сериала, которая позволяет обратиться к самой разнообразной аудитории, а также взаимосвязь телевидения с другими медиа.

21-го июля 2002 года в воскресенье началась трансляция пятого сезона «Секса в большом городе». На тот момент Сара Джессика Паркер (Кэрри) и Синтия Никсон (Миранда) были беременны, и для Миранды сезон начался с забот о ребенке. Заметка Джея Боббинса, анонсирующая новый сезон в журнале «TV-Week», посвящалась роли материнства в сюжетной линии сезона, тому, какие сложности, связанные с беременностью актрис, возникают во время съемок, и размышлениям по поводу реакции аудитории на материнство. Как часто происходит в неакадемических обсуждениях и непрофессиональных разговорах о телевидении, границы между личностью актера и его героем оказались размыты. Как продюсер сериала Сара Джессика Паркер могла контролировать свой образ на экране. Как рассказывает сама Паркер (ее слова цитируются в статье Боббинса), костюмеры, которые должны были позаботиться о том, чтобы скрыть беременность, столкнулись с техническими сложностями. Однако важнее оказались сложности совсем другого рода, как верно подмечает автор. Ведь стержень сериала — сообщество из четырех одиноких женщин, связанных общими заботами, и именно он — основа отношений с аудиторией. По словам Ким Кэтрал, незамужний статус четырех главных героинь и акцент на их дружбе представляют собой основное содержание фильма. Именно поэтому, как она сообщает, «при первом прочтении сценария мы все почувствовали, что именно так должен начинаться следующий сезон: четыре героини все так же не замужем и живут одни, а их дружба крепка как никогда». Общность между главными героинями сериала параллельна женской общности, созданной культурой глянцевого журналов.

Телевизионная исповедальня и ценности для зрителей

«Секс в большом городе» использует так называемую «структуру чувства» и приглашает к ее созданию зрителей. «Структура...» списана с модели ток-шоу, в котором участники представляются

и раскрываются с помощью исповеди и ощущения сопричастности к несчастьям других. «Секс...» в некоторой степени напоминает передачу под названием «Шоу Опры Уинфри», в которой аудитории предлагается идентифицировать себя с проблемами других и участвовать в дискуссии, цель которой — исправить судьбу исповедующегося, а заодно и свою собственную. В «Сексе...» — как и в любой комедии ситуаций — тревоги главных героинь помещаются в комичное беллетристическое повествование, однако тревоги и мысли о собственной судьбе занимают исключительно представительниц социальной элиты, в чем и состоит главное отличие сериала. Узкая социальная прослойка обеспеченной элиты и отличает персонажей «Секса...» от типичных главных героинь телевизионных ток-шоу-исповедален, представительниц среднего или рабочего класса. Действующие лица «Секса...» — миллионеры, обеспеченные мужчины, встречающиеся с моделями, и представители творческих кругов. Сериал населен героями, которые богаты, привлекательны и обладают неплохими связями. Эти сходства и отличия «Секса в большом городе» и жанра ток-шоу — часть заигрывания сериала с телевизионными формами, а также способ обсуждения роли, уготованной зрителю.

Ток-шоу исповедального толка приобретают популярность в США с начала 80-х. По мнению Джейн Шаттак, они заимствовали постулат феминизма, согласно которому личное равно политическому, и адаптировали его к массовому телевидению. Частные и бытовые вопросы внезапно становятся предметом незамысловатой и политически консервативной дискуссии, они обсуждаются публично и адресуются преимущественно женской аудитории. Как и дискурс женских журналов, исповедальные ток-шоу неизменно поднимают вопросы личного характера, имеющие общественное измерение, в особенности те, что связаны с сексуальной политикой. Жанр ток-шоу предлагает экспертную оценку, а также пространство для самосовершенствования. Однако благодаря особенностям телевещания ток-шоу отличаются от упомянутых выше письменных дискурсов. Присутствие аудитории и ее непосредственное участие, которое осуществляется с по-

мощью зрителей в зале, телефонных включений или писем, функционирует на телевидении иначе. Сама возможность вещания подразумевает массовость и зависит от таких характеристик, как обращение к зрителю в настоящем времени и одновременность обсуждения. Эти факторы и привели к долгосрочному доминированию формата ток-шоу в развлекательном телевидении. Интересным образом выход «Секса...» в конце 90-х совпал со сдвигом в сторону исповедальных ток-шоу, адресованных более молодой аудитории. Кроме акцента на самосовершенствовании и индивидуальных вопросах, особое внимание стало уделяться проблемам межличностных конфликтов, сексуальности и эмоций, в особенности театрализации агрессии. «Шоу Джерри Шпрингера» и «Рики Лейк» — самые выдающиеся, международно растиражированные примеры подобного ТВ-формата, который имеет значительные сходства с исповедальными формами «Секса...».

Уже в первой серии «Секса в большом городе» (1.1.) в повествовании появляются исповедальные интонации: Кэрри задается вопросом: «Почему существует так много прекрасных незамужних женщин и совсем нет прекрасных неженатых мужчин?». В последующих кадрах один за другим появляются снятые крупным планом мужчины и женщины и комментируют собственные проблемы: как женщинам сложно найти привлекательного богатого и способного удовлетворить ее сексуально мужчину и что мужчинам нет до этого никакого дела. Портреты мужчин снабжены сопроводительными надписями, которые сообщают их имя, род занятий и характеристику — «заядлый холостяк». Для женщин сопроводительный ярлык также состоит из имени, рода занятий и указания «незамужняя женщина». Форма подачи напоминает публицистический жанр, но отличается подложенной фоновой музыкой и тем, что опрашиваемые впоследствии станут сюжетообразующими героями в этой комедии ситуаций. Однако если надписи и стиль vox-pop (глас народа) напоминают о документальном кино, то ярлыки явно отсылают к приемам, используемым в ток-шоу. Можно с легкостью представить себе передачу

«Рики Лейк», где главной темой обсуждения было бы «Почему нет прекрасных неженатых мужчин?» или даже «Заядлые холостяки». Интригующее смешение жанровых кодов делает «Секс в большом городе» особенно привлекательным: с одной стороны, сериал представляет собой новый тип комедии ситуаций, с другой, он умело и остроумно использует последние новшества ток-шоу. В 90-х как правые, так и левые политики часто обвиняли исповедальные ток-шоу в похотливости, вуайеристском интересе к сексу и использовании «грязного» языка, что напоминает нападки на «Секс в большом городе» и негативные реакции на сериал со стороны либералов и консерваторов.

Перенос исповедального дискурса из женских журналов и ток-шоу на привилегированный класс позволило «Сексу в большом городе» обратиться к более богатой части аудитории. Осенью 2001 года сериал получил награду Эмми как лучший комедийный сериал года, и это был первый случай, когда награда отошла сериалу с кабельного телевидения. То, что «Секс...» был номинирован на Эмми в девяти категориях, — не просто признание того, что сериал продвигают и смотрят как качественную телевизионную программу в контексте американского телевидения и на международном рынке. Сериал привлекает большое количество молодых зрительниц, что означает прибыльность сериала для канала НВО. Для каналов, существующих на доходы от рекламы, программа, привлекающая такой большой и обеспеченный сегмент аудитории, как женщины от 18 до 35 лет, ценна тем, что она служит идеальным пространством для размещения рекламы товаров высокого качества (бренды одежды, машины или парфюмерия), а также товаров для женщин в целом. Поэтому внедрение товаров в повествование «Секса...» напрямую связано с ценностью самого сериала как товара. Кэрри и ее подруги заботятся о том, чтобы их видели в обществе в самом лучшем виде — в туфлях от Manolo Blahnik или сумочкой от Gucci, что создает атмосферу, сопутствующую размещению рекламных роликов, которые транслируются в перерывах между отрывками серий.

Когда в июле 2002 года в США, а именно в Сан-Франциско, на экраны вышел пятый сезон, «Секс в большом городе» транслировался в прайм-тайм на канале НВО с 21.00 до 21.30. До сериала показывали часовую комедийную драму «Клиент всегда мертв», а после — комедию ситуаций «Арлис». В это время канал Fox транслировал сериал «Малкольм в центре внимания», каналы CBS и ABC демонстрировали художественные фильмы, а NBC — полицейскую драму «Закон и порядок». Стратегия трансляции «Секса в большом городе» на канале НВО схожа со стратегией британского 4-го Канала, где сериал показывают по пятницам в вечернем эфире, обычно заполненном преимущественно импортрованными американскими сериалами. Осенью 2002 года, когда четвертый сезон транслировали повторно по средам, в вещательной сетке 4-го Канала наблюдался тот же принцип: перед «Сексом...» в 22.35 показывали «Шоу Грэма Нортон», а после — «Семейку Осборнов». Таким образом, сериал относится к весовой категории развлекательных программ и комедийных шоу и обращается к целевой аудитории «молодых взрослых», которая представляет значительный сегмент рынка.

Каналом НВО владеет медиа-конгломерат Time Warner, что помещает его еще и в медийное пространство печатных изданий и кинопродукции. Time Warner издает журналы, и хотя издательский и телевизионный бизнес функционируют автономно, «Секс в большом городе» — образец синергии, в котором интересы одной части конгломерата удачно дополняют интересы принадлежащей ему компании. «Секс в большом городе» можно рассматривать как товар, в котором исповедальный дискурс с ярко выраженными признаками пола сам становится товаром, способом обратиться к части ТВ-аудитории определенного класса и пола. Как говорит создательница сериала Кэндэс Бушнелл в одном из журнальных интервью, в «Сексе...» вопросы динамики богатства и власти важнее, нежели отношения полов. По ее мнению, в «Сексе в большом городе» речь идет об отношениях, которые скорее связаны с социальным статусом и положением в обществе, нежели с сексом или полом. В каком-то смысле это довольно точ-

ное описание, так как для производящей компании, как и для компании-учредителя «Секс в большом городе» первоначально важен как средство обращения к определенной аудитории с целью извлечения прибыли независимо от того, составляют эту аудиторию мужчины или женщины, или от их прогрессивности в социальном и политическом смысле.

Комедия и критика

Если рассматривать сериал с аналитической точки зрения, то стоит обратить внимание на то, как аудитория воспринимает вопросы пола и сексуальности в «Сексе в большом городе». Не будет преувеличением сказать, что сериал увековечивает дискурсы, связанные с женским нарциссизмом и самолюбованием, он концентрируется на гетеросексуальном сексе как барометре личного и социального успеха, а также делает нормой фетишизм по отношению к товарам потребления. Сериал укрепляет стандарты, заданные женскими журналами, которые критикуют такие авторы, как Уиншип, МакКракен и другие. Если взглянуть на ситуацию с этой точки зрения, то «Секс...» игнорирует и оставляет незамеченными вопросы экономического статуса женщин, их карьеры и общественной власти. Однако не все так просто: ведь речь идет о жанре комедии ситуаций, где особое место занимает юмор.

«Секс в большом городе» можно сравнить с комедией «Элли МакБилл», повествующей о жизни молодой женщины-юриста: ее сложных отношениях с коллегами и постоянных попытках осознать себя как бездетную женщину, которой не хватает здоровых сексуальных отношений. Схожим образом формат комедии ситуаций позволяет «Сексу в большом городе» не только обратиться к вопросам женской идентичности, но также с легкостью превратить их в комедию, полную словесных острот. Действительно, комедия с участием искушенных героинь, остроумные реплики и мини-откровения, которые произносит Кэрри закадровым голосом, дистанцируют зрителя от вопросов, напрямую

связанных с сюжетом. Вместо этого сериал акцентирует внимание на форме, посредством которой они передаются. Так, зрителям предлагается взглянуть на то, как Кэрри и ее подруги справляются с эмоциональными и социальными сложностями, а не на неспособность героинь проанализировать ситуацию и изменить ее. Очевидна двоякая природа «Секса в большом городе»: с одной стороны, сериал делает упор на образы женского пола и женской власти. С другой, эти образы представляются самым консервативным способом, но при этом тут же разрушаются с помощью юмора. Подобного рода двоякость и даже противоречивость изображения — не новость для жанра комедии ситуаций, в историю которого органично вписывается «Секс в большом городе». Сериал также заигрывает с моделями взаимодействия с аудиторией, которые определенно принадлежат другим жанрам.

История телевизионной комедии ситуаций знает немало сериалов, главная героиня которых — одинокая женщина, обустроившая свою жизнь в большом городе. Самый значительный из ранних примеров — сериал «Шоу Мэри Тэйлор Мур». Уже начальные титры «Шоу...» давали вполне внятное представление о его содержании: главная героиня радостно подбрасывает вверх шляпу в центре Таймс Сквер, намекая на неисчерпаемые возможности для удовольствия и независимости в мифическом городе Нью-Йорке. В британском сериале «Свингующий Лондон» столица Великобритании также дарит женщинам схожие возможности и перспективы. Героями британских комедий ситуаций «Liver Birds» (Liver Bird — птица-символ города Ливерпуль — изображена на старинном городском гербе, на котором птица в венчающем щит нашлемнике поддерживает гитару) и «Take Three Girls» также были пары или компании молодых женщин, независимо идущих по жизни, а главными темами сериалов были работа и личная жизнь. Более поздние американские комедии ситуаций «Эллен» и «Сибилла» развивают тему женской независимости и роли женщин в обществе. Сериал «Золотые девушки» повествует о жизни компании подруг и уделяет особое внимание старшему поколению женщин, что привносит другой набор комических элементов. В сери-

але «Друзья» действуют герои как мужского, так и женского пола, что отличает его от «Секса в большом городе». Хотя тот факт, что мужчины в «Друзьях» мало чем отличаются от женщин, будучи озабоченными любовными отношениями, поиском романтических связей и постоянной неуверенностью в себе, как раз роднит его с «Сексом...».

В «Сексе в большом городе» присутствуют и элементы комедии ситуаций, разворачивающейся на рабочем месте. Логическую цепочку повествования обеспечивает именно профессиональная деятельность Кэрри, ее работа над антропологической колонкой, что также сообщает жизни героини экономическое и социальное измерение. Однако Кэрри работает дома, поэтому ее подруги – не коллеги по работе, и иерархические отношения не имеют значения. «Секс в большом городе» – интересная вариация этого жанра. Место работы Кэрри – целый город, и ее дружеские контакты и личные заботы сливаются с рабочими. Еще один важнейший элемент, типичный для комедии ситуаций, – семейственность: отношения с узким семейным кругом или с теми героями, чья роль приравнивается к родственной, часто служат внутренним двигателем развития сюжета и динамики персонажей. В отношениях главных героинь в «Сексе в большом городе» есть что-то семейственное, ведь их ссоры и примирения связаны с ревностью, соперничеством и спорами. Относительно молодые зрители сериала, скорее всего, проецируют отношения героинь на собственные отношения с друзьями и идентифицируют себя с Кэрри и ее подругами по горизонтальной схеме, а не вертикальной, в которой героини рассматривались бы как старшие по родственной иерархии. В связи с этим логично сравнить «Секс в большом городе» с телевизионными сериалами, исповедующими либеральные взгляды на секс, такими, как «Городские истории» Армистеда Мопина или «Близкие друзья». Другие примеры для сравнения – молодежные сериалы («Зачарованные» и «Дарья»), которые поднимают вопросы независимости, особенно женской, и мыльные оперы, в которых парочки то образуются, то расстаются, и все чаще появляются молодые персонажи («Холлиуокс» и «Бруксайд»).

«Секс в большом городе» – новая ступень в историческом развитии жанра комедии ситуаций, который рассматривает вопросы женской идентичности, сексуальности, работы и общественной жизни. В комедии ситуаций смысловую нагрузку несут не только тексты и сюжетные линии, но и другие контексты и связи с остальными СМИ.

Телевидение и его взаимосвязи с другими СМИ

Как отметил Джон Эллис, один из самых значительных признаков современного телевидения – его внимание к очевидцам и свидетелям. Оно стремится обеспечить зрителям новизну и вовлеченность в процесс, в сетке программ любого канала присутствуют «реалити-шоу» с элементами драмы и других развлекательных жанров, что свидетельствует о постоянно растущей потребности в новых комбинациях и новых форматах. Есть и второе объяснение: постепенно размываются границы между сценической игрой и аутентичным поведением. Любительские видеосъемки, новые корректирующие изображение технологии и возможность обмениваться картинками посредством цифрового оборудования приводят к постоянно увеличивающейся фамиллярности зрителей по отношению к процессу производства, техническим кодам и конвенциям киносъемки. В последние годы активно обсуждается проблема видеонаблюдения, а многие молодые люди, воспитанные на реалити-шоу, считают, что за ними наблюдают во многих общественных местах. Размываются границы между кинематографом и фиксацией события на видеокамеру, и это уже произошло с информационными и документальными ТВ-жанрами, включая ток-шоу. Жанр «реалити-шоу» одновременно напоминает игровое шоу, мыльную оперу, документальное кино и развлекательные информационные программы (например, о садоводстве, бытовой технике или кулинарии). Возможно, это всего лишь новое проявление процесса внутренней трансформации телевидения, которому свойственно постоянно рефлексировать на тему

собственного статуса и задаваться вопросом, является ли оно внешним наблюдателем или участником, формирующим реальность. «Секс в большом городе», конечно, не реалити-шоу, однако сериал определенно сыграл свою роль в процессе стирания границ между драмой, легкими развлекательными жанрами и реалити-ТВ. Например, американская сеть Women's Entertainment (WE), то есть Развлечения для женщин, запустило воскресную вечернюю программу в режиме реального времени под названием «Одинокая женщина в городе», в которой 11 женщин сравнивают собственные успехи и неудачи в любовных делах.

Продюсеры сериала даже предприняли попытку внедрить в «Секс в большом городе» элементы жанров, ассоциирующихся с новостями и политикой. Так, серия «Поднять якоря» (5.1.) стала ответом на события 11-го сентября 2001 года, что подтверждается и комментариями Сары Джессики Паркер в одном из интервью: «эта серия – настоящее совпадение: город восстанавливает силы и пытается прийти в нормальное состояние, то же самое происходит и с Кэрри». Действие серии разворачивается во время Недели флота, и, как говорит Паркер, «в сериале появляется много моряков, что создает ощущение настоящей Америки, лишенное шовинизма».

В американской комедии ситуаций основными фигурами всегда являются главный герой и продюсер-сценарист, в отличие от английской, где главным творческим двигателем считается автор текста. В подобном институциональном контексте Паркер – как звезда сериала и важный человек в продюсерской команде – наделяется правом выражать гражданскую позицию сериала, который призван отвечать нуждам зрителей (таким, какими их видят продюсеры сериала) и нации в целом. Каждая серия воспринимается не как произведение отдельного человека, реализованное на телевидении, а как совместное творение звезды-актрисы, продюсеров и авторов, имитирующее коллективную реакцию на «войну против терроризма», то есть реакцию, которую создатели приписывают зрителю. Даже сериал, цель которого – задокументировать сексуальные манеры жителей мегаполиса, умудряется

отразить вымышленную реакцию аудитории на актуальные политические события.

Объединяющий дискурс, который, по мнению Паркер, практикует «Секс в большом городе», действует исключительно за счет разнообразия стилевых компонентов сериала. «Секс...» размывает границы между такими жанрами, как комедия ситуаций, ток-шоу и информационными ТВ-жанрами, а также между телевидением, журналами и близкими к кино формами, в сторону которых обязательно поглядывает драма и которым она старается соответствовать. Главное – взаимоотношения между двумя функциями телевидения: как технологии записи, документирующей реальность, и как средства реализации художественного вымысла. Этот вопрос особенно актуален, когда речь идет об информационных и особенно документальных телевизионных жанрах. Оценивать «Секс в большом городе» можно, только дав ему жанровое определение. Однако, как ясно из этой главы, дать определение сериалу в сравнении с другими медиа, а также другими телевизионными жанрами и формами, довольно проблематично, и на это есть несколько причин. Сериал представляет собой адаптированную версию текста для печатного издания, он также включает в себя элементы различных информационных и художественных жанров. Другие причины – особое отношение сериала к аудитории, сама позиция канала НВО и свойственное современному телеещанию размывание границ между внешними и внутренними свойствами ТВ-продукта. Конечно, в сравнении с такими комедиями ситуаций, как «Офис», жанровое смешение в «Сексе в большом городе» нельзя назвать особенно радикальным. Однако сериал действительно демонстрирует масштаб этого явления в телевизионном мире. Само по себе жанровое смешение довольно удивительно для комедии ситуаций, ведь этот жанр считается довольно стабильным. В качестве вывода приведу три причины размывания жанровых границ на телевидении. Первое: телевидение как институция требует новизны в развитии и расширении существующих жанров и форматов, ведь исторически специфика ТВ такова, что оно всегда фокусируется на настоящем, современном

и всегда предлагает аудитории новые удовольствия, модифицирующие прошлые. В итоге один жанр пробует примерить те формы и модели обращения к аудитории, которые свойственны другому жанру. Второе: каждая передача обрамляется другими, транслируемыми до и после, и ей также приходится конкурировать с продукцией других каналов, что заставляет передачи быть одновременно похожими и отличными друг от друга. Процесс адаптации и усвоения заимствованных форматов, форм и моделей обращения к аудитории – часть продолжительного процесса трансформации, который ведет к общей нестабильности. Третье: продюсеры передач и руководство телевидения стараются соответствовать желаниям и потребностям аудитории, которые они же сами и придумывают. Если определенные передачи завоевывают расположение публики (которое проявляется в рейтингах программы), или заставляют общественность обсуждать их (о чем свидетельствуют публикации в прессе и живые радиовключения), то они моментально становятся центром внимания, их экономическая ценность и социальная важность повышаются. Поэтому телевидение проникает в печатные тексты, усваивается институциями и зрителями, причем делает это удивительно гибким образом, что, с одной стороны, свидетельствует о специфике телевидения, а с другой, о пересечении телевидения с другими медиа и его роли в современной культуре в целом.

Ким Акасс
Джанет МакКейб

Глава 12

Мисс Паркер и порочный круг:
женские истории и юмор
в «Сексе в большом городе»

Однажды...

Каждую неделю начальные кадры «Секса в большом городе» заставляют нас улыбнуться рассказанной в них короткой шуточной истории. Кэрри Брэдшоу идет по Нью-Йорку. Она определенно наслаждается тем, что видит вокруг, ее образ перемежается с кадрами самого города: здание Крайслер, горизонт даунтауна, Мировой Торговый Центр (замененный на здание Импайр Стэйт после 11 сентября) и мост на Манхэттене. Визуальный монтаж путешествия героини, которую зритель застает за рассматриванием города, сопровождается современным джазовым сальса-битом Дугласа Дж. Куомо. Однако, как и полагается в классическом фарсе, зритель знает и видит больше, чем Кэрри. Вот автобус въезжает в лужу, и ее мечтательности внезапно положен конец. Камера отъезжает назад, и мы в первый раз замечаем, во что героиня одета:

белая юбка-пачка и розовая кофта без рукавов. Городской автобус, на стене которого изображена все та же Кэрри в ее сексуальном «голом» платье от Donna Karen, которое она надевает, когда планирует заняться с кем-нибудь сексом (именно оно надето на ней, когда она впервые спит с Бигом), обливает сказочную принцессу водой из лужи. За четыре кадра шутка достигает апогея. Изящная вариация на тему торта в лицо, и наша принцесса-балерина выглядит ужаснувшейся и смущенной, в то время как проходящий мимо японский турист окидывает ее, униженную и промокшую, ироничным взглядом.

Так начальные кадры задают комический тон «Секса в большом городе». Структуру шутки составляет противопоставление амплу инженю, в котором выступает Кэрри, ее обаятельному сексуальному образу на автобусе. Она может сколько угодно наслаждаться тем, что примеряет девственную маску сказочной принцессы, но Кэрри Брэдшоу, которая «знает, что такое хороший секс» (так звучит рекламный слоган ее колонки), напоминает нам о том, что героиня вовсе не так невинна, и ее наряд в стиле Дега обманчив. Шутка основана на комедийной игре определяемой полем идентичности и культурных представлений, фантазии и маскарада, целомудренной сказочной принцессы и привлекательной провоцирующей сирены. Кэрри следует выдуманному сказочному сценарию и в процессе получает удовольствие от игры с искусственностью патриархальной системы знаков, которая определяет само понятие «женщина». В шутке обыгрываются знакомые конструкты, которые определяют идеал женщины. Комедийность возникает при столкновении девственницы и шлюхи, двух классических патриархальных фантазий, которые проецируются на женщин. Так вниманию зрителя представляется сырой материал, который будет снова и снова использоваться в сериале для создания комичности.

Кэрри сразу идентифицируется как главный рассказчик — всемогущий наблюдатель за жизнью города. Если верить рекламному слогану на автобусе, она знает, что такое хороший секс, и ее колонка еженедельно рассказывает читателям о ее открытиях в этой об-

ласти. Кэрри с самого начала приписывается позиция рассказчика, а ее авторитет в этой роли укрепляется ее похождениями по городским пространствам. Для начала повестку дня задает ее бестелесный взгляд. Изображения ее глаз и лица, не связанных с телом, перемежаются кадрами с городской архитектурой, таким образом сообщая ей субъективность и обеспечивая уникальный чувственный доступ к мегалополису. Эта особая привилегия выполняет ту же функцию, что и голос рассказчицы в сериале, который ведет зрителя по Манхэттену и посвящает его в любовные радости и горести. Роль Кэрри очевидна уже в первой серии, где она собирает человеческие истории и расточает премудрости. Комбинируя закадровое повествование с прямым обращением к камере, Кэрри приглашает зрителей вступить в диалог и вместе посмеяться.

Однако позиция рассказчика в сериале более сложна, чем может показаться на первый взгляд. Когда заигрывание Кэрри с образом невинной балерины достигает апогея, включается элемент мазохизма, связанный с демонстрацией ее тела. «Секс в большом городе», с одной стороны, комедийный спектакль, в котором Кэрри выступает в образе сказочной принцессы в наряде, испорченном объективированным образом роковой женщины, что подтверждает мазохистскую природу любовных отношений, связанную с постоянным соревнованием женщин друг с другом в патриархальных сказках: злая мачеха отравляет Белоснежку, непривлекательные сводные сестры мучают Золушку. В нашу эпоху консюмеризма у подобных отношений появляется и товарное измерение, когда массовая культура превращает женщину в образец потребления и образ для потребления, таким способом заставляя смертных женщин мериться силами с собственным идеалом. По словам Джона Бергера, в визуальной культуре выставление напоказ женского тела означает, что «женщина расколота надвое. Женщина должна постоянно следить за собой. Ее почти всегда сопровождает ее собственный образ... С раннего детства ее учили и убеждали постоянно себя внимательно осматривать». Как мы видим, изображение Кэрри буквально ловит ее в капкан, а превращенный в товар образ унижен для ее роли романтической

героини. С другой стороны, кинематографический мазохизм подтверждается с помощью суррогатного мужского взгляда японского туриста с фотоаппаратом в руках. Его выражающий ироничное удивление взгляд не только указывает на затруднительное положение, в котором оказалась Кэрри, но и удерживает ее в качестве объекта мужского взгляда. Полученное им визуальное наслаждение делает фетиш из тела, таким образом минимизируя страхи, связанные с ее образом. Именно в этот момент героиня нарушает молчание и сама шутит над механизмами, которые приписываются женщинам в сказках и фантазиях. Она присваивает само повествование и его ход, а то, что она говорит, оказывается настолько радикальным, что ее послание должно быть хоть как-то дезавуировано.

Эти рассуждения подводят нас к главной двусмысленности, которая лежит в основе структуры нарратива «Секса в большом городе» и составляет предмет этой главы. В процессе обсуждения сказочных историй, культурных мифов и потребительских дискурсов, которые и конструируют женщину как объективированного Другого в патриархальной системе, юмор и разделяемый героинями смех ставит под вопрос внутреннюю веру женщин в эти истории и старается предложить новые дискурсы. Юмор обнажает шаткость выбранной тропы: примеряя роль сказочной принцессы, Кэрри рискованным образом пытается говорить из позиции той культурной идентичности, у которой нет голоса как в патриархальной культуре, так и в феминистской системе ценностей. В традиционных сказках повествование не велось от лица девицы, пребывающей в душевных муках, или безнравственной искусительницы. Их голоса не были легитимированы, а их роль в истории ограничивалась лишь тем, что их в какой-то момент спасают или покоряют. Поэтому совершенно неудивительно, что, по мнению Нэнси Франклин, Кэрри в пачке — идеальный образец рассказчика, не вызывающего ни капли доверия. Конечно, «Секс в большом городе» можно расценивать как постмодернистскую, постфеминистическую сказку, в которой тридцатилетние одинокие женщины находятся в поисках Очаровательного Принца, то

есть богатого, обладающего властью и авторитетом мужа, однако героини довольно двусмысленно осуществляют этот поиск. Как раз непростые отношения героинь с первичными мифами, которые и формируют их взгляды на сказочную романтику и любовь до гроба, культом материнства, гламуром и стремлением к телесному совершенству и лежат в основе того, что заставляет зрителей смеяться.

Героини «Секса в большом городе» прекрасно осведомлены о сконструированности образа «женщины» в обществе и достаточно образованы, чтобы понимать, что Принц на Белом Конне не больше, чем культурный миф, однако они все равно не могут до конца отказаться от ложных мыслей, на которые их вдохновляют патриархальные фантазии. Уподобляясь Кэрри, мы задаемся вопросом: служат ли сказки и фантазии, которые они возбуждают у женщин, аналогом метафизического Фаллоса, который возбуждает постоянное ощущение нехватки и неудовлетворенности? Цель этой главы — рассмотреть, как юмор и совместный смех помогают женщинам преодолеть порочный круг патриархальных историй.

Рассказывание историй: как нарушить табу и поговорить о сексе

В этом мире завышенных ожиданий и сексуального потребления старые романтические мифы умирают в муках. Как обнаруживает Кэрри и ее подруги, даже самые завидные холостяки Манхэттена слишком далеки от Рета Батлера и Хетклиффа их мечты. Фрустрация — вот цена, которую им приходится платить за столь высоко изысканный аппетит.

Четыре девицы с Манхэттена выглядят умными, дерзкими и независимыми. Казалось бы, на первый взгляд, они совершенно не нуждаются в мужчинах, которые бы диктовали им, как жить. Однако под пуленепробиваемой броней из Dolce & Gabbana все выглядит немного не так, как кажется. Несмотря на то, что героини

сериала определенно ищут новые сюжетные линии и истории, они пойманы в ловушку, а их язык и модели повествования соответствуют представлениям о женственности в патриархальном мире. Как пишет Шарлот Рейвен в своем обличительном манифесте против «Секса в большом городе», «все девушки, начиная от молодых девиц, подсевших на диетическую Колу и заканчивая тридцатилетними поклонницами идеального Мистера Дарси, — предпочитают отказываться от реальности в пользу собственных фантазий, в которых вымышленные мужчины соответствуют их запросам». Ее ответ: прогнили сами основания современной риторики женственности, в которой молодые женщины присваивают язык радикального феминизма всего лишь для пересказа старых патриархальных сказок от имени женщин, мечтающих о принце. Однако вопрос не в том, почему женщины отказываются от феминистического образа мышления, но почему так сложно отказаться от этих патриархальных фантазий. Короче говоря, язык, на котором рассказываются эти истории, меняется, но их суть остается прежней.

Таня Модлески и Дженис Рэдвэй в своих работах о популярности дамских романов среди женщин в эпоху постфеминизма задаются вопросом, что именно так сильно привлекает женщин в этих историях о наивных героинях и лихих героях. В частности, Модлески отмечает, что эти популярные тексты оставляют место для фантазий ненасытным читательницам, которые готовы «быть преданными женами и искренне желают этого». Причины этого явления довольно сложны и противоречивы.

По словам Модлески,

«Женские тексты дают выход женской неудовлетворенности отношениями между полами, однако они никогда не ставят под вопрос первичность этих отношений. Они также никогда не ставят под вопрос миф о мужской доминантности, институт брака и семьи. Патриархальные мифы и институты целиком и полностью приветствуются читательницами, хотя страхи и конфликты, к которым они приводят, можно рассматривать как причину появления таких текстов в первую очередь».

Женщинам можно сколько угодно внушать, что фантазировать о принце «неправильно», однако сказка о том, как женщину покоряет мужчина, все еще прочно укоренена в нашей культуре, причем благодаря женщинам. Не зря же Кэрри задается вопросом, правда ли, что «внутри каждой уверенной одинокой женщины спрятана хрупкая нежная принцесса, которая ждет, чтобы ее спасли» («Нет дыма без огня», 3.1.).

С 70-х годов теоретики феминизма проповедовали высвобождение из заколдованного лабиринта патриархальных фантазий, однако женщины продолжают крепко держаться за эти истории и, более того, их увековечивать (начиная от популярных дамских романов и заканчивая «Дневником Бриджит Джонс»). Феминистки, пытавшиеся разгадать эту головоломку, опирались в значительной степени на постструктуралистскую мысль о том, что субъективность формируется посредством языка. Этот спор коренится в логике Альтюссера: он настаивает на том, что идеология заставляет нас принять социальные и гендерные роли как нечто непреложное. Его поддерживает и Жак Лакан, считающий, что само подсознательное подталкивает женщин держаться за патриархальный фольклор, хотя им говорят, что в их же собственных интересах создавать новые истории, которые бы не поработали их.

Нигде эта дилемма не проявляется столь явно, как в разговорах героинь о сексе. Как утверждает Мишель Фуко, разговоры о сексе тесно связаны с властью и знанием. Говорить о сексуальных практиках и телесных наслаждениях значит отказаться от того, что говорится контролирующими властями в целях социального регулирования и управления сексуальностью. Суть его радикального заявления состоит в том, что о сексе невозможно говорить вне пределов культурной системы координат. По его мнению, секс далек от естественности, он — регуляторный конструкт, созданный режимами власти. Феминистки использовали его идеи в качестве комментария к различным дискурсам субординации в Разговоре о женском теле, а также для объяснения сложностей, связанных с отношением женщин к дискурсу секса.

В «Истории сексуальности» Фуко обращает особое внимание на то, как в девятнадцатом веке научное знание связывало женское тело с процессом «истеризации». Медицинские и психологические инстанции «анализировали» женское тело, описывая его как «насыщенное сексуальностью» и наследственно патологическое. Обнародование подобных знаний и санкционировало внешнее регулирование телесных наслаждений и общественно-сексуальных отношений, которые, безусловно, призваны регулировать функции женщины как роженицы и воспитательницы детей. Идею Фуко о заключении женской сексуальности в медицинский дискурс продолжает Люси Бланд. По ее мнению, женское тело было подвергнуто «гигиенизации». Этот процесс подразумевал под собой разделение непорочности и удовольствия: женское наслаждение воспринималось как извращение, а женщины, не испытывающие сексуального желания, считались благодетельными (эта же модель коренится в многовековом аскетизме христианства с его идеей женской девственности и тотального самоотречения). Дамские романы издательства «Арлекин» определенно следуют этой же традиции: их сексуально наивные героини должны ничего не подозревать о своей способности вызывать сексуальное влечение у мужчин. «Героиня не должна осознавать сексуальное желание, потому что осознание равно вине», — пишет Модлески. Молчание, отрицание и непорочность — вот добродетели женского тела, а метафоры «порока» удерживают его от извращенных желаний.

Вот правда о сексуальном желании и телесных удовольствиях: когда женщины говорят о сексе, они противятся подавлению и ставят под вопрос существующие табу. А это задача не из простых. Как только женщины начинают открыто говорить о сексуальных удовольствиях и выказывают глубокие познания в области сексуальной техники, они оказываются в ловушке, а их слова становятся частью системы отношений между сексом и властью. Достаточно понаблюдать за тем, как критики клеветают на героинь «Секса в большом городе», чтобы внушить зрителям недоверие к ним. Как пишет один из критиков, «секс в сериале часто связан с

вопиющей вульгарностью, причем не потому, что так надо, но потому, что так можно. В результате зритель получает дешевый шок, как в ситуации с Мирандой, которая напевает «Dead Man Walking» Дэвида Боуи в собственной версии, непригодной для печати». Другие уничижительно называют женщин шлюхами: «Шлюшка Саманта каким-то образом оказалась сожительницей парня, чье мужское достоинство для нее слишком мало» («Послушай, любовь моя, даже Бьюик 747 будет выглядеть крошечным, приземлившись он в Великий Каньон»). В сериале сами героини также сталкиваются с собственными табу. Кэрри и Саманта ссорятся из-за наряда, который Саманта просит надеть Кэрри на вечеринку, посвященную выходу ее книги («Девушка с обложки», 5.4.). На самом деле ссора разгорается по другой причине: Кэрри не может пережить то, что застала Саманту, когда та делала минет почтальону из Worldwide Express, хотя в целом она восхищается тем, что Саманта не боится выставлять напоказ свою сексуальную жизнь. Не желая того, Кэрри осуждает ее, и этот факт расстраивает Саманту больше всего.

Фуко признает, что человек, «который держится за интимную жизнь, становится в некоторой степени недостижимым для власти... что расстраивает закон, так это то, что такое поведение предвещает свободу». Поэтому женские разговоры о сексе, возможно, один из способов эмансипации, которые помогают женщинам заново переписывать истории и сказки в свою пользу. Выражаясь словами Фуко,

«Если с классических времен фундаментальной основой, связующей власть, знание и сексуальность, действительно было угнетение, то вполне логично заключить, что за избавление от его уз нам придется заплатить серьезную цену. Нарушение закона, устранение запретов, искажение речи — вот минимальная плата за повторное утверждение удовольствия в мире, и для создания соответствующего механизма потребуется совершенно новая экономика».

Саманта — эксперт, знающий о сексе все: начиная от техники минета и заканчивая тем, где приобрести лучшие электрические

приборы для ночных усад. Она, в конце концов, по ее собственному признанию, трисексуал, готовая попробовать все хоть раз в жизни. Отвечая на претензии парня со странной на вкус спермой, Саманта сообщает ему, что мужчины просто не представляют, с чем женщинам приходится сталкиваться во время минета: «Держать зубы в стороне и всасывать, борясь со сведенными скулами с рвотным рефлексом, причем делать все это, прыгая вниз-вверх, стоная и стараясь дышать носом. Легко ли это? Дорогой, недаром минет называют работой!» («Легко пришло, легко ушло», 3.9.).

Возвращая сломанный вибратор, Саманта делится с двумя женщинами своей мудростью по поводу альтернативных сексуальных удовольствий, которые можно получить от различных приборов, предназначенных для массажа тела. («Критическое состояние», 5.6.). «Этот вам не нужен. Слишком шумно гремит и свистит», — советует Саманта блондинке двадцати с лишним лет. Другой очень прилично выглядящей женщине постарше, которая рассматривает прибор, она сообщает мягким тоном: «Эта штукавина не для нас. Если уж хочется получить безотказный прибор, лучше подыскать себе мужичка, верно?». Женщины обмениваются участливыми улыбками, а закадровый голос Кэрри сообщает нам, что «Саманта сразу приобрела репутацию Мичико Какутани вибраторов». Чопорная женщина, удивленная таким ракурсом зрения на товары, встречается взглядом с молодой девушкой, и та, улыбаясь, сообщает ей: «Мне кажется, это как раз массажер для спины», но Саманта незамедлительно возражает: «Если только вы не поместите его внутрь». Реплика Саманты заставляет обеих женщин посмотреть на прибор в совершенно новом свете. Когда девушка протягивает Саманте небольшой массажер, обращаясь к ней за советом, Саманта отвечает ей: «Нет, точно нет. Это просто сотрет вам клитор». «Даже через трусики?» — «Даже через лыжные панталоны», — отвечает умудренный голос. Шутка строится на обмане зрительских ожиданий. Поиск средств для снятия стресса приобретает совершенно новое значение благодаря Саманте. Самая смешная часть беседы — ее комментарии к приборам, в них она проговаривает «новую правду» — то, что, как правило, оста-

ся за скобками. Эта игра не только оборачивается непристойными шуточками, но и обнажает тот факт, что свободно обсуждать непристойности, возможно, дается циничной и уверенной в себе Саманте не так легко, как кажется на первый взгляд

Кухня юмора: признания, смятения и истории от женского лица

Исследовательница Венди Браун уверена, что «в модернизме изложение женского опыта всегда приобретает исповедальный оттенок». Голоса героинь «Секса в большом городе» в основе своей глубоко личные. Четыре женщины: беззастенчивая Саманта, склонная к анализу Кэрри, циничная Миранда и оптимистка Шарлот — инсценируют обсуждения на тему этикета свиданий и сексуальных практик в форме полилога спорящих. Они признаются в неосмотрительных поступках во время похода в магазин за туфлями, коротко и остроумно парируют за коктейлем, делятся честным советом по телефону и травят анекдоты за бранчем.

Модлески описывает процесс женского признания как нахождение «пространства для расхода». Это «пространство женской истеризации, но также и пространство для феминистской политики: для того, чтобы опыт одной женщины приобрел значение, необходима вторая женщина». Наша цель — развить эту идею до предположения, что юмор и совместный смех также служат «пространством для расхода» в «Сексе в большом городе». Юмор помогает умалить значение патриархальных фантазий, в которые верят женщины, и продемонстрировать искусственность сказочных историй, культурных мифов и потребительских дискурсов, которые ограничивают образ женщины двумя ипостасями. Либо великолепная фотомоделль, либо несчастная девица, и обе они живут в ожидании Очаровательного Принца, который спасет их. Сериал изменяет традиционную и предвзятую структуру шутки «рассказчик — выплеск сексуальной или враждебной агрессии» (по Фрейд): героиня доверительным тоном рассказывает о слу-

чившемся с ней таким образом, что провоцирует слушателей на ответ. Остальные девушки не просто пассивно наслаждаются полученным от шутки удовольствием, они вводят дополнительные нарративы через совет или личную реакцию, придавая большее значение тому, что было сказано. Откровенные комментарии об интимных переживаниях или сексуальных связях, как правило, передразниваются, и в этой иронии выявляется правда о телесных наслаждениях и сексуальных желаниях. Диалог достигает высшей точки, и в этот момент изначальная история теряет свое ключевое значение, и обнажаются более глубокие причины для ведения разговора. Подсмеиваясь над каждой по очереди, женщины словно указывают на то, что они прекрасно понимают: есть нечто поважнее, чем чувство стыда или отвращения. Они готовы быть шутниками, предметами для шутки и слушателями. Они способны смеяться над собой за то, что попадают на крючок патриархальных выдумок, и говорить о собственной неуверенности и тех проблемах, на решение которых эта неуверенность их вдохновляет.

Фирменные шутки героинь «Секса в большом городе» строятся по двум моделям: либо девушки разговаривают между собой, рассказывая истории и прерываясь, чтобы посмеяться над чем-то еще и изменить ход повествования, либо звучит закадровый голос Кэрри. Она часто заимствует язык из сказок, романтических мелодрам или других женских выдумок и настраивает зрителя на неоправданные ожидания, таким образом заставляя нас посмотреть на ход событий как забавную игру. Например, серия «Плюс один самое одинокое число» (5.5.) открывается напыщенной оркестровой партией. Скользящая камера задерживается на роскошных букетах белых роз до того, как обратиться к Кэрри, стоящей на самом верху огромной лестницы. Звучит ее закадровый голос: «Есть на свете один день, о котором мечтает даже самая циничная женщина Нью-Йорка». Ее поддерживают Саманта и организатор вечеринки Энтони (Марио Кантон), которые ожидают внизу лестницы. Он говорит: «Это будет шикарно. Все белое: белые цветы, белые скатерти, белая пища. Б.Е.Л.О.Е. Все белое».

Закадровый голос продолжает говорить, в то время как Кэрри спускается по ступеням. «Она представляет, что на ней будет надето. Фотографы. Тосты. И все радуются тому, что она наконец нашла...» — камера резко перемещается на пол, на котором лежит флаер, — «... издателя. Это вечеринка, посвященная выходу ее книги». Мечтательная музыка, пышное оформление и лирический голос: все знаки для обозначения сказочной свадьбы указывают зрителю на сфальсифицированную реальность. И вот неожиданная развязка: повод для радости — не свадьба с Очаровательным Принцем, но ее собственный успех. Кэрри создает альтернативное повествование о женском счастье и личных достижениях и передает эмоции, используя язык романтических историй и дамских романов.

Технология создания шутки, используемая героинями, также включает манипуляции с языком для создания двусмысленности и игры с различными формами нарратива, традиционно приписываемыми женщинам. Так сериал регулярно задействует цитаты из классических фильмов «Волшебник изумрудного города» (1939), «Какими мы были» (1973) для того, чтобы превратить хаотичную ТВ-историю с открытым концом в логичное киноповествование. Присвоение чужих текстуальных конвенций позволяет девушкам осознать причины собственного смятения. В серии «Бывшие в большом городе» (2.18.) Кэрри размышляет над тем, почему Биг решил жениться на Наташе (Бриджит Мойнахан) вместо нее: «Просто... почему на ней? Ну правда... почему именно на ней?». Миранда помогает ей разобраться в хаосе эмоций, сказав всего лишь одно слово: «Хаббл», то есть, назвав имя персонажа Роберта Редфорда в фильме «Какими мы были». Шарлот и Кэрри сразу же понимают, о чем речь. «Да, да, это точно как у Хаббла», — восклицает Кэрри. Таким образом, одно слово настраивает девушек на совершенно новый нарратив — историю о великой страсти и безответной любви. Кэрри вдруг прозревает, что она — «девушка как Кэти» (то есть героиня Барбары Стрейзанд), и вместе с Мирандой и Шарлот исполняет трогательную композицию «Воспоминания», сопровождающую финальные кадры

фильма, чем изрядно досаждают Саманте, которая даже не видела эту «слезливую киношку». Подобные уловки — средство для переключения с одного нарратива на другой, и героини с юмором жонглируют ими, таким образом рассказывая собственные истории. Кэрри проигрывает то, что Миранда и Шарлот только что нам продемонстрировали, а именно окончание фильма «Какими мы были». Она сталкивается с Бигом на выходе из «Plaza» после вечеринки, посвященной его помолвке. Она спрашивает его, почему он выбрал Наташу, а не ее. Он отвечает: «Потому что все стало так сложно». Кэрри видит Наташу в лимузине, придвигается к нему и проводит рукой по волосам, повторяя слова героини Кэти из фильма «У тебя замечательная девушка, Хаббл». «Я не понял», — с любопытством спрашивает Биг. «... и никогда не понимал», — отвечает она. Ключевой момент в этой сцене — столкновение двух историй: трагедии его непонимания и юмор девушек, знающих, как работает выбранный ими нарратив. Кэрри присваивает киносюжет, который исключает ее собственное удовольствие, и загадочно уходит, подсаживая Бига на крючок и превращая киноисторию в телевизионную форму с открытым концом. И Биг вернется в следующем сезоне.

Еще одна особенность стиля сериала — солидарность героинь при рассказывании шуток, в создании юмора участвуют все женщины. Смех служит средством осмеяния женской веры в угнетающие и укрощающие их формы повествования. Особым весельем сопровождается выдумывание героинями нового лексикона, который помогает им лучше объяснять стоящие перед ними дилеммы. Сериал создал новый словарь терминов, категоризировал и выразил новые откровения по поводу секса. Например, существительное «рот моллюска» означает ситуацию, «когда во время поцелуя парень просто кладет язык в рот девушке, и он лежит там неподвижно, словно моллюск». Другое абстрактное существительное «*deja — трах*» переводится как «странное ощущение, что ты трахаешься с тем, с кем когда-то уже трахалась», а имя собственное «Голдикокс» подходит «женщине, которая не может найти парня с подходящим ей размером члена».

Женщины шутят над сексуальными приключениями, оплошностями на свиданиях и болезненными разрывами, и это позволяет героиням постоянно подкреплять собственные позиции, узаконивать опыт и истории друг друга, а также подтверждать их значимость. Часто женщины теряются, когда их просят объяснить, что с ними случилось на самом деле. Они растеряны и не понимают, что значит тот или иной случай и как вести себя в определенной ситуации. Героини обращаются к другим героиням, как к подругам или наставницам, чья роль — помочь осознать, что с ними произошло, и дать совет. За обедом с подругами Миранда признается, что испытывает дискомфорт от того, как ее последний любовник разговаривает в постели: «Хочу вам сказать, что наши интимные отношения стали уж слишком интимны на словесном уровне» («Ужасная правда», 2.2.). В следующем кадре зритель видит спальню Миранды, где та изнемогает от того, с какой легкостью ее партнер Аарон Мельбурн говорит непристойности во время секса. Зритель видит то, что девушки могут себе только представить. И вот мы возвращаемся обратно на ланч к подругам, которые посмеиваются над озабоченностью Миранды. Кэрри пожимает плечами: «А в чем проблема?». Миранда отвечает с нарастающим раздражением: «Потому что секс — не время для болтовни. Более того, это один из немногих моментов в моей жизни, и без того полной формулировок и слов, когда вполне уместно, если не сказать предпочтительно, заткнуться... и вдруг оказывается, что меня обязательно нужно смущать разговорами. Нет уж, спасибо». Шарлот наклоняется к ней и деловито говорит: «Просто говори о его члене». Саманта, иронично улыбаясь, добавляет: «Одно уточнение. О его большем красивом члене». Кэрри с недоверием берет паузу: «Теперь мы употребляем это слово на “ч”?». Миранда игнорирует вопрос и продолжает: «Я не могу использовать прилагательные». Кэрри пожимает плечами: «Ну, тогда скажи просто “ты такой твердый” — обычно это довольно действительно». Шарлот продолжает давать советы успокаивающим голосом: «Иногда мужчины хотят услышать нечто, что может их чуть-чуть подбодрить». «Например?», — вопрошает Миранда.

Шарлот поражает своих подруг своими советами о том, как нужно «грязно» разговаривать с мужчиной в постели, повергая его в бессловесный шок: «Да красавчик. Так хорошо. Не останавливайся. Именно так. Давай, трахай меня. Не останавливайся». Она улыбается и как ни в чем ни бывало продолжает есть. «Ты шутишь, так ведь?» — спрашивает шокированная Миранда. Девушки смеются.

Девушки смеются, когда делятся интимными секретами и произошедшими с ними историями. Они обсуждают, как поддержать самооценку мужчины в постели, и это позволяет им проникнуть в суть некоторых аспектов мужского понимания секса и сексуального поведения, которые они могут использовать как преимущество, при этом получая удовольствие от разговоров о сексе и обмене откровенностями. В их разговорах признание — ключевое понятие, которое лежит в основе юмора и совместного смеха. Фуко говорит, что дискурс доверия и производимые им «доверительные заявления» «разрывают оковы благоразумия»:

«Дело не просто в рассказе о том, что было и как, то есть, как прошел сексуальный акт, но в воссоздании самого акта и того, что с ним связано: мыслей, которые привели к нему, сопровождавших его страстей, образов, желаний и удовольствий. Без сомнения, общество впервые взяло на себя ответственность услышать сообщение об индивидуальных удовольствиях».

Дискурс разговоров о сексе во время полового акта пополняет коллекцию баек о сексуальных опытах, составляющих в сериале дискурс «прожитых историй как вещественных доказательств». В самой структуре шуток заложен механизм извлечения знания из саги Миранды о постельных разговорах. Сначала откровение преподносится таким образом, что героиня удивляет нежелание Миранды грязно разговаривать во время секса. Последующий диалог между девушками служит своего рода расшифровкой. Посредством умных колкостей и едких непристойных шуточек героини достигают понимания, а их разговору придается смысл. Если верить мнению Фрейда, что шутки обходят «ограничения и от-

крытые источники удовольствия, которые стали недосягаемы», то шутки героинь «Секса в большом городе» выставляют напоказ табу, касающиеся женского сексуального опыта.

Комичность также достигается с помощью абсурдности ситуации: именно стыдливая Шарлот, а не одна из ее более здравых подруг, знает, как «грязно» разговаривать с мужчинами. Из всех персонажей она сознательно играет роль классического идеала женщины: она правильно ходит на свидания, ведет себя пристойно в сексуальном отношении и мечтает об обручальном кольце от Tiffany и домашнем счастье. Она жаждет романтики, которая бесповоротно вскружит ей голову, и никогда не теряет надежды на то, что встретит прекрасного принца в сверкающем одеянии, о котором она мечтала еще маленькой девочкой. Шарлот действительно свято верит в то, что «женщины всего лишь хотят, чтобы их спасли» («Нет дыма без огня», 3.1.). Она вполне согласна играть по патриархальным правилам, но знает, что они должны быть модифицированы. Потому что, в конце концов, разве Очаровательный Принц хочет столкнуться со «ртом моллюска» после того, как разбудит Спящую Красавицу? Она прибегает к помощи самоучителей и практическим занятиям тантрическим сексом и посвящает себя овладению искусством соращения. Миранда следует совету подруги и доказывает, что может довольно ловко говорить непристойности в постели. Все идет хорошо, пока ее скатологические изыски не заходят слишком далеко. Аарон сбегает из ее постели после того, как она воркующим голосом спрашивает его, нравятся ли ему, когда она засовывает палец ему в задницу. Она перешла черту того, что можно говорить и что нельзя. Она все-таки не так опытна в этом деле, как Шарлот. Ведь разве не Шарлот лучше всех понимает, как работает фантазия безыскусной невинности?

Иногда колкости и шутки не срабатывают. Например, рассмотрим случай, когда Миранда пытается подшутить над Стивом («Мужчина, миф, виагра», 2.8.). Он подносит к столику поднос с напитками. Шарлот и Саманта благодарят его за приложенные усилия. Он шутливо отвечает: «Если вам нужно хорошее обслуживание, позовите бармена». С чем Миранда шутливо соглашается:

«А если вам нужен хороший трах, возьмите его к себе домой». Никто не смеется, всем неудобно. «Але? Смешно же!» — говорит Миранда, но это определенно не так. Ее юмор неэффективен в этом случае, потому что эта претенциозная шутка функционирует довольно сложным образом. Миранда берет на себя роль рассказчицы шутки и, не спрашивая разрешения у других, сигнализирует о том, что пересекает черту между заигрыванием с патриархальными фантазиями и их разрушением: ее цинизма слишком много. Вот иллюстрация того, как тонка грань между юмором, изящно обнажающим принципы функционирования патриархальных мифов, и трагедией, которая постигнет каждого, кто осмелится принизить эти мифы. Это, в конце концов, непосильная задача. В этот момент вновь появляется Биг и подтверждает патриархальную сказку. Закадровый голос Кэрри сообщает: «Появление Бига потрясло Миранду и ее систему неверия до самых оснований...». Патриархальные фантазии утверждаются и дальше с помощью замедленной съемки и возвышенной музыки, которые словно намекают на то, куда движется повествование. Миранда выбегает под проливной дождь, она и Стив обнимаются. «Может быть, я смогу поверить», — шепчет она. Закадровый голос Кэрри сообщает нам: «С того самого вечера женщины, знающие толк в случайных связях, будут рассказывать историю одноразового перетраха, который превратился в романтические отношения». Эта серия подтверждает, что сценарий «жили долго и счастливо» больше чем городской миф. Девушки стараются найти приемлемый вариант его адаптации, но то, что сказочный конец стоит борьбы за него, никогда не ставится под вопрос.

Все, что блестит: чистые образы и грязные тела

Героини «Секса в большом городе» — образец гламурности и стиля. Авторитет их познаний о том, какую одежду носить, какие бары и рестораны посещать, подтверждается их собственной внешностью: белой кожей и подтянутым телом, лоснящимися во-

досами и безупречным макияжем. Героини одержимы внешним великолепием и особым образом жизни, чувствительны к моде и стилю, что объясняет двойственное отношение женщин к сериалу. Как могут женщины, которые стали объективированным женским идеалом, выступать от имени феминисток? Журналистка Элисон Роберте подтверждает эту точку зрения: «Я никогда не была полностью уверена, феминистский сериал “Секс в большом городе” или нет. Я думаю, он разрушает ровно столько стереотипов, сколько и укрепляет, например, фетишизм по отношению к обуви». На поверхности, по крайней мере, сериал показывает чистых белокожих женщин, которые следят за модой и обожают туфельки от Jimmy Choo. Игра с идеалом женщины и нарушение табу, существующих даже для самого совершенного женского тела, — еще один источник юмора в сериале.

Личная гигиена и стремление к физическому совершенству — вот главные принципы, лежащие в основе современных представлений о женском поле. Ролан Барт (1972) проводит семиотический анализ герменевтики гигиены кожи и обнаруживает связь между современным консюмеризмом, чистотой и белым цветом кожи. Критик Джеффри Филипс, в свою очередь, считает, что сериал «вводит зрителя в заблуждение по поводу того, что представляют из себя современные женщины. Особенно, если верить телевизионной рекламе, из которой ясно, что разум современных женщин занят исключительно а) радостными мыслями на тему убойной силы их отбеливателя для ванной или б) блеска их волос». В серии «Плюс один самое одинокое число» (5.5.) Саманта доводит свою одержимость чистотой и физическим совершенством до предела. Она приходит на прием к доктору, который должен впрыснуть ей очередную порцию ботокса, и он отмечает на ее лице новые линии морщин. Он вручает ей зеркало и заставляет взглянуть правде в глаза и увидеть признаки старения на лице. Закадровый голос Кэрри озвучивает худшие страхи Саманты: «Сэм могла выдерживать стресс на работе, но не следы стресса на лице». «Вы думали когда-нибудь об освежающем химическом пилинге? Процедура занимает всего 15 минут, но после нее вы будете вы-

глядеть на десять—двадцать лет моложе», — рекомендует ей доктор. Саманта светится от радости и нетерпения. «Пятнадцать минут спустя казалось, что Саманта отпилиговала все лицо целиком ...» — сообщает нам закадровый голос Кэрри, а ее предложение заканчивает испуганный крик маленькой девочки, которая случайно сталкивается с Самантой, выходящей на улицу. Временная деформация и легкое хирургическое вмешательство, которые должны сделать ее красивее, делают из Саманты ходячий кошмар. На вечеринке, посвященной выходу книги Кэрри, Саманта появляется в новом наряде, который венчает черная вуаль, и решает поднять ее к ужасу окружающих. Кэрри умоляет ее не показываться людям на глаза: «Ты выглядишь как карпаччо из говядины. Опустит-ка вуаль, пожалуйста». Саманта объясняет свои действия политическими взглядами: «Женщины не должны прятаться в тени только потому, что они сделали косметическую операцию. Ведь именно этого от них требует общество». Заявление вполне оправданно. Но факт остается фактом: возможно, общество и требует совершенства, но оно определенно не хочет смотреть на то, какие усилия требуется приложить для достижения идеала. Юмор строится на физическом отвращении, которое вызывает вид Саманты после освежающей химической чистки. Ее попытка освежить кожу развенчивает миф о том, что красота идет изнутри: она все-таки лежит на поверхности.

Если общество не в силах вынести закулисную правду о химическом пилинге, то что и говорить о табу на женские гениталии. Шарлот отправляется в гости к известному художнику Невиллу Моргану, чтобы посмотреть его последние работы («Сила женского пола», 1.5.). Она нервничает в предвкушении встречи с известным художником-отшельником и оказывается совершенно ошеломлена его новыми работами. Морган начинает с лирики на тему того, что его вдохновляет последнее время: «Самая мощная сила во вселенной. Источник жизни, удовольствия и красоты. Правду можно обнаружить только в... пизде». Закадровый голос Кэрри сообщает зрителям, что Шарлот ненавидела это слово, собственно, как и многие другие, в числе которых и зрители бри-

танского 4-го Канала. Это слово в английском языке считается «одним из самых оскорбительных бранных слов», именно оно — предмет запретных кодов и правил приличия. Юмор ситуации — в несовместимости слова и используемого контекста, несопоставимых друг с другом вульгарности и трепетного воспевания, порнографии и современного искусства. Дальше — больше: Морган предлагает Шарлот позировать ему. Неприятный момент снова обыгрывается с юмором: в ангар заходит жена Моргана и, окидывая Шарлот добродушным, практически материнским взглядом, говорит ей: «Уверена, что у вас прекрасные данные, дорогуша». При этом она приносит мужу и гостье лимонад с печеньем, добавляя словам соответствующие положительные коннотации. Контекст лишает слова запретов, спасает от табу и вдохновляет на смех.

В другой серии («Настоящая я», 4.2.) Шарлот признается своим подругам, что ее новый гинеколог прописал ей антидепрессанты, причем удивительным образом депрессией страдает не она, а ее вагина. Несмотря на то, что Шарлот согласилась, чтобы изображение ее вагины было выставлено в ее галерее на Манхэттене, она испытывает отвращение к женским гениталиям, и ей приходится столкнуться с ними лицом к лицу. Саманта советует ей изучить ее, то есть себя, «тщательно и желательно немедленно». Она решает взглянуть на себя краешком глаза и обнаруживает, что на самом деле вагина выглядит не так гротескно, как она опасалась. Если в основе «Секса в большом городе» лежит одержимость чистотой и совершенством тела, то юмор снимает с него саван молчания и нарушает табу, выставляя это тело напоказ.

Другой пример — Саманта, у которой внезапно прекратилась менструация («Время Бига», 3.8.). Она впадает в панику, опасаясь приближения менопаузы. Ее страх обостряется тем, что она обнаруживает в почтовом ящике рекламные буклеты, адресованные женщинам, у которых она уже началась. Саманта впадает в депрессию из-за этой ситуации. Стараясь справиться с собственным отчаянием, она соглашается пойти на свидание со стареющим мужчиной. Ей надоедает его бессмысленная болтовня о машинах

и наносная крутизна, и она решает заняться с ним сексом, чтобы заставить его замолчать. Ее механические движения прерываются его замечанием: «Крошка, либо ты девственница, либо Фло только что приехала в город». Для Саманты ситуация, которая смутила бы любую другую женщину, оборачивается настоящим праздником. Если женщины обычно стесняются менструации, то Саманта открыто упивается ее приходом. «В моем жарком будущем, будущем женщины до менопаузы, будет еще масса красавчиков-жеребцов», — восторженно комментирует она. Менструация показана как знак женской витальности и символ сексуальных наслаждений. Одно табу заменяется на другое, и именно с помощью юмора происходит трансформация. Она не сгорает от стыда из-за того, что испачкала кровью едва знакомого человека. Однако ее очевидное чувство облегчения проливает свет на еще более серьезное табу, связанное с менопаузой и женским старением.

Ужасная правда: беременность и культ материнства

Будет вполне справедливо отметить, что сказочные истории о невинных героинях заканчиваются браком и семьей. Однако матери героинь в этих историях никогда не фигурируют. Патриархальные сказки навсегда смещают фигуру матери, оставляя сказочную принцессу одиноко блуждать в лабиринте патриархальных текстов. Заметим, что героини «Секса в большом городе» находятся в том же положении: мать Миранды упоминается только после ее смерти, Шарлот приходится соревноваться со своей свекровью Банни МакДугалл за привязанность собственного мужа Трэя МакДугалла. О матерях Саманты и Кэрри также почти ничего не известно. Как и мужчины в сказках, герои «Секса в большом городе» близки со своими матерями, в то время как героини практически сироты. Что заставляет нас задаться вопросом, насколько материнство является еще одним табу.

Патриархальная система взглядов превращает мать в идола, в Мадонну, и ее тело не должно носить признаков сексуальности.

Достаточно вспомнить фотографию Лани Берлин (Дана Уиллер-Николсон) a la Деми Мур, наслаждающейся чистой ванной в загородном доме в Коннектикуте («Радость материнства», 1.10.). На ее изображении пол искусно прикрыт, а внимание акцентируется на непомерно раздутом животе — современной аллегории идеального материнства. Увидев эту фотографию, Кэрри задается вопросом: «Что же хранится у мамочек внутри?». Почти все женщины, присутствующие на вечеринке Лани, уже столкнулись с радостями материнства, а комментарии vox-pop подтверждают, что внутреннее самоощущение каждой, даже самой удовлетворенной мамы словно находится в спячке и в расстройстве. Миранда приравнивает этих женщин к служительницам культа и предупреждает подруг, что эти женщины обязательно попытаются обрести героинь в свою веру, «беседуя с каждой по отдельности и сжирая их одну за другой». Депрессивные ощущения от того, что материнство делает с женщиной, нарастают, когда Лани в жуткой шляпке из подарочных оберток и ленточек сообщает Шарлот: «Тебе нужно стать серьезнее и осесть, жизнь — не новелла Жаклин Сюзанн, в которой четыре подружки ищут радости и любви в большом городе». По иронии судьбы фантазия, вдохновляющая героинь на романтические истории, используется против них, одиноких женщин, как рычаг угнетения. Сидя на ступеньках на крыльце дома, Миранда оплакивает женскую долю: «Я хочу сказать, что женщина выстраивает дом своей мечты, и вот появляются эти щенята и начинают его сжирать». В этот момент ход сюжета заставляет каждую женщину примерить на себя роль матери и представить себя в неведомых ей обстоятельствах. Если они живут по правилам патриархальных сказок, где же тогда обещанный конец про «жили долго и счастливо»?

Неожиданная беременность Миранды в четвертом сезоне («Если бы да кабы», 4.11.) отвечает на этот вопрос и развенчивает вымышленный финал истории: одинокая женщина с плавающим яичником забеременела от мужчины с одним яичком. Ее опухшее тело и непроизвольное испускание газов — постоянный источник удивления для зрителя и смущения для Миранды. «Не знаю, по-

чему это называют утренним синдромом, когда это продолжается весь день, черт побери» («Просто скажи “да”», 4.12.). Унижения, которые она терпит в течение девяти месяцев, достигают кульминации, когда ее воды отходят прямо на прекрасные новые туфли Кэрри от Christian Louboutin: так реальность материнства обрушивается на сказочные представления и смыкает их, выливаясь прямо на хрустальные башмачки («Я люблю Нью-Йорк», 4.18.).

«Жили долго и счастливо»: знаменитости и современные сказки

Нигде кризис легитимности женских разговоров о сексе не чувствуется столь остро, как в обсуждениях сериала и его звезд в масс-медиа, что вполне предсказуемо, судя по логике самого сериала. В серии «Не все золото, что блестит...» (4.14) Шарлот приглашает репортеров из журнала «Дом и сад» в свою элегантную квартиру на Парк Авеню, где она живет с мужем своей мечты — хирургом голубых кровей. Пара уже рассталась, так как не смогла взглянуть в глаза реальности и решить нависшую над ними проблему бездетности, но Шарлот следует собственной фантазии, о которой она читала еще в детстве, сидя у матери на коленях. И именно эта фикция попадает на обложку журнала. Современные женские журналы играют ключевую роль в распространении и легитимизации «женских норм»: чистоплотности, физического совершенства и иллюзии о «пожизненном совместном счастье». Эти издания предлагают вполне определенное повествование о повседневной жизни женщины, в которую входят шоппинг, процедуры в салонах красоты, мода и отношения между полами. Журналы представляют эту жизнь насыщенной и законченной, а подобную жизненную модель базирующейся на ощущении личных достижений и удовлетворения. Сколько бы героини «Секса в большом городе» ни нарушали табу, ни предлагали новых и правдивых откровений о женском сексе и сексуальности и сколько бы они ни обнажали сконструированность фантазий и ни смеялись

бы сами над собой за то, что периодически попадают на удочку, дискуссии вокруг сериала в прессе стараются реабилитировать патриархальные сказки. Особенно это очевидно, когда речь идет о знаменитостях, играющих в сериале.

Личная жизнь Сары Джессики Паркер давно служит объектом пристального наблюдения медиа, ведь она встречалась с мужчинами высокого статуса: Николасом Кейджем и Джоном Ф. Кеннеди-младшим, о котором она сказала: «Джон действительно прекрасен. Он находится вне границ человеческой сексуальности. В нем есть сумасшедшая, совершенно мужская элегантность. Абсолютно американский красавец мужчина-мальчик». Она, как и Кэрри, пережила свои собственные неудачи и падения в романтических отношениях. Но, в отличие от Кэрри, Паркер изображается женщиной, которая всегда заступает за своего мужчину. Даже когда закончились ее семилетние отношения с Робертом Дауни-младшим из-за его зависимости от наркотиков и алкоголя, Паркер признала, что «ощущает злость и обиду», но все равно оставалась верной ему. Однако после того, как Паркер стала одинокой женщиной, пресса начала изображать ее «распутницей, отчаявшейся женщиной, скитающейся по улицам Нью-Йорка». Но, как и полагается, история закончилась самым счастливым образом: в 1992 году она встретила актера Мэтью Бродерика и после пяти лет совместной жизни вышла за него замуж в мае 1997-го.

Для полной реализации современной сказки она родила ему первого ребенка Джеймса осенью 2002 года. Через шесть месяцев Паркер снова была в форме. На фотографиях, опубликованных в журнале «Hello!», на ее теле нет и следа от ее недавней беременности. А теперь вспомним, как показано материнство Миранды в пятом сезоне. Она борется с кормлением грудью (апогей — ее качающиеся, раздутые от молока груди с разбухшими венами), страдает от бессонных ночей, потому что ребенок постоянно плачет и кричит, сражается с неуложенными волосами и лишним весом. По отзывам прессы, Паркер не сталкивается с подобными проблемами: «Она станет матерью с такой же легкостью, с какой каждый день надевает туфли от Manolo». Опустим неконструктивные

любовные поиски Кэрри на Манхэттене или вечные хлопоты Миранды вокруг постоянно болеющего ребенка: история удачно вышедшей замуж Паркер подтверждает, что «возможно иметь все». Романтическая история самой Паркер определенно имеет счастливый конец, какой же совет она может дать женщинам, которые все еще находятся в поисках любви? Ее ответ прост: «Никогда нельзя идти на компромисс с собственным сердцем».

Более того, Паркер сама готова дистанцироваться от ее героини на экране. По ее словам, «ей не хочется, чтобы ее принимали за сексуально озабоченную героиню, которую она играет». «Это совсем не я. Даже когда я была одинокой девушкой, я никогда не делала того, что хотя бы отдаленно напоминает жизнь, которую ведет Кэрри. Я была бы шокирована тем, что Кэрри находит всего лишь любопытным». Паркер описывается как «замкнутая, старомодная девушка», а семиотическое прочтение ярлычков на ее нарядах превращает Паркер из беременной женщины в современную сказочную принцессу в шелковом платье от Christian Dior за 3820 долларов, окруженную белыми цветами, белыми полотнами, белой драпировкой... «Б.Е.Л.О.Е. Белое». Немаловажен и тот факт, что в интервью она говорит о своем отказе раздеваться в кадре, в отличие от трех других героинь сериала: «Нееееееет. Я не снимаюсь обнаженной! В моем контракте есть пункт по этому поводу, и никому еще не удалось убедить меня, что для истории существенно, чтобы я разделась... Это не религиозное или моральное убеждение с моей стороны. Я не думаю, что те актеры, которые раздеваются, плохие или испорченные, но моя природная скромность не позволяет мне сниматься обнаженной». Ее сдержанность распространяется также и на бранную лексику. Ее отказ ругаться разрекламирован самым лучшим образом: «Еще кое-что: я совершенно не умею материться. Мне неудобно ругаться, так что у меня совершенно не получается это делать стильно и с легкостью».

Медиа-дискурс придерживается старых патриархальных мифов. Он противопоставляет смертных женщин идеальной Паркер, при этом радикализм, свойственный героиням сериала, не обсуждает-

ся и остается в стороне. Кэрри Брэдшоу, умная рассказчица, которая получает удовольствие от собственной карьеры и общения с подругами, низводится до Сары Джессики Паркер, объективированной иконы современности, которую интересуют потребление, социальная пристойность и радости степенной жизни с Мистером Идеалом. Пресса сделала все, чтобы из политического активиста, верующего в женское право выбора и ратующего за то, чтобы голливудские актрисы получали достойные их роли (об этом писал «Sunday Times» в 1993 году), превратить Паркер в fashion-икону, добропорядочную мать и жену.

«Секс в большом городе» ставит под вопрос запреты и нарушает замалчиваемые табу, чтобы женщины могли начать рассказывать собственные истории и говорить о сексе со своей точки зрения. Героини находят «место стыка», которое позволяет им проникнуть внутрь дискурса, и поднимают на смех этот дискурс, укрепляя собственную дружбу. Так приподнимается занавес, открывая новые и правдивые представления о женском поле. Однако проговаривать эту правду — задача не из легких, ведь даже если девушки позволяют себе использовать слово на букву «п», запускается целый механизм исправительных мер, скрытых внутри текста и за его пределами. Говоря о сексе и женском теле, медиа и институции не могут отбросить в сторону культурные рамки и традиционные ограничения. Институционально сериал существует в рамках НВО — главного кабельного канала в США, существующего на деньги подписчиков (зрители платят напрямую за программы на НВО, и это означает, что канал защищен от влияния рекламодателей, государства или бизнеса). Те программы, что транслирует НВО, либо запрещаются цензурой, либо могут транслироваться на других каналах исключительно поздним вечером. На данный момент ведутся переговоры о трансляции сериала на национальном американском телевидении, однако встает вопрос: какое количество изначального материала останется? Нужно всего лишь обратить внимание на то, как некоторые журналисты прибегают к унижительным эпитетам, как Паркер дистанцирует себя от «плохого» языка и как зрители, понимая шутку,

все равно не могут не издавать подавленных смешков, когда девушки говорят грубости, пытаясь создать собственную историю. Примером служит и последняя кампания, рекламирующая интервью Ким Кэтрэлл в журнале «FHM»: рекламные щиты на Манхэттене наглядно показывают, как радикализм взглядов Саманты на секс видоизменяется с помощью приятно возбуждающих образов скудно одетой Кэтрэлл, напоминающих изображение Кэрри на стенке автобуса в начальных кадрах сериала. Эффектные образы женского белого тела одновременно воспевают сериал и высмеивают его. Изображения, не снабженные женским комментарием, превращают говорящих о сексе героинь в образы софт-порно для общественного потребления. Слова Кэтрэлл смягчаются через интервью для мужского журнала и оказываются запакованными в пластик. За то, что спрятано внутри, и платит воображаемый читатель-мужчина.

Фуко также уделяет внимание дилемме, связанной с разговорами о сексе.

«Механизм вытеснения настолько укоренился, у него настолько глубокие корни и причины и он так довлеет над сексом, что для того, чтобы освободиться от его давления, требуется нечто большее, чем открытое обвинение, и на это уйдет много времени... Поэтому не стоит удивляться тому, что сила освобождения, направленная против этого механизма, действует столь медленно и так вяло заявляет о себе. Сама попытка открыто говорить о сексе, принимая его таким, какой он есть в действительности, настолько чужда закономерному ходу истории, который не прерывается вот уже тысячу лет. Эта попытка — вызов самой сути власти, нет другого пути, кроме как двигаться маленькими шажками в течение долгого времени».

Как преданные зрители, мы упиваемся словесной анархией и вступаем в тайный сговор с этими женщинами, когда мы обсуждаем сериал друг с другом по телефону еще до окончания титров на экране. Но наш смех не так уж легкомыслен и беспечен. Конечно, мы хотим, чтобы Кэрри была довольна карьерой и получала удовольствие от личной жизни одинокой женщины, но на бо-

лее глубоком уровне мы мечтаем о счастливом конце, не правда ли? В последней серии пятого сезона героини отправляются на невероятную свадьбу Бобби Файна (Нэтэн Лейн), гей-друга Кэрри и хорошо известного гостиничного администратора, и светской львицы Битси фон Маффинг (Джулии Хальтсон) («Этот прекрасный фарс», 5.8.). В брачной церемонии в Хэмптоне есть все внешние признаки романтики: от томности летнего вечера, наполненного ароматом лилий и белых роз, до шампанского и музыкальных баллад вроде «No False Love», «Fly Me to the Moon» и «Is That All There Is?» Дианы Ривз. С самого начала девушки настроены цинично и не «верят» в происходящее торжество, однако когда Битси и Бобби произносят брачные клятвы, с ними что-то происходит. Перемены подчеркиваются и на текстуальном уровне: сцену сопровождают плавные движения камеры и мягкий фокус. Героини не могут устоять перед этим «сном в летнюю ночь», кино-магия творит чудеса, и даже самые малообещающие молодые заставляют поверить в то, что они проживут долгую и счастливую жизнь. Саманта вспоминает о том, что все еще страдает из-за недавнего разрыва с Ричардом Райтом. Шарлот кажется, что она влюбляется в Гарри Гольденблатта, который был исключительно «партнером для секса». Миранда понимает, что испытывает к Стиву нечто большее, чем ей хотелось бы думать. Кэрри задается вопросом, стоит ли ей снова окунуться в любовный омут с Джеком Бергером. Эта серия свидетельствует о том, что «Секс в большом городе» никогда всерьез не ставит под вопрос поиски Мистера Идеала. Как формулирует это Кэрри, «некоторые люди остепеняются, некоторые люди обустроивают собственную жизнь, а некоторые отказываются думать о чем-либо кроме баб-чек».

Эти размышления заставляют нас задаться вопросом: неужели современные романтические сюжеты заставляют женщин раствориться в новом языке, сулящем женскую власть и безграничные возможности, лишь для того, чтобы втянуть их в те же древние нереализуемые фантазии? Сериал, без сомнения, укоренен в культурной схеме, подразумевающей психологические инвестиции

в образы добродетельных героинь и (сексуально) могущественных мужчин. Однако то, как героини ставят под вопрос и разрушают устоявшиеся нарративы, наделяет женские голоса властью и свидетельствует о том, что они вовлечены в нелегкий процесс создания нового дискурса. Становится ясно, что женское «путешествие» на планету «самораскрытия и личной власти», как формулирует суть сериала Даррен Стар, подразумевает нечто большее, нежели выбор Кэрри между топом от Dolce & Gabbana и винтажной ночной рубашкой. «Возможно, нужно отпустить то, кем ты был раньше, чтобы стать тем, кем ты будешь» («Поднять якоря», 5.1.).

V

Сериалопоклонничество,
или Кем бы мы хотели быть

Дебора Джермин

Глава 13

Любовь к Саре Джессике Паркер:
гимн женской дружбе
и фанатичное отношение к «Сексу...»

Охотясь за шляпками на Оксфорд Циркус

Представьте себе такую сцену. Встречаются старые подруги-коллеги. После того, как они не общались почти два года, пять женщин, которые вместе занимались связями с общественностью в середине 1990-х, встречаются снова. За час у них завязывается жаркий спор по поводу того, кто из них больше всего напоминает ту или иную героиню из «Секса в большом городе». И Кейт не хочет быть Мирандой только потому, что у нее тоже рыжие волосы.

Утренний семинар для студентов в четверг по истории и теории кино на юге Англии. Во время кофе-брейка студенты и лектор на время сбрасывают с себя притворный интерес к потенциалу политического радикализма в мелодраме и с жадностью обсуждают вчерашнюю серию «Секса в большом городе» («Смена декораций», 4.15.), выражая свое отчаяние по поводу того, что Кэрри отвергла Эйдана. После кофе-брейка они обсуждают потенциал по-

литического радикализма на примере сцены, в которой Кэрри страдает аллергической реакцией на свадебное платье.

Субботный день в самом большом магазине женской моды «Топ-шоп» на Оксфорд Циркус, в самом людном районе Лондона. Женщина за тридцать, профессионалка и обычно (относительно) рациональная особа, погружается в шоппинг-безумие в поисках твидовой шляпки, которую она заметила на Саре Джессике Паркер в «Сексе в большом городе», причем смотрелась та очень эффектно. Она находит ее и несет домой, а ее бой-френд просто ненавидит эту шляпку. Но она носит ее все равно.

Подобные сцены – типичные истории для конца 90-х – начала 2000-х. Их разыгрывают поклонницы «Секса в большом городе» повсеместно. Журнал «People Weekly» называет это явление «феномен добропорядочных леди», указывая на то, как «Секс в большом городе» завладел воображением и вниманием современных женщин. Для миллионов телезрительниц «Секс в большом городе» стал частью повседневной реальности и культуры, брэндом, который они используют не только в отношении ТВ-сериала, но и покупаемых ими журналов, одежды и даже заказываемых в барах напитков. В журналах постоянно появляются статьи о «Сексе в большом городе» и интервью с его главными героинями, что доказывает одно: сериал прочно занял место фаворита – как особая площадка для обмена впечатлениями и других форм социального взаимодействия. Обсуждения сериала стали ценным и приятным элементом женской дружбы, они вызывают к жизни дух женской взаимной поддержки, который исследовательница Адриэн Рич описывает как «лесбийский континуум». Некоторые критикуют концепцию Рич за то, что она использует термин «лесбийский» для описания гетеросексуальной практики. Тем не менее, ее концепция, вызвавшая в свое время значительный резонанс, определенно правдива, что подтверждает и то, как изображается женская дружба в «Сексе в большом городе», как героини относятся к ней и говорят о ней. По мнению Рич, «женщины, конечно, могут, или даже должны, быть чьими-то союзницами, советчицами или утешительницами в своей борьбе за выживание, однако в отно-

шениях между героинями сериала в глаза бросается их наслаждение обществом друг друга, взаимный интерес к образу мыслей и характеру каждой из них». Чтобы понять, как «Сексу в большом городе» удалось покорить такое количество женских сердец, рассмотрим две фокус-группы женщин около двадцати и тридцати.

Приведенные в начале главы истории вполне правдоподобны и имеют все основания для того, чтобы служить фактическими аргументами. Несмотря на то (или, как я бы сказала, потому...), что все они субъективны и касаются некой личной сферы, они служат доказательствами единой тенденции. Во-первых, эти истории наглядно показывают, насколько различаются по социологическим параметрам поклонницы сериала. Этот сериал повествует о жизни женщин в возрасте за тридцать, которые решают вопросы, традиционно приписываемые культурой женщинам «определенного возраста» среднего класса: замужество или незамужество, дети или карьера. Эти женщины занимаются собственным гардеробом из дизайнерских марок и заботятся о том, чтобы их видели в правильных эксклюзивных барах и ресторанах. Тем не менее, среди рьяных поклонниц сериала – молодые девушки, студентки, которым еще нет и двадцати, и молодые девушки, которым едва за двадцать. Все они определенно находятся в другой весовой категории и далеки от женщин-профессионалок, которым за тридцать. Во-вторых, как показывает история о женщине в поисках твидовой шляпки, сериал непосредственно влияет на процесс потребления, что значительно расширяет его значение в культурном контексте, указывая на оказанное им влияние на формирование трендов высокой моды в международном масштабе. И, в-третьих, все приведенные выше истории указывают на то, насколько благодарной почвой для академического исследования может служить сериал, обладающий статусом культурного барометра нашего времени.

Эти истории также имеют отношение к применяемой мной методологии, которая определяет и мое место в этом мини-исследовании аудитории. В последующих диалогах я вступаю в разговор с аудиторией не только в качестве заинтересованного ученого,

но и как преданная поклонница сериала. Вступая в такую связь с аудиторией, я, возможно, рискую потерять необходимую «критическую дистанцию». Но несмотря на это и на существующий риск подмены предмета, по моему мнению, исследователь аудитории имеет равное право рассматривать себя в роли потребителя популярной культуры и счастливого реципиента предоставляемых ею удовольствий, вместо того чтобы отводить себе искусственную роль стороннего наблюдателя, якобы существующего вне поля культурного потребления.

Исследование аудитории: рефлексивный подход

За последние двадцать лет в культурологии сформировалось отдельное течение феминистической этнографии, в рамках которой женщины-исследователи изучают участие женщин в культурной жизни посредством потребления «дамской» продукции. Например, Хобсон писала о поклонницах мыльных опер, Рэдвэй — о читательницах любовных романов, Стэйси — о поклонницах классического голливудского кино и звезд Голливуда, а Керри — о читательницах журналов для подростков. Данное исследование вполне вписывается в эту традицию. Как и сам «Секс в большом городе», тексты, анализируемые в подобных исследованиях, можно назвать женскими или феминистическими, и они являются частью популярной культуры. Эти тексты в основном потребляются женщинами и конструируются с учетом женского образа мышления, поэтому традиционно довольно низко оцениваются с культурной точки зрения. В «Сексе в большом городе» также проявляется обусловленная жанром «женственность» формы и содержания — серийная структура сериала и сюжетные линии, закручивающиеся вокруг женской дружбы, отношений между полами и женских желаний в различных их проявлениях: от сексуальных до профессиональных и материальных. Ранние исследования женской аудитории, безусловно, играли значительную новаторскую роль в более широком контексте культурологии, закрепляя «ле-

гальный» статус исследований в области поп-культуры, однако некоторые их аспекты заслуживают критики.

Во-первых, иногда неадекватно рассматривалось место женщины-исследователя в процессе исследования — не учитывалось, как влияют на результаты работы ее классовое и расовое происхождение, разница в образовании и тот факт, что и исследовательница, и реципиенты — одного пола. Во-вторых, большинство работ часто обращаются к довольно узкому кругу женской аудитории под названием «домохозяйки», таким образом демонстрируя неприятную тенденцию, приравнивающую категорию «домохозяйек» к «женщинам» (Ван Зунен). Часто женщины-исследовательницы в своих работах придерживались той точки зрения, что большинство изучаемых ими женщин менее образованы, имеют худшую работу и принадлежат к более низкому социальному классу, чем сами авторы. В данной работе я как раз ставлю вопрос о том, как рассматривать женщин, служащих объектом исследования: как представителей той же, что и автор, культуры или субкультуры, или как принципиально «других». Часть исследуемой мною аудитории — женщины-профессионалы, поэтому моя работа затрагивает проблему, описанную Ван Зунен: женскую аудиторию слишком часто сводят к категории «традиционной домохозяйки», другие же типы женщин совершенно не представлены в исследованиях.

Эта работа основывается на беседах, проведенных с двумя фокус-группами летом 2002 года, сразу после того, как на британском телевидении закончилась трансляция четвертого сезона сериала. Участники просматривали две серии «Секса в большом городе»: «Придите, все верующие» (1.12.) и «Больше дела, меньше слов» (4.6.), заполняли короткую анкету о себе, где высказывали собственное мнение и рассказывали о том, как они смотрят сериал, а потом участвовали в групповой дискуссии. Одна из главных целей исследования состояла в том, чтобы понять, каким образом сериал смог добиться такого успеха и приобрести столь огромное количество поклонниц среди довольно широкого спектра зрительниц разного возраста — от двадцати до тридцати, младше

и старше. Выводы исследования основываются не только на устных разговорах с двадцатилетними студентками и тридцатилетними женщинами, но и на примерах, демонстрирующих общее культурное восприятие сериала. Например. Если взглянуть на журнальные стенды в книжных магазинах летом – осенью 2002 года, можно увидеть, что зарисовки на тему «Секса в большом городе» появляются как в молодежном журнале «В» (статья с иллюстрацией на обложке, июнь 2002) и журнале «Glamour» (статья с иллюстрацией на обложке, ноябрь 2002), так и в более серьезных изданиях вроде «Elle» (статья о Саре Джессике Паркер с иллюстрацией на обложке, сентябрь 2002) или в журнале для молодых женщин средних лет «Eve» (статья о Синтии Никсон с иллюстрацией на обложке, август 2002).

Первая группа респондентов состояла из шести студенток Института в Саутхэмптоне, с которыми я уже была более или менее знакома после преподавания теории и практики кино у них на курсе. Они добровольно согласились участвовать в исследовании после того, как прочитали мое объявление о том, что требуются молодые девушки-поклонницы сериала, которым двадцать с лишним лет. Наша беседа проходила на территории института. Они все были англичанками, в возрасте от 19 до 25, четверо назвали себя белыми, одна – индианкой, другая – смешанной расы. Трое посчитали себя представительницами рабочего класса, другие трое – среднего. Вторая группа состояла из пяти женщин, близких мне по возрасту. Все они были профессионалами с университетским образованием (за исключением одной, трое имели кандидатскую степень), все назвали себя представительницами среднего класса в возрасте от 30 до 39 лет. Все белые британки, за исключением одной американки. Респонденты из второй группы, которые также добровольно признали себя поклонницами сериала, были набраны через университетскую подругу «методом снежного кома». Встреча с ними происходила у меня дома в Лондоне. Социальный портрет большинства этих женщин во многом совпадал с моим собственным, что, несмотря на сопутствующие ограничения, как раз помогло мне добиться желаемого результата.

Если обычно играющий роль исследователя автоматически наделяется определенными привилегиями в контексте фокус-группы, то в нашем случае это определено было не так, в отличие от предыдущих феминистических исследований, в которых акцентировалось неравенство в отношении класса, образования и статуса. Подобное исследование во многом следует значению, которое приписывает исследованиям женской аудитории Томас. По ее мнению, они призваны разрушить неестественные барьеры, типизирующие реальность: «Когда исследователь и респонденты разделяют определенную культуру, то круг поклонников некоего текста или жанра, возможно, способен родить новый и интересный подход, который ведет к отличному и менее однозначному исследовательскому тексту».

Больше слов: легитимизация женского голоса

Я постараюсь доказать, что используемые мною методы исследования, несмотря на их очевидный недостаток – избыточную эмпиричность исследования, – лучшим образом подходят для понимания того, почему и как женскую аудиторию привлекает просмотр «Секса в большом городе». Возможно, общение с поклонницами может обогатить наше понимание восприятия любого рассматриваемого текста, потому что, по мнению Томас, «в разговорах о тексте и “случается” поп-культура». Если цель культурологии – далее расширять понимание такой категории, как женщины-телезрительницы, тем более важно обратить особое внимание на социальную и анекдотическую функции просмотра телевидения и проанализировать то, как сериал провоцирует разговор о телевидении, несмотря на все этнографические ловушки, ожидающие исследователя на этом пути. Ведь женщины выполняют роль телезрительниц именно в таких беседах. Например, все, кроме одной, респондентки признались, что они хотя бы однажды «собирались вместе с подругами для просмотра сериала», «сравнивали ситуацию в “Сексе в большом городе” с ситуацией в ре-

альной жизни или героев сериала с реальными людьми», а одна из опрошиваемых, Лей, написала: «Мне кажется, сериал влияет на мою манеру разговаривать больше, чем любая другая телевизионная программа, сериал затрагивает особый нерв, и поэтому так хочется о нем говорить».

Исследования женской аудитории сделали много для легитимизации женского голоса как неотъемлемого компонента в процессе концептуализации восприятия популярной культуры. Исследователи женской аудитории отошли от текстовой традиции, рассматривающей текст как главное поле формирования значений, и занялись изучением самих зрительниц и читательниц. В частности, данная работа исследует то, каким образом женщины извлекают удовольствие и обретают власть через тексты (например, в «Сексе в большом городе» женщины поглощены шоппингом и личной жизнью), которые изначально, казалось бы, подыгрывают консервативной и патриархальной идеологии. Исследования о женской аудитории также указывают на то, что изменилась и ценность, приписываемая историям самих женщин и их жизненному опыту в различных областях. Была пересмотрена значимость того, что когда-то имело лишь малую ценность и считалось «анекдотическим», а потому не объективным, рациональным или научным, — сегодня такой материал воспринимается академической школой как бесценные политические и культурные «вещественные доказательства».

«Секс в большом городе» насыщен женскими голосами, он открыто манифестирует законность удовольствия, которое женщины получают от разговоров и бурной личной жизни. Поэтому совершенно адекватное средство исследования аудитории сериала, помогающее понять причины его успеха, — прямое взаимодействие с его поклонницами. Подобный подход отражает процесс «легализации» женских голосов, а также закрепляет роль субъективного диалога между женщинами как важную и ценную форму обмена информацией и выяснения истины, в котором (и в данном случае это не банальность) личное часто равно политическому. Интересным образом Крегер и Кэйси считают, что цель исследо-

вания методом фокус-групп — заставить участников открыться. Такое описание, подразумевающее откровенность и взаимодействие между участниками, указывает на важную и потенциально поучительную симметрию между текстом и методом. Легитимированный опыт совместных бесед, которые, как изображается в сериале, постоянно ведут героини, соответствует столь же продуктивному совместному опыту разговоров о сериале, которые ведут женщины в реальном мире. Представляю вашему вниманию данные исследования фокус-групп: самые популярные для обсуждения темы и отрывки бесед, а также мнения участников об особом женском удовольствии, получаемом от сериала.

Дамы первые

Четыре главных героини «Секса в большом городе», привлекательные и успешные, впечатляющим образом совмещающие сексуальную откровенность, дизайнерские одежды и манхэттенский образ жизни, с самого начала обеспечили сериалу славу и огромное количество отзывов в прессе, по большей части положительных. Однако для справедливости стоит отметить, что в критике постоянно всплывал один упрек — в лицемерии сериала. По мнению критиков, оно состоит в том, что несмотря на все его постфеминистические обличия, сериал рассказывает историю четырех озабоченных женщин, которые всего лишь хотят обустроить личную жизнь и остепениться. Как утверждают все те же критики, на самом деле сериал — о мужчинах. Например, Эндрю Биллет считает, что сюжет сериала строится на том, что «четверо женщин в возрасте за тридцать кружат по Манхэттену в поисках богатого мужчины. Работа, семья и даже дружба для них второстепенны». Подобного мнения придерживается Ивона Робертс: «то, чего хотят девушки, по-настоящему хотят... это ровно то, чего хотели их матери: выйти замуж за Мистера Идеала». Однако в процессе работы с двумя фокус-группами поклонниц «Секса в большом городе» выяснилось нечто совершенно противоположное, а именно: женщины испытывают настоящее удовольствие от про-

смотря сериала, в котором главное внимание уделяется женской дружбе, именно она, по мнению опрошенных, заложена в сюжете, и ее привлекательность не зависит от возраста.

Когда я рассказала о подобных отзывах первой группе и спросила их, есть ли, по их мнению, в этом высказывании доля правды, они пылко спорили, доказывая, что такое понимание сериала совершенно неверно.

Тина: Не думаю, что сериал — о мужчинах, он — о дружбе героинь. К тому же, тот факт, что сериал снят в Нью-Йорке... он просто отражает все, что там происходит: и свидания, и все остальное, что происходит вокруг. Но в центре внимания — дружба. Она постоянна. Все остальное приходит и уходит.

Аннабэль: Да, там появляется и исчезает огромное количество мужчин, но девушки все равно всегда вместе.

Тина: Так что я не думаю, что сериал о мужчинах. Возможно, он об отношениях между мужчинами и женщинами, но это другое дело.

Разница между сериалом о мужчинах и сериалом о романтических отношениях — хорошее разделение, и оно всплывает в обеих группах. Женщины определенно получают огромное удовольствие от наблюдения за романтическими приключениями героинь, и они готовы рассуждать о Мистере Биге и Эйдане, сравнивая их любовные чары, однако в рамках более общей категории «отношений» самые глубокие, интересные и последовательные отношения существуют именно между героинями. Например, на вопрос, «почему, на ваш взгляд, сериал стал столь популярен?», Лай отвечает: «Он повествует об отношениях (необязательно сексуальных) современным и реалистичным образом». Отвечая на тот же вопрос, Сара пишет: «Сериал рассказывает о группе профессионально состоявшихся женщин, которые близки и поддерживают друг друга в эмоционально затруднительных ситуациях... приятно и утешительно видеть налаженную систему взаимопомощи, существующую у героинь».

Во второй группе Джейн высказала мысль, что «на базовом уровне сериал — о поиске любви и безопасности». Это высказывание вызвало жаркую дискуссию по поводу того, значит ли это, что

подход сериала к женщинам глубоко консервативен, но Джейн отстояла свою точку зрения, аргументировав ее тем, что подобные нужды — не признак слабости и не желание, присущее исключительно женскому полу: «Не думаю, что это звучит угнетающе... Я думаю, что в этом и есть человеческая правда». Особенно интересная позиция Джейн в свете того, что она лесбиянка. Она пришла на обсуждение вместе со своей партнершей Лай и откровенно отвечала на большое количество вопросов о собственном отождествлении с героинями сериала и с теми компромиссами и выбором, с которыми сталкиваются героини. Главным образом она отождествляла себя с человеческой потребностью в «любви и безопасности», а не с желанием следовать конвенциональной гетеросексуальности, которой, по мнению критиков, придерживается сериал. Будучи лесбиянкой, она не привязана к соблюдению такой линии поведения, и тот факт, что она, тем не менее, интересуется рассматриваемыми в сериале вопросами, доказывает, что «Секс в большом городе» повествует «об отношениях» в более широком смысле, а не просто вызывает интерес из-за историй покорения мужчин. Если снова вернуться к концепции «лесбийского континуума» Рич, единственные моменты, в которые героини сериала обретают «любовь и безопасность», связаны с их дружбой. Называя «отношения» главной темой сериала, они отдают пальму первенства женщинам и считают их главной движущей силой повествования. Благодаря семантической разнице, разочарования, неуверенность и несостоятельность Кэрри и ее подруг, но также их личный выбор, желания и нужды ставятся во главу угла повествования, а не свидетельствуют о том, что его настоящий центр — мужчины.

Более того, Йоланда высказывает мнение, что поиск Мистера Идеала должен быть одной из сюжетных линий сериала по той причине, что именно об этом и думают в жизни гетеросексуальные тридцатилетние женщины: «Это реалистично. С этим нельзя поспорить. И мне кажется, в каком-то смысле даже хорошо, что сериал умудряется соблюдать баланс, отражая существующее стремление к подобным вещам, но при этом также делая упор на

том, что в жизни есть и другие вещи, настолько же ценные и способные радовать». Обе группы сошлись во мнении, что женская дружба — один из наиболее реалистичных аспектов сериала. Она не идеализирована: подруги периодически ссорятся друг с другом, но их дружбу подкрепляет глубокое чувство взаимной поддержки. Как формулирует Джейн, «они действительно ругаются друг с другом, они говорят: “я ненавижу это в тебе”. Мне кажется реалистичным, что все героини настолько разные. Но между ними есть связь, и они всегда готовы поддержать друг друга». В качестве доказательства они приводят сцены, в которых женщины собираются все вместе на бранч или выходят в свет. Что также интересно, несмотря на то, что иногда респонденты смотрели сериал в смешанной женско-мужской компании или со своими партнерами, внушительное количество из них говорит о том, что находят особое удовольствие в совместном просмотре сериала с другими женщинами. Например, в первой группе соседки по квартире Рупинда и Тина описывают свой маленький ритуал: каждую среду они отправляются в бар выпить по коктейлю, а потом возвращаются домой, чтобы вместе смотреть сериал. Йоланда и Сэм во второй группе провели вместе выходные за просмотром «Секса в большом городе», когда второй сезон вышел на видео. Такие истории нередки, ведь посредством совместного просмотра женщины-зрительницы внутренне объединяются, словно отражая единение героинь в сериале. Таким образом, мужчины, которые «приходят и уходят» в сериале, — средство для развития сюжета, двигатель, который привносит элемент разнообразия в повествование, но не слишком отвлекает от главного, а именно от радостей женской дружбы.

Сериал как закрытый женский клуб

Другой интересный вопрос, исключает ли подобная трактовка мужчин как целевую аудиторию. Я не хочу сказать, что среди мужчин не существует поклонников сериала. Скорее, меня интересовало, что думают сами женщины: считают ли они, что мужчи-

ны не понимают сериал так, как они сами. У всех женщин-респондентов оказались знакомые мужчины, которые смотрят сериал и по-разному к нему относятся. Например, Аннабель и Алли, соседки по квартире из первой группы, рассказывали о том, как их сосед с интересом смотрит сериал вместе с ними, даже несмотря на то, что он просто сидит и выказывает все знаки недовольства, приговаривая, как ему некомфортно слушать, как девушки разговаривают о сексе. Кэти, наоборот, считает, что ее друзья мужского пола считают сериал скорее смешным: «Мне кажется, они считают, что могут даже чему-то научиться. Они делают замечания», — последний комментарий вызвал приступ смеха в группе. Даже несмотря на то, что это высказывание подразумевает, что мужчины вполне могут наслаждаться просмотром сериала, тем не менее, существует общее широко распространенное мнение на этот счет: сериал предназначен исключительно для женщин, мужчины могут тоже смотреть сериал, получать от просмотра удовольствие или стараться научиться чему-то, но их интерес к сериалу — фундаментально другой природы. Друзья Кэти мужского пола смотрят «Секс в большом городе» как посторонние, в том смысле, что они верят, что сериал может открыть им нечто о противоположном поле, в то время как женщины воспринимают его как нечто общее, что их связывает.

Во второй группе обсуждали, обыгрывает ли сериал типичный, если не клишированный мужской страх женских разговоров о сексе. Мужчины считают, что когда женщины собираются вместе, они открыто и без табу обсуждают свою сексуальную жизнь. По мнению участников группы, разговоры героинь сериала о сексе — часть фирменного стиля сериала, положительный сдвиг, с помощью которого женщины смогли претендовать на ранее исключительно «мужскую» территорию сексуальных откровений и сексуального языка. Говоря словами Йоланды, «знаете, девушки говорят о сексе все время... и мы действительно обсуждаем размеры мужских членов. Не думаю, что парням и мужчинам нравится думать о том, что мы себя так ведем — они предпочитают оставаться при мнении, что имеют монополию на подобные разговоры со

всеми физиологическими подробностями». Дискуссия плавно перешла в обсуждение того, как сериал часто карикатурно изображает персонажей мужского пола, как мужчины «уходят и приходят», часто они приобретают индивидуальность исключительно через своего рода идиосинкразию, как, например, «Католик» в серии «Придите, все верующие» (1.12.). В интригующей беседе, которую я процитирую здесь целиком, Йоланда плавно переходит от обсуждения пола и того, как представлены в сериале мужчины и женщины, к обсуждению взаимодействия пола и аудитории, и разговор заканчивается обсуждением того, как относятся к сериалу наши партнеры.

Йоланда: О мужчинах я скажу вот что: мне кажется, что где-то в глубине души я не хотела бы думать, что мужчинам сериал так же нравится, как мне.

Лай: Почему?

Йоланда: Потому что в глубине души я думаю, что это развлечение исключительно для нас, понимаете, то, чем мы действительно наслаждаемся, что мы смакуем, а если мне придется думать, что куча парней сидит и смотрит сериал и получает от него такое же удовольствие, вряд ли мне это понравится.

Лай: Мне кажется, было бы здорово, если бы им так же нравилось смотреть сериал.

Джейн: Да, я в каком-то смысле тоже так думаю, то есть я понимаю, почему ты бы хотела, чтобы сериал был только для нас...

Дебора (автор): Понимаете, я предпочла бы не смотреть сериал со Стивеном. Стивен ненавидит, когда начинается сериал.

Голоса: Правда?

Дебора: Когда начинается музыка, он тут же восклицает: «О господи!» и начинает охать-ахать. Ну и все в таком роде, а я только смеюсь в ответ. Не хочу, чтобы он меня унижал.

Лай: А почему он так думает?

Дебора: Он думает, что это всего лишь куча женщин, которые все время болтают чепуху ...

Йоланда: Таковую же реакцию наблюдала и я: «Они все время болтают, — говорит он. — Они делают что-нибудь и потом говорят об этом кучу времени, а потом они ничего не делают и опять-таки говорят об этом кучу времени». (Все смеются).

Лай: А ты бы хотела, чтобы ему нравился сериал?

Дебора: Не думаю...

Лай: Мне кажется очень интересным, что ты бы не хотела, чтобы ему нравился сериал и он был более современным мужчиной, кем-то, кто может радоваться сериалу и ценить его.

Йоланда: Было бы хорошо, если бы они могли смотреть сериал и задумываться над его содержанием. Потому что женщины говорят о таких вещах, что мужчины могли бы подучиться. Но я бы не хотела, чтобы им он нравился так же, как и мне.

Лай: Почему бы нет?

Дебора: Это как членство в клубе...

Йоланда: Так много телевизионных программ предназначено не для женщин, почему бы нам не иметь сериал, который исключает мужчин?

Лай: Но если бы ему нравилось, ты бы была рада смотреть сериал вместе с ним.

Дебора: Вообще-то я согласна с Йоландой в этом вопросе. Мне нравится думать, что это нечто, предназначенное только для нас.

Эта беседа поразительна по нескольким причинам. Она указывает на то, как некоторые женщины — поклонницы сериала — душой вложились в «Секс в большом городе», сделав из него свою собственную ТВ-передачу, принадлежащую исключительно им. Они признают, что мужчины могут в некоторой степени наслаждаться сериалом или узнавать из него нечто новое, но определенно они предпочитают думать о нем как о закрытом клубе, членство в котором даруется только женщинам. Лай определенно удивилась тому сопротивлению, которое оказали Йоланда и я при обсуждении вопроса о возможности просмотра сериала с нашими молодыми людьми, и это интересно, потому что Лай и ее партнерша Джейн в анкетах указали, что смотрят сериал вместе. Возможно, Лай, наслаждающаяся просмотром сериала со своей партнершей, подталкивала нас к тому же самому. Но, как и она, а не в отличие от нее, мы тоже находим удовольствие в просмотре и обсуждении сериала с другими женщинами.

Что также важно для анализа процесса исследования, в этой беседе наблюдается удивительно высокий уровень паритета между

респондентами и мной самой. Мы словно поменялись на время ролями, они задавали мне и другим участникам вопросы. Я не все время контролировала поток беседы, и таким образом они изменяли изначальную диспозицию. По статусу я не так сильно отличалась от респондентов, как можно было бы предположить. Чтобы закрепить возникшие доверительные взаимоотношения, я искренне говорила о собственном опыте, причем высказывалась совершенно откровенно, что было не так заметно в первой групповой беседе. Мой авторитет вступил в силу позже в написании материалов и анализе состоявшихся бесед. Если между двумя группами наблюдается сходство в ответах на ключевые вопросы, то в подаче этих ответов существует некая качественная разница, снова указывающая на то, как роль исследователя и формы взаимодействия с аудиторией влияют на результат. Мое собственное участие было определено пристрастным и субъективным. «Вообще-то я согласна с Йоландой в этом вопросе». Я признала собственное желание «владеть» сериалом вместе с другими женщинами, ощущение, которое, без сомнений, привело меня к желанию исследовать эту тему и которое неизбежно ощутимо в моем изложении материала. Такая заинтересованность может стать опасным препятствием при написании работы о некой «объединяющей культуре», однако для автора это также огромное удовольствие, а для исследовательницы-феминистки определено неотъемлемая часть самого подхода к исследованию.

Реалии, фантазии и пятая героиня

«Секс в большом городе» воспеваает не только женскую дружбу, но и сам город Нью-Йорк. В своем интервью Сара Джессика Паркер описывает Нью-Йорк «как нечто вроде пятой героини сериала». Стиль жизни героинь «Секса в большом городе» таков, что они отдают предпочтение отдыху и бросающемуся в глаза потреблению, причем все это происходит на фоне самой знаменитой и самой романтической линии горизонта в мире. Большинство рес-

пондентов согласились с тем, что именно мизансцена сериала придает сериалу гламурность и ощущение постоянного праздника, другие добавили, что она также сообщает ему дух эскапизма. Соотношение фантастического и реального — ключевой вопрос для понимания того, как и почему женщины вовлекаются в просмотр сериала, по крайней мере, когда речь идет о британских поклонницах, которые подвержены воздействию мифа о Нью-Йорке. Обе группы респондентов пришли к выводу, что реализм сериала лежит в основном в плоскости изображения женской дружбы и передачи разговоров, особенно в тех сценах, где героини встречаются и общаются все вместе. Говоря словами Элли, «сцены, где подруги собираются на ланч, вот самые реальные моменты сериала». Но интересным образом этот комментарий разворачивается и в противоположную сторону:

Тина: Но не думаю, что сам факт, что они все время вместе обедают, выглядит реалистично.

Элли: Да, когда они работают? Они все время обедают. (Смех).

Джанет: Это классовая вещь.

Тина: Но они не могли бы это делать, если бы у каждой из них не было такой престижной работы.

Элли: Но в их мире это естественно.

Диалог указывает на существование некоего парадокса, сцены за ланчами и бранчами одновременно реальны и нереальны, аутентичны и иллюзорны. В приведенном диалоге особое внимание уделяется классовой принадлежности героинь сериала, подобные размышления указывает на то, что женщины воспринимают сериал серьезно и относятся к нему критически осознанно. Элементы фантазии и реальности уживаются в одном повествовании, и зрительницы могут наслаждаться и тем, и другим. В «их мире» — в Манхэттене краткосрочных занятий танцами, VIP-вечеринок и туплей от Manolo Blahnik — в отличие мира реального, высококлассные юристы и пиар-директоры могут, как выясняется, быть уверенными, что у них каждые выходные найдется свободная минута для своих подружек. «Настоящими» кажутся эмоции, а не

малоправдоподобное рабочее расписание героинь. Таким образом, сериал одновременно трогает эмоционально и погружает в далекую от жизни фантазию.

Респондентам также доставляло огромное наслаждение восстанавливать в памяти самые удивительные и непредсказуемые наряды Кэрри. Во второй группе женщины обсуждали позитивное видение женского потребления, предложенное сериалом: героинь сериала не унижают за интерес к одежде и косметике. Как сказала Йоланда, «вот они разговаривают о чем-то действительно серьезном, а потом одна из них говорит: “О, какая у тебя сумочка, мне она очень нравится”, и они не выглядят поверхностными, говоря подобные вещи». Конечно, такой аргумент довольно спорен, женщинам даруется свобода и право потреблять без чувства вины, но эта свобода, безусловно, существует в рамках довольно узких представлений о конвенциональной и культурно приемлемой женственности. Право потребления без чувства вины, можно сказать, даровано им доминирующей культурой как способ отвлечь женщин от решения более серьезных вопросов. Лай комментирует этот диалог, когда отвечает Йоланде.

Лай: Но это не обязательно так уж хорошо. Знаешь, они ведь не особо озабочены политикой или тем, что происходит в мире.

Йоланда: Но ты же хочешь это слышать, верно? Ты хочешь окатиться в этой мечте, хотя и знаешь, что это ветрено.

В оценке сериала есть легкая противоречивость или даже конфликтность, связанная с тем, как женщины смотрят сериал, однако даже эти разногласия скорее — источник удовольствия, а не камень преткновения. Женщины благодарны «Сексу в большом городе», они внимательно наблюдают за всеми подробностями созданного героинями мира, который воспринимается зрительницами как аутентичная женская дружба. Они чувствуют связь с героинями, потому что сериал уделяет внимание тем сложностям и альтернативам, с которыми женщины сталкиваются в реальном мире. Однако одновременно они признают, что героини возвращаются в среде, которая для них во многом фантастична и далека от

их реальной жизни. Говоря словами Сэм из второй группы, «их квартиры, одежда Кэрри и то, как они встречаются за бранчем каждые выходные, кто может себе такое позволить?». Однако они с радостью и вполне сознательно отодвигают в сторону свое неверие, чтобы с радостью погрузиться в мир, где женщины могут себе это позволить. Как говорит Йоланда, «приятно думать, что у героинь замечательные карьеры, но при этом у них все равно есть свободное время для совместных встреч и гламура». Поэтому не стоит считать, что желание ассоциировать себя с жизнью-мечтой, которую ведут героини, превращает зрительниц в «культурных простофиль». На самом деле, свой интерес к сериалу они комбинируют со здоровым скептицизмом по отношению к чрезмерному потреблению, которое постоянно демонстрирует сериал, и тому, как героини совершенно оторваны от мира производства.

Кого только не объединяет «Секс в большом городе»

Это исследование аудитории ни в коей мере не претендует на исчерпывающий взгляд на поклонниц «Секса в большом городе». Напротив, оно всего лишь очерчивает контуры и указывает на то, какой богатый материал представляет собой тема. Исследование женской аудитории требует особой корректности: слишком долго женщин рассматривали как гомогенную социальную группу. Однако опрошенных респонденток определенно сложно назвать типичными представительницами женского пола. Именно поэтому было бы интересно в будущем рассмотреть, какие типы женщин не входят в аудиторию сериала. Главными параметрами в этом случае будут класс и раса, ведь как среди моих респондентов, так и в мире «Секса в большом городе» преобладают образованные, белые и осознающие свою жизненную роль женщины среднего класса, обычно не имеющие детей. Также было бы продуктивно изучить, как женщины в различных национальных и культурных контекстах воспринимают сериал, особенно в США, например,

как воспринимают сериал живущие на Манхэттене женщины, учитывая, что они сталкиваются с этой городской средой ежедневно. Но главное – помнить основной вывод этого исследования: пусть поклонницы сериала смеются, вспоминая самые безумные наряды Кэрри, обсуждают потенциальную возможность сериала научить чему-либо мужчин, насмехаются над неправдоподобной массой свободного времени, которым располагают героини, однако они вполне способны оценивать сериал критически, даже если и погружаются с головой в повествование и наслаждаются им. Несмотря на это противоречие, любовь зрительниц к сериалу намного более вдумчивая, сложная и поучительная, чем праздный интерес к «апологетам массовой культуры».

Приложения

ГИД ПО МАНХЭТТЕНУ ГЕРОИНЬ «СЕКСА В БОЛЬШОМ ГОРОДЕ»

Рестораны, бары и ночные клубы

Blue Water Grill

31 Union Square West. (212) 675 9500

Известный ресторан морской кухни.

Bolo

23 E. 22nd между Broadway и Park Ave., (212) 228 2200

Испанская кухня.

Bull&Bear at the Waldorf Astoria

Lexington Ave. & 49th St.

Саманта и пригласивший ее на свидание Джерри выпивают в этом баре, что оказывается не самой лучшей идеей, ведь Джерри – проходящий лечение алкоголик!

Cantinori II

32 E. 10th St., (212) 673 6044

Кэрри отмечает здесь свое тридцатипятилетие в одиночестве.

Cipriani Downtown

376 West Broadway, (212) 343 0999

Кэрри и ее подруги пьют коктейль «Беллини», шампанское с персиковым соком.

City Bakery

3 W. 18th St., (212) 366 1414

Кэрри и Саманта обедают здесь.

Commune

12 E. 22nd St., (212) 777 2600

В этом заведении Кэрри и ее подруги могут веселиться весь вечер в любой день недели.

Edison Café

228 W. 47th St., (212) 354 0368

В этом ресторане Кэрри ищет убежище от проливного дождя, и ей попадает женщина, которая посыпает ее мороженое литием.

Eleven Madison Park

11 Madison Ave., (212) 889 0905

Биг встречается с Кэрри за обедом и сообщает ей, что женится на Наташе, или, как называет ее Кэрри, «бездушной идиотской палке».

Entertaining Ideas Catering

146 Chambers St., (212) 693 0053

Здесь Саманта заказывает еду для собственной вечеринки в Хэмптоне.

Florent

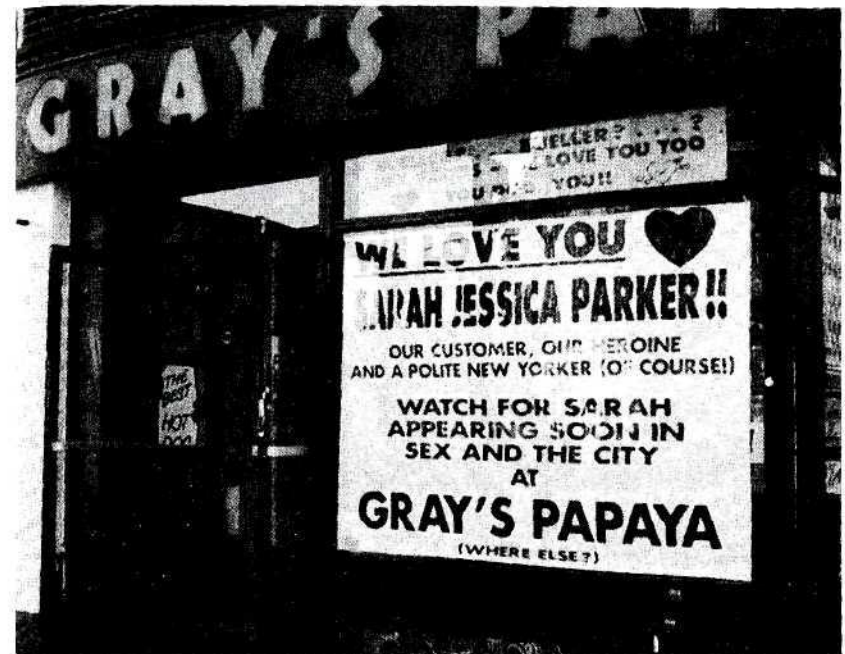
69 Gansevoort St., (212) 989 5779

В этом забитом людьми заведении Миранда и ее приятель Том, также озабоченный проблемой лишнего веса, становятся друзьями.

Gray's Papaya

Пересечение W. 8th St. и 6th Ave., (212) 260 3532

Водительница такси привозит Кэрри в это заведение, чтобы угостить ее хот-догом после вечеринки в честь выхода ее книги.



Irving on Irving

52 Irving Place, (212) 358 1300

Кэрри и Шарлота выбирают симпатичных мужчин из ста прохожих, сидя на веранде этого ресторана.

Krispy Kreme

265 W. 23rd St., (212) 620 0111

Магазин с пончиками, в котором Миранда и ее следящий за собственным весом любовник Том едят глазированные пончики.

Lowes Sony Theater

998 Broadway на 68th St.,

Отсюда Кэрри впервые звонит Бергеру, чтобы пригласить его в кино на свидание.

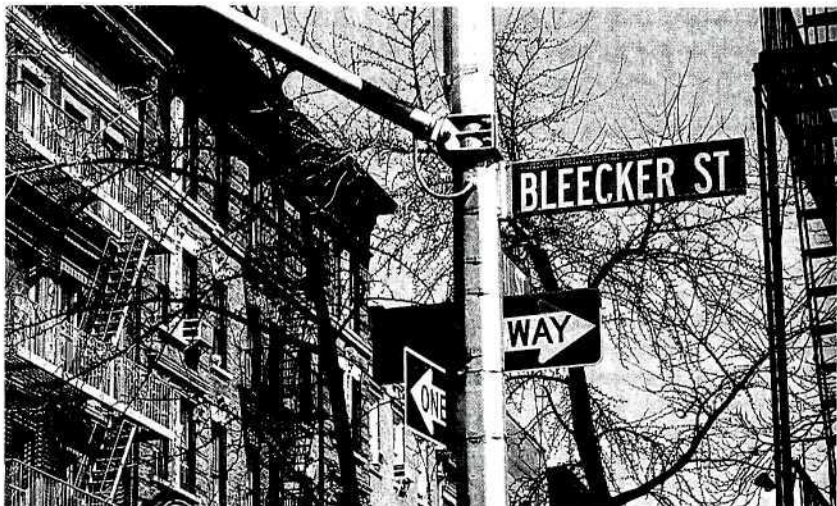


Magnolia Bakery

401 Bleecker St., (212) 462 2572

Крохотная пекарня в Гринвич Виллидж, в которой Кэрри обсуждает с Мирандой свою влюбленность в Эйдана.

Главный деликатес – розовые печенья с глазурю.



Meet

71–73 Gansevoort St., (212) 242 0990

В этом переполненном ночном клубе Кэрри назначает свидание неизвестному мужчине, но ее избранник не приходит.

Monkey Bar

60 E. 54th St., (212) 838 2600

Известный в 1930–е годы бар, куда Биг ведет Кэрри в качестве «просто подруги» во время их вечера в старомодном нью-йоркском стиле.

Nell's

246 W. 14th St., (212) 675 1567

Ночной клуб, где бойфренд Стэнфорда Марти выступает в Бродвейском мюзикле.

O'Nieals

174 Grand St., (212) 941 9119

Место, где находится бар Эйдана и Стива «Скаут».

Pastis

Угол 9 Ninth Ave и Little West

12th St., (212) 929 4844

Здесь обедают Кэрри и Оливер и случайно сталкиваются со Стэнфордом.

Payard Patisserie and Bistro

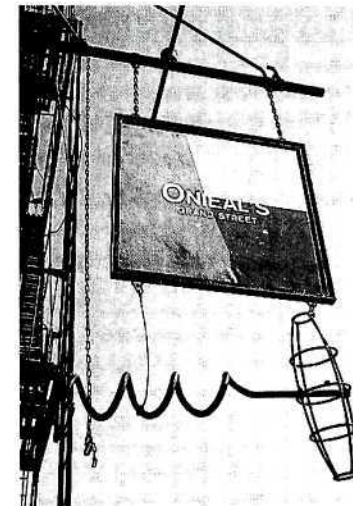
1032 Lexington Ave., (212) 717 5252

По мнению Кэрри, в этом заведении подают «лучшие десерты в Нью-Йорке».

Slate

54 W. 21st St., (212) 989 0096

Кэрри, Саманта, Миранда и Шарлот, Стив и Эйдан играют здесь в бильярд, а Саманта обсуждает шары и яйца.



Sonali

326 E. 6th St., (212) 505 7517

Индийский ресторан недалеко от дома Миранды.
 Сюда она приводит на свидание молодого человека,
 а он исчезает, не закончив трапезу.

Sugar Berries

www.sugarberries.com, (718) 526 9371

Место, где заказывают особенные торты и пирожные.

The Supper Club

240 W 47th St., (212) 921 1940

Кэрри и ее подруги веселятся здесь во время Недели Флота.

Sushi Samba 7

87 Seventh Ave., (212) 691 7885

Саманта и Ричард пробуют начать все заново.

Тао

42 E. 58th St., (212) 888 2288

Кэрри и Рэй Кинг отправляются сюда на первое свидание.
 К несчастью, она сталкивается с Бигом.

Tortilla Flats

767 Washington St., (212) 243 1053

Кэрри пытается восстановить отношения с Эйданом, приглашая его
 в место, где Миранда назначила свидание Стиву.

Trump Taj Mahal Hotel and Casino

1000 Boardwalk – Atlantic City, TO, (609) 449 1000

Здесь Кэрри и ее подруги празднуют день рождения Шарлоты –
 тридцать с хвостиком.

Union Square Coffee Shop

29 Union Square West, (212) 243 7969

Еще одна кофейня, куда часто заходят Кэрри и ее подруги.

Woo Lae Oak

148 Mercer St., (212) 925 8200

Корейский ресторан, в котором в каждый столик встроен очаг
 для барбекю.

Zabar's

2245 Broadway & West 80th St., (212) 787 2000

Это магазин деликатесов (deli) номер один в Нью-Йорке. Все героини
 сериала покупают здесь продукты.

Магазины, шоппинг-центры и другие городские заведения

ABC Carpet and Home

888 Broadway, (212) 473 3000

Мекка мебели для дома на Манхэттене. Героини «Секса...»
 периодически отправляются сюда за покупками.

Artista

138 Fifth Ave., между 18th и 19th St., (212) 242 7979

Салон красоты, где делают прически и маникюр вполне в стиле Кэрри
 и ее подруг.

Barnes & Noble

33 E. 17th St. (212) 253 0810

Девушки покупают здесь книги и обсуждают издания, обозначенные
 табличкой «самообслуживание».

Barney's New York

660 Madison Ave., (212) 826 8900

Еще одно место для шоппинга звездных героинь.

Bed, Bath and Beyond

620 Sixth Ave. (со стороны 18th и 19th St.), (212) 255 3550

Еще одно место для закупки мебели для дома.

Brooklyn Museum of Art
200 Eastern Parkway, (718) 638 5000

Шарлот и Кэрри посещают здесь семинар духовного гуру доктора Черила Грэйсона.

D&G. Dolce & Gabbana Boutique
434 West Broadway, (212) 965 8000

Кэрри и ее подруги посещают престижную вечеринку в этом бутике.

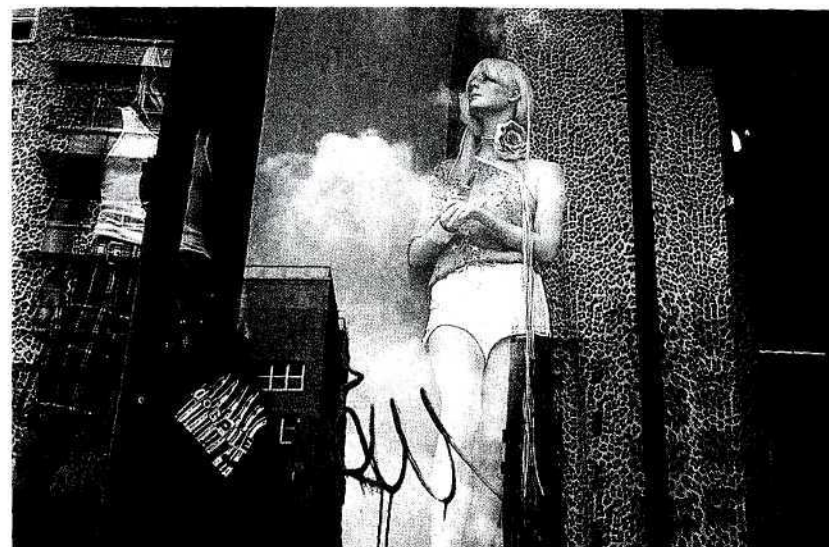
Furniture Company
818 Greenwich St., (212) 691 0700
Здесь Кэрри знакомится с Эйданом.

Helena Rubenstein beauty Gallery
125 Fifth Ave., между Wooster и Greene, (212) 249 9963
210 Columbus Ave., (212) 769 9116

Бутик, продающий бижутерию
Mia&Lizzie,
которую носит Кэрри.

Jimmy Choo
5 E. 51st St., (212) 593 0800
Обувной бутик, часто посещаемый Кэрри и ее подругами.

La Perla
777 Madison Ave.
Сюда Саманта и Кэрри отправляются в поисках нижнего белья: приближается первая ночь Кэрри и Бергера. Саманта оказывается постоянным посетителем этого магазина.



Little Church Around the Corner
1 E. 29th St.

В церкви Саманта сталкивается с молодым монахом, которого пытается соблазнить.

Louis K. Meisel Gallery
141 Prince St. между Broadway и Wooster, (212) 677 1340
В этой галерее Шарлот работала до того, как вышла замуж за Трэя.

Manolo Blahnik
31 W. 54th St., (212) 582 3007
Обувной бутик, который прославили Кэрри и ее подруги.

Marc Jacobs
403-5 Bleecker St., (212) 924 0026
Стэнфорд Блэтч ходит по этому магазину, болтая с Кэрри по мобильному телефону.

Maurice Villency
200 57th St., (212) 725 4840

Магазин изысканной мебели, в котором Шарлот решает купить эксклюзивную кровать.

Mr. Winkle's Site
www.mrwinkle.com

Мистер Уинкл – тот неприятный надменный юнец, который любит привлекать к себе внимание публики и который смутил Кэрри на вечеринке, посвященной выходу ее книги.

Paris Theatre
4 W. 58th St., (212) 688 3800

Кэрри идет в этот кинотеатр, чтобы посмотреть фильм «Радость для двоих».

Patricia Field Boutique
10 E. 8th St., (212) 254 1699

Патрисиа Филд в представлении не нуждается. Просто смотрите «Секс в большом городе», и вы узнаете, какого рода одежду здесь можно приобрести.



The Pleasure Chest
156 Seventh Ave. South, (212) 242 2158
Кэрри и подружки покупают здесь «зайчиков».

Prada
575 Broadway at Prince St., (212) 334 8888
Здесь Кэрри тратит полученный за книгу аванс на миниатюрное платье и рубашку для Бергера.

Robert Clergerie
681 Madison Ave. между 61st и 62nd St., (212) 207 8600
Еще одно место для покупки обуви.

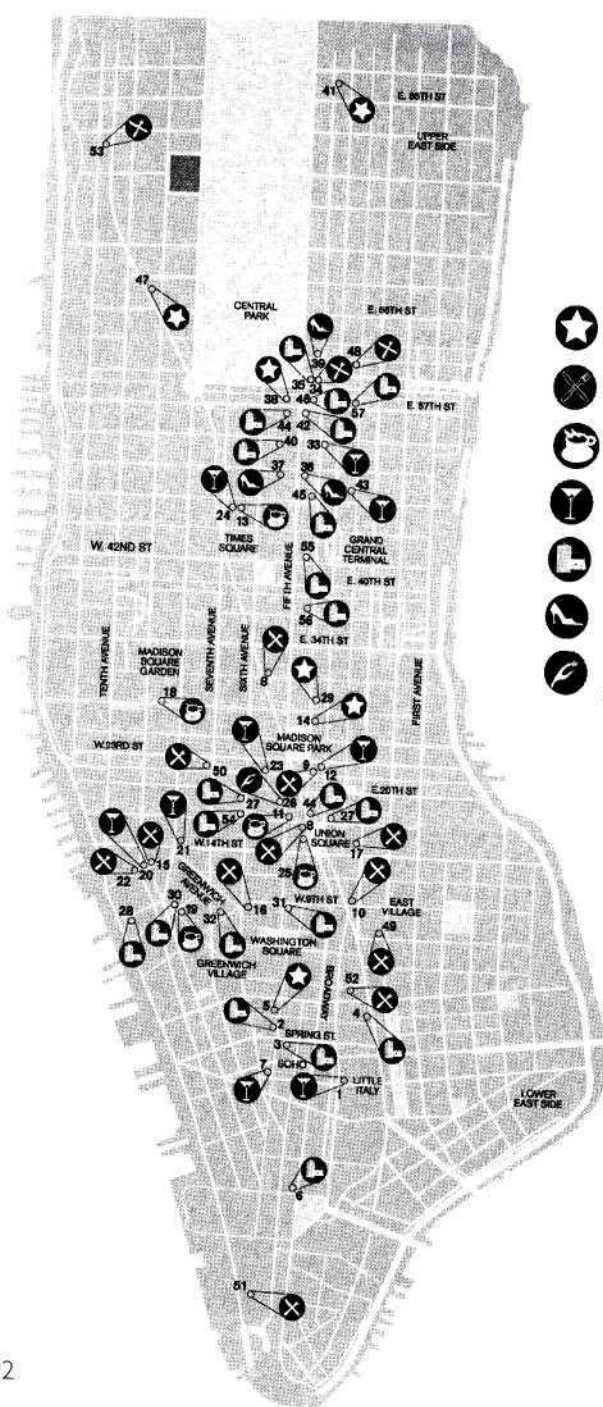
Sharper Image
4 W. 57th St., (212) 265 2550
Саманта возвращает сломанный массажер для спины и демонстрирует свои познания другим покупательницам.

Solomon R. Guggenheim Museum
1071 Fifth Ave., (212) 423 3500
Музей на Манхэттене, в которой Кэрри так и не удается попасть.

Tartine et Chocolat
1047 Madison Ave., (212) 717 2112
Миранда и Кэрри покупают здесь платье на крестины Брэйди.

Tiffany & Co.
727 Fifth Ave., (212) 775 8000
Трэй покупает здесь Шарлот обручальное кольцо.

The Wicker Garden
1327 Madison Ave., (212) 410 7001
Шарлот покупает здесь все, что нужно для вечеринки по поводу рождения ребенка Миранды (но только «никаких аистов!»).



-  Гостиницы, галереи, памятники
-  Рестораны
-  Кафе
-  Бары и ночные клубы
-  Магазины
-  Обувные бутики
-  Салоны, где делают маникюр

1. O'Neals
2. D&G. Dolce & Gabbana Boutique
3. Helena Rubenstein Beauty Gallery
4. Prada
5. Louis K. Meisel Gallery
6. Entertaining Ideas Gallery
7. Cipriani Downtown
8. Blue Water Grill
9. Bolo
10. Il Cantinori
11. City Bakery
12. Commune
13. Edison Café
14. Eleven Madison Park
15. Florent
16. Gray's Papaya
17. Irving on Irving
18. Krispy Kreme
19. Magnolia Bakery
20. Meet
21. Nell's
22. Pastis
23. Slate
24. The Supper Club
25. Union Square Coffee Shop
26. Artista
27. Barnes & Noble
28. Furniture Company
29. Little Church Around the Corner
30. Marc Jacobs
31. Patricia Field Boutique
32. The Pleasure Chest
33. Monkey Bar
34. Tao
35. Barney's New York
36. Jimmy Choo
37. Manolo Blahnik
38. Paris Theater
39. Robert Clergerie
40. Sharper Image
41. Solomon R. Guggenheim Museum
42. Tiffany & Co.
43. Bull & Bear at the Waldorf Astoria
44. ABC Carpet & Home
45. The Wicker Garden
46. Tartine et Chocolat
47. Lowes Sony Theater
48. Payard Patisserie and Bistro
49. Sonali
50. Sushi Samba 7
51. Tortilla Flats
52. Woo Lae Oak
53. Zabar's
54. Bed, Bath and Beyond
55. Intermix
56. La Perla
57. Maurice Villency

СПИСОК СЕРИЙ

Сезон 1 (1998): премьера в США 6-го июня 1998 г.

- 1.1. Секс в большом городе
Sex and the City
Автор сценария – Darren Star
Режиссер – Susan Seidelman
- 1.2. Модели и простые смертные
Models and Mortals
Автор сценария – Darren Star
Режиссер – Alison MacLean
- 1.3. Гавань противных женатиков
Bay of Married Pigs
Автор сценария – Michael Patrick King
Режиссер – Nicole Holofcener
- 1.4. Мир мужчин, которым слегка за двадцать
Valley of Twenty-Something Guys
Автор сценария – Michael Patrick King
Режиссер – Alison MacLean
- 1.5. Сила обольщения
The Power of Female Sex
Текст – Jenji Kohan
Телеадаптация – Darren Star
Режиссер – Susan Seidelman
- 1.6. Тайный секс
Secret Sex
Автор сценария – Darren Star
Режиссер – Michael Fields

- 1.7. Моногамия. За или против
The Monogamists
Автор сценария – Darren Star
Режиссер – Darren Star
- 1.8. Третий лишний
Three's a Crowd
Автор сценария – Jenny Bicks
Режиссер – Nicole Holofcener
- 1.9. Черепаха и заяц
The Turtle and the Hair
Автор сценария – Nicole Avril & Susan Kolinsky
Режиссер – Michael Fields
- 1.10. Радость материнства
The Baby Shower
Автор сценария – Terry Minsky
Режиссер – Susan Seidelman
- 1.11. Засуха
The Drought
Автор сценария – Michael Green & Michael Patrick King
Режиссер – Mathew Harrison
- 1.12. Вера умирает последней
Oh Come Ye Faithfull
Автор сценария – Michael Patrick King
Режиссер – Mathew Harrison

Сезон 2 (1999)

- 2.1. Вернуться в игру
Take Me Out to the Ball Game
Автор сценария – Michael Patrick King
Режиссер – Allen Coulter

- 2.2. Ужасная правда
The Awful Truth
Автор сценария – Darren Star
Режиссер – Allen Coulter
- 2.3. Шоу уродцев
The Freak Show
Автор сценария – Jenny Bicks
Режиссер – Allen Coulter
- 2.4. Они снимают одиноких людей?
They Shoot Single People, Don't They?
Автор сценария – Michael Patrick King
Режиссер – John David Coles
- 2.5. Четыре женщины и одни похороны
Four Women and a Funeral
Автор сценария – Jenny Bicks
Режиссер – Allen Coulter
- 2.6. Кривая обмана
The Cheating Curve
Автор сценария – Darren Star
Режиссер – John David Coles
- 2.7. Брачный танец
The Chicken Dance
Автор сценария – Cindy Chupack
Режиссер – Victoria Hochberg
- 2.8. Мужчина, миф, виагра
The Man, the Myth, the Viagra
Автор сценария – Michael Patrick King
Режиссер – Victoria Hochberg

- 2.9. Старые собаки, новые сыщики
Old Dogs, New Dicks
Автор сценария – Jenny Bicks
Режиссер – Alan Taylor
- 2.10. Клановая система
The Caste System
Автор сценария – Darren Star
Режиссер – Allison Anders
- 2.11. Эволюция
Evolution
Автор сценария – Cindy Chupack
Режиссер – Pam Thomas
- 2.12. Невыносимое страдание
Le Douleur Exquise!
Автор сценария – Ollie Levy & Michael Patrick King
Режиссер – Allison Anders
- 2.13. Игры, в которые играют люди
Games People Play
Автор сценария – Jenny Bicks
Режиссер – Michael Spiller
- 2.14. Парень для секса
The Fuck Buddy
Автор сценария – Darren Star & Merril Markoe
Режиссер – Alan Taylor
- 2.15. Недостатки
Shortcomings
Автор сценария – Terri Minsky
Режиссер – Dan Algrant

- 2.16. **Что для тебя хорошо?**
What is Good for You?
Автор сценария – Michael Patrick King
Режиссер – Dan Algrant
- 2.17. **Двадцатилетние девушки против тридцатилетних женщин**
Twenty-Something Girls vs. Thirty-Something Women
Автор сценария – Darren Star
Режиссер – Darren Star
- 2.18. **Бывший в городе**
Ex and the City
Автор сценария – Michael Patrick King
Режиссер – Michael Patrick King

Сезон 3 (2000)

- 3.1. **Нет дыма без огня**
Where There's Smoke
Автор сценария – Michael Patrick King
Режиссер – Michael Patrick King
- 3.2. **Политический строй**
Politically Erect
Автор сценария – Darren Star
Режиссер – Michael Patrick King
- 3.3. **Атака большой женщины**
The Attack of the Five Foot Ten Woman
Автор сценария – Cindy Chupack
Режиссер – Pam Thomas
- 3.4. **Мальчик или девочка**
Boy, Girl, Boy, Girl
Автор сценария – Jenny Bicks
Режиссер – Pam Thomas

- 3.5. **Никаких «если», никаких «нет», никаких сигарет**
No Ifs, Ands, or Butts.
Автор сценария – Michael Patrick King
Режиссер – Nicole Holofcener
- 3.6. **Неужели мы развратницы?**
Are We Sluts?
Автор сценария – Cindy Chupack
Режиссер – Nicole Holofcener
- 3.7. **Королевы драмы**
Drama Queens
Автор сценария – Darren Star
Режиссер – Allison Anders
- 3.8. **Большие достижения**
The Big Time
Автор сценария – Jenny Bicks
Режиссер – Allison Anders
- 3.9. **Легко досталось, легко ушло**
Easy Come, Easy Go
Автор сценария – Michael Patrick King
Режиссер – Charles McDougall
- 3.10. **Все или ничего**
All or Nothing
Автор сценария – Jenny Bicks
Режиссер – Charles McDougall
- 3.11. **Бег с препятствиями**
Running with Scissors
Автор сценария – Michael Patrick King
Режиссер – Dennis Erdman

- 3.12. **Ничего не спрашивай, ничего не говори**
Don't Ask, Don't Tell
 Автор сценария – Cindy Chupack
 Режиссер – Dan Algrant
- 3.13. **Бегство из Нью-Йорка**
Escape from New York
 Автор сценария – Becky Hartman Edwards
 & Michael Patrick King
 Режиссер – John David Coles
- 3.14. **Секс и другой город**
Sex and Another City
 Автор сценария – Jenny Bicks
 Режиссер – John David Coles
- 3.15. **Горячие детки в городе**
Hot Child in the City
 Автор сценария – Allan Heinberg
 Режиссер – Michael Spiller
- 3.16. **Заклятые друзья**
Frenemies
 Автор сценария – Jenny Bicks
 Режиссер – Michael Spiller
- 3.17. **Как аукнется, так и откликнется**
What Goes Around Comes Around
 Автор сценария – Darren Star
 Режиссер – Allen Coulter
- 3.18. **Кукареку**
Cock a Doodle Do!
 Автор сценария – Michael Patrick King
 Режиссер – Allen Coulter

Сезон 4 (2001–2002)

- 4.1. **Терзания и удовольствия**
The Agony and the Ex-tasy
 Автор сценария – Michael Patrick King
 Режиссер – Michael Patrick King
- 4.2. **Моя настоящая жизнь**
The Real Me
 Автор сценария – Michael Patrick King
 Режиссер – Michael Patrick King
- 4.3. **Определить значит понять**
Defining Moments
 Автор сценария – Jenny Bicks
 Режиссер – Allen Coulter
- 4.4. **Причем тут секс?**
What's Sex Got to Do with It?
 Автор сценария – Nicole Avril
 Режиссер – Allen Coulter
- 4.5. **Город-призрак**
Ghost Town
 Автор сценария – Allan Heinberg
 Режиссер – Michael Spiller
- 4.6. **Больше дела, меньше слов**
Baby, Talk is Cheap
 Автор сценария – Cindy Chupack
 Режиссер – Michael Spiller
- 4.7. **Преступления и наказания**
Time and Punishment
 Автор сценария – Jessica Bendinger
 Режиссер – Michael Engler

- 4.8. **Мой компьютер, моя жизнь**
My Motherboard, My Self
 Автор сценария – Julie Rottenberg, Elisa Zuritsky
 Режиссер – Michael Engler
- 4.9. **Секс за городом**
Sex and the Country
 Автор сценария – Allan Heinberg
 Режиссер – Michael Spiller
- 4.10. **Благородные дамы и мужские достоинства**
Belles of the Balls
 Автор сценария – Michael Patrick King
 Режиссер – Michael Spiller
- 4.11. **Если бы да кабы**
Coulda, Shoulda, Woulda
 Автор сценария – Jenny Bicks
 Режиссер – David Frankel
- 4.12. **Просто скажи «да»**
Just Say Yes
 Автор сценария – Cindy Chupack
 Режиссер – David Frankel
- 4.13. **Худой мир лучше доброй ссоры**
The Good Fight
 Автор сценария – Michael Patrick King
 Режиссер – Charles McDougall
- 4.14. **Не все золото, что блестит**
All That Glitters...
 Автор сценария – Cindy Chupack
 Режиссер – Charles McDougall

- 4.15. **Смена декораций**
Change of a Dress
 Автор сценария – Julie Rottenberg & Elisa Zuritsky
 Режиссер – Alan Taylor
- 4.16. **Кольцо динь-динь**
Ring a Ding Ding
 Автор сценария – Amy B. Harris
 Режиссер – Alan Taylor
- 4.17. **Идея в стиле Vogue**
A "Vogue" Idea
 Автор сценария – Allan Heinberg
 Режиссер – Martha Coolidge
- 4.18. **Мой любимый Нью-Йорк**
I ♥ New York
 Автор сценария – Michael Patrick King
 Режиссер – Martha Coolidge

Сезон 5 (2002)

- 5.1. **Бросить якоря**
Anchors Away
 Автор сценария – Michael Patrick King
 Режиссер – Charles McDougall
- 5.2. **Первородный грех**
Unoriginal Sin
 Автор сценария – Cindy Chupack
 Режиссер – Charles McDougall
- 5.3. **Удача быть старой леди**
Luck Be an Old Lady
 Автор сценария – Julie Rottenberg & Elisa Zuritsky
 Режиссер – John David Coles

- 5.4. **Красотка**
Cover Girl
Автор сценария – Judy Toll & Michael Patrick King
Режиссер – John David Coles
- 5.5. **Плюс один – самое грустное число**
Plus One is the Loneliest Number
Автор сценария – Cindy Chupack
Режиссер – Michael Patrick King
- 5.6. **Критическая ситуация**
Critical Condition
Автор сценария – Alexa Junge
Режиссер – Michael Patrick King
- 5.7. **Большое путешествие**
The Big Journey
Автор сценария – Michael Patrick King
Режиссер – Michael Engler
- 5.8. **Этот прекрасный фарс**
I Love a Charade
Автор сценария – Cindy Chupack & Michael Patrick King
Режиссер – Michael Engler

БИБЛИОГРАФИЯ

КНИГИ И СТАТЬИ

- «All About Sex and the City». People Extra. June 2001: 41.
- «Blasts From a Cold War». Daily Telegraph. 1 September 1999: 19.
- «Carrie Bradshaw's Style Secrets». Heat. 9–15 August 2003: 48–50, 52–54.
- «Carrie Nation». TV Guide. 29 June–5 July 2002: 35.
- «City Slicker». People. 15 January 2001: 122–4.
- Girl About Town. 28 January 2002: 8–9.
- Hello! 758. 1 April 2003: 82.
- «Hooked on Sex». The Advocate. 23 November 1999: 88–90.
- «Is Sex and the City» The Times. 26 June 2000: 16.
- Time Out. 10 February 1999: 25.
- «New York State of Mind». Newsweek, 5 November 2001: 67.
- «Sarah Jessica Parker». Sunday Times Magazine. 12 December 1993: 18, 20.
- «Sarah Jessica Parker: Her Naughty–But–Nice Routine Has Viewers All Worked Up Over Sex and the City». People Weekly. 25 December 2000: 56.
- «Show Diary». Vogue. August 2002: 42–44.
- «Wild About Carrie? Not in New York». The Guardian. 6 March 2001: 5
- Adams, Genetta. «Sex and the Witty». Newsday. 19 July 2002: B13.
- Adams, Tim. The Observer. 5 March 2000.
- Barrick, Lucy. «True Confessions». The Guardian. 9 January 2001: 17.

- Bernard, Sarah. «Sex Maniacs». New York. 4 October 1999: 113.
- Bellafante, Gina. «Front Row: What Carrie has in her Closet». The New York Times. 5 June 2001: B11.
- Bianculli, David. «It's the Best 'Sex' Yet». Daily News. 31 May 2001: 101.
- Billen, Andrew. «Sex and the City». New Statesman. 12 February 1999: 47.
- Blake, Leslie. «On Location with HBO's Sex and the City». Backstage. 29 May 1998: 5, 48.
- Blake, Leslie. «Great Sex, Nice Sets». The Hollywood Reporter: New York Special Report. 9 June 1998: 13, 71.
- Blum, David. «Sex is Back». The New York Sun. 19–21 July 2002: 9.
- Bobbin, Jay. «Oh, Baby! Sex and the City Gets Maternal in Season 5». TV Week (syndicated article, cited here from the Monterey County Herald, 21–27 July 2002: 3).
- Bond, Matthew. «The New York Sex Files». Daily Telegraph. 4 February 1999.
- Bone, James. «TV Comedies Grapple with Real Tragedy». The Times. 2 November 2001: 9.
- Bone, James. «Out-of-Towners Can't Get Enough Sex in the City». The Times. 27 December 2001.
- Brooks, Richard. «Last Taboo Broken By Sex and the C***». The Observer. 14 February 1999: 2.
- Brown, Hero. «The Married Woman». Independent Review. 8 January 2002: 7.
- Bushell, Garry. «On Last Night's TV». The Sun. 2 March 2000: 34.
- Bushell, Garry. «On Last Night's TV». The Sun. 25 March 2000: 11.
- Bushnell, Candace. Sex and the City. New York: Warner, 1997.
- Cameron, Deborah. Feminism and Linguistic Theory. New York: St. Martin's Press, 1985.
- Carson, Tom. «Naked City». Village Voice. 16 June 1998: 61.

- Cattrall, Kim and Mark Levinson. Satisfaction: The Art of the Female Orgasm. New York: Warner, 2002.
- Channel 4. «Sex and the City» CN2160.2/2215 (1999).
- Chocano, Carina. «Prisoners of Sex, Prisoners of the State». 10 January 2002. Salon.com.
- Clarke, Pete. Evening Standard. 1 June 2000: 40.
- Clooney Carillo, Jenny. «Kiss the Girls Goodbye». New Woman. September 2003: 79–85, 87–88.
- Coren, Victoria. «Sex and the City Has Betrayed Us Single Women». Evening Standard. 3 January 2003: 11.
- Davidson, Max. «Television». Sunday Telegraph. 7 February 1999: 8.
- Duncan, Andrew. «We Talk Away the Myths and Make Sex More Human». Radio Times. 5–11 June 2002: 22, 24–25.
- Dunkley, Christopher. «Over-hyped and Over Here». The Times. 31 January 1999: 6.
- Edry, Sharon Goldman. «Sex and the Kiddies». TV Guide. 11 May 2002: 5.
- Fink, Mitchell. «Sex Talk». Daily News. 7 June 1999: 15.
- Flett, Kathryn. The Observer. 10 January 1999: 5.
- Flett, Kathryn. «She's Going to Score in a Minute ...» The Observer: Review Section. 13 January 2002: 14.
- Flett, Kathryn. «I'm Still Wild About Carrie». The Observer: Review Section. 27 July 2003: 5.
- Franklin, Nancy. «Sex and the Single Girl». The New Yorker. 6 July 1998: 74–75, 77.
- Freeman, Hadley. «Get a Grip». The Guardian: Style. 1 August 2003: 8–9.
- Fruitkin, Alan James. «The Return of the Show That Gets Gay Life Right». New York Times. Section 2. 6 January 2002: 33.
- Gallo, Phil. «Sex and the City». Variety. 8 June 1998: 27.
- Gibson, Janine. «Miranda, My Hero». The Guardian: Women. 1 February 2003: 6–7.

- Graham, Jennifer. «Sex and the Single Mom». TV Guide. 50: 2 February 2002: 28–30.
- Grego, Melissa. «HBO Gets Less Sex But Sked's Still Virile». Variety. 22–28 July 2002: 7.
- Griffiths, John. «Sex Education». Emmy 23:3 (June 2001): 104–107.
- Hanks, Robert. The Independent. 4 February 1999: 18.
- Hass, Nancy. «Sex' Sells, in the City and Elsewhere». New York Times. (Style) Section 9. 11 July 1999: 1, 6.
- Hassal, Greg. «A Touch of Fluff». Sydney Morning Herald: The Guide. 13 September 1999: 11.
- Hattenstone, Simon. The Guardian. 5 February 2001:
- Hemblade, Christopher. «It Was Lucrative to Stay and It's Terrifying to Go. Sarah Jessica Parker». Time Out London. 23–30 July 2003: 10–12, 14.
- Hiscock, John. «We're Not Talking Dirty, We're Talking Truth!» TV Times. 26 February 2000: 11, 13.
- Hoban, Phoebe. «Single Girls: Sex But Still No Respect». The New York Times. 12 October 2002: A19, A21
- Hochman, David. «Everything You Always Wanted to Know about Sex and the City (But Were Afraid to Ask)». TV Guide. 29 June 2002: 18–37.
- Hoggart, Paul. «Turn On, Then Turn Off Again». The Times. 12 February 1999: 2.
- Holden, Stephen. «Tickets to Fantasies of Urban Desire». The New York Times. 20 July 1999: E1, E2.
- Holgate, Mark. «Northern Star». Vogue. August 2001: 47–48.
- Holgate, Mark. «Girl's World». Vogue. October 2003: 344–349.
- Holston, Noel. «Sex and the Silly». Newsday. 6 January 2002: D5.
- Horyn, Cathy. «How Hip? Undressing Those Trendy City Girls». The New York Times. Section 9. 4 June 2000: 1, 4
- Huff, Richard. «Sex and the City: Star Changes His Pace on Atomic Train». Daily News. 13 May 1999: 108.

- Idato, Michael. «Are You Old Enough?» Sydney Morning Herald: the Guide. 4 June 2001: 6.
- James, Caryn. «Relationships Are Hard (But Easy to Talk About)». The New York Times. 4 June 1999. Daily Telegraph: Weekend
- Jefferson, Margo. «Finding Refuge in Pop Culture's Version of Friendship». The New York Times. 23 July 2002: E2.
- Jenkins, Amy. «Much Ado About ...». The Observer. 7 February 1999: 24.
- Jivani, Alkarim. «Getting Plenty?» Time Out. 8 March 2000: 183.
- Joseph, Joe. «Big Apple Series Pipped by Windy». The Times. 4 February 1999: 51.
- Joseph, Joe. «Still Chewing Over Sex at the Core of the ...». The Times. 2 March 2000: 47.
- Kennedy, Dana. «Sex Appeal». TV Guide. 17 June 2000: 14–20, 22.
- Lambert, Victoria. «Horseplay with a Handbag». Daily Telegraph. 4 July 2001: 15. Leibowitz, Ed. «Sex and the Single Girl». 23 January 1999: 42, 44–45.
- Leith, William. The Observer. 31 January 1999: 20.
- Leonard, John. «Carried Away». New York. 7 January 2002: 62–64.
- Lewis-Smith, Victor. «The World of Hump it and Hop It». Evening Standard. 4 February 1999: 35.
- Limnander, Armand. «The Apple Bites Back». Vogue. September 2002: 209–212.
- Lu-Lien Tan, Cheryl. «Slacks and the City». New York Post. 3 August 2001: 98.
- Malcolm Shawna. «Something to Smile About». TV Guide. 50: 26. 29 June 2002: 12–16.
- McLean, Gareth. The Times. 2 July 2001: 32.
- McLean, Gareth. «Crazy Like a Fox Mulder». The Guardian. 4 October 2003: 22.
- McMahon, Barbara. Evening Standard. 13 July 1998: 21.
- Millea, Holly. «Oh, Baby!» Elle. September 2002: 336–345.

- Mink, Eric. «Sex and the City; Even Once Is Too Much». Daily News. 4 June 1998: 104.
- Nellis, David. «Gay Acting and Appearing». New York Blade News. 20 August 1999: 28.
- O'Donnell, Kate. «Choo Polish». Vogue. March 2001: 179–182.
- Parker, Ian. «Ageless, Clueless and Strapless». The Observer: Review Section, 7 Sunday February 1999: 16.
- Parks, Steve. «Sex and the City Is Simply Insipid». Newsday. 31 May – 16 June 1998: 3.
- Parks, Steve. «Stops and Shops: Sex and the City Hot Spots». Newsday. 14 December 2001: B13, B16.
- Phillips, Geoffrey. «Sex and the City – A Man's View». Evening Standard. 21 January 1999: 23.
- Phillips, Ian. «The Frill of It». Vogue. April 2001: 115–118.
- Pinsky, Drew. «Addicted to Love». TV Guide. 50: 2. January 2002: 30–35.
- Rabinowitz, Dorothy. «TV: Searching for a Few Good Men». The Wall Street Journal. 5 June 2000: A20.
- Raven, Charlotte. «All Men Are Bastards. Discuss ...». The Guardian. 9 February 1999: 5.
- Roberts, Alison. Evening Standard. 2 January 2002: 23.
- Roberts, Yvonne. «There's More To Sex Than The Facts of Life». The Observer. 5 May 2002: 30.
- Roush, Matthew. «The Roush Review». TV Guide. 12 January 2002: 10.
- Rudolph, Ileana. «Sex' and the Married Girl». TV Guide. 6 June 1998: 12–14.
- Salamon, Julie. «The Relevance of Sex in a City That's Changed». The New York Times. Section 2. 21 July 2002: 1, 29.
- Saner, Emine. «Guess What? Carrie's Gone Shopping». Evening Standard. 2 April 2003: 26.
- Schillinger, Lisel. «Sex». The Guardian. 1 February 1999: 6–7.

- Siegel, Lee. «Relationshipism: Who Is Carrie Bradshaw Really Dating?». The New Republic. 18 November 2002: 30–33.
- Sikes, Gini. «Sex and the Cynical Girl: A Gentler Approach». The New York Times. Section 2. 5 April 1998: 37.
- Singer, Sally. «Manhattan Rhapsody». Vogue. February 2002: 192–195.
- Smith, Liz. «Defending Her Friends». Newsday. 27 July 2001: A15.
- Sohn, Amy. Sex and the City: Kiss and Tell. New York: Pocket Books, 2002.
- Stephen, Jaci. Daily Mail. 18 February 1999: 53.
- Stasi, Linda. «Girls, You're Not Fun Anymore». New York Post. 1 June 2001: 109.
- Stem, Jared Paul. «Night Crawler». New York Post. 7 February 2002: 41.
- Szabo, Julia. «Defining the N.Y Woman». New York Post. 10 June 1998: 23.
- Tierney, John. «TV Gives Sex in New York a Bad Name». The New York Times. 15 July 1998: B1.
- Thorpe, Vanessa. «Watching Brief: Sex and the City». OTV (The Observer). 27 July – 2 August 2003: 4.
- Vernon, Polly. «Sex Appeal». Vogue. July 2001: 34–37.
- Vine, Sarah. «Girl Power». The Times. 2002: 29.
- Watson, James. Daily Telegraph. 8 April 1999: 46.
- Watson, James. Daily Telegraph. 2 March 2000: 46.
- Wayne, George. «The Devil and Kim Cattrall». Vanity Fair. January 2002.
- Werts, Diana. «She's Late to the Party». NewsDay. 4 June 2000: 5.
- White, Roland. Sunday Times. 7 July 1999: 28.
- Williams, Zoe. «Just Fancy ...». The Guardian: Weekend. 5 January 2002: 14, 16, 18.
- Wolcott, James. «Twinkle, Twinkle, Darren Star». Vanity Fair. January 2001: 64–66, 69, 72.

Интернет

- Alexander, Hilary. «Pants Too Good To Keep Under Wraps».
19 September 2002. www.telegraph.co.uk
- Anon. «Getting the Sex and the City Look».
15 April 2002. www.independent.co.uk
- Blanchard, Tasmin. «High on Heels».
12 January 2003. www.guardian.co.uk
- Campbell, Heather. «Specs in the City».
April 15 2002. www.belfasttelegraph.co.uk
- Cartner–Morley, Jess. «From Front Room to Front Row».
25 September 2002. www.guardian.co.uk
- Cartner–Morley, Jess. «Riding High».
16 February 2001. www.guardian.co.uk
- Coulson, Clare. «Who What When Where Why».
17 May 2002 www.telegraph.co.uk
- Cozens, Claire. «Wanted: A Patient, Diplomatic Media Executive with Rhino Skin». 22 July 2002 www.guardian.co.uk
- Curry, Hazel. «The Fabulous Mr Castelbajac».
26 October 2001. www.guardian.co.uk
- Forrest, Emma. «Madonna? She Looks So Dated...»
11 July 2001 www.telegraph.co.uk
- Foxe, Damien. «Time to Sex up her City».
14 March 2003. www.thisislondon.co.uk
- Freeman, Hadley. «Beyond the Kaftan».
11 January 2002 www.guardian.co.uk
- Gibson, Janine. «Miranda, My Hero».
21 February 2003 www.guardian.co.uk
- Gladwell, Malcolm. «The Cool Hunt». The New York Times.
17 March 1997. www.gladwell.com/1997/1997_03_17_a_cool.htm
- HBO: Sex and the City.
<http://www.hbo.com/city/>
- Marlowe, Ann. «Wages of Sin».
22 September 2000. www.Salon.com.

- Millman, Joyce. «Sex, the City and the ...of Freedom».
21 August 2001. www.Salon.com
- Movie/TV News, Internet Movie Database (IMDB.com),
13 August 2001
- Porter, Charlie. «Flying Visit Takes the Shine Off Designer's US Debut».
15 February 2002 www.guardian.co.uk
- Porter, Charlie. «US and Them».
27 September 2002. www.city-journal.org/html/9_4_a4.html
- Shalit, Wendy. «Sex, Sadness and the City». Urbanities. 9:4
(Autumn 1999). www.guardian.co.uk
- Tyrrel, Rebecca. «Sexual Healing».
4 November 2001 www.telegraph.co.uk

ОБ АВТОРАХ

Джоанна ди Маттиа

Кандидат наук (Университет Монаш, Австралия), преподаватель феминистической культурологии. Автор многочисленных статей для «Энциклопедии мужчин и мужских типов» (ABC-Clio Press, 2004 год) и статьи о еще одном культовом сериале – «Зайнфилд».

Дэвид Гревен

Преподаватель литературы в Бостонском университете. Автор книги об образах мужчины в американской литературе – «Мужчины за пределами желания: неприкосновенные мужчины и американская литература до Гражданской войны». Сфера исследовательских интересов в кино: Альфред Хичкок, Брайан де Пальма, фильмы ужасов и мелодрамы.

Мэнди Мерк

Профессор медиа-искусства в Университете Лондона. Ее последние книги – «Тебе в лицо: девять исследований о сексе» (New York University Press, 2000) и «Искусство Трэиси Эммин. Живопись» (Thames and Hudson, 2002).

Астрид Генри

Профессор английского языка и women's studies в Колледже Святой Марии (США, штат Индиана). Автор книги «Своей матери не сестра: конфликт поколений и феминизм третьей волны» и статей для сборников «Дочки-матери: связи, власть и перемены» (Rowman & Littlefield, Boston, 2000) и «На волне: возвращение феминизма в XXI веке».

Эшли Нельсон

Магистр Университета Новой Школы (New School University) в Нью-Йорке. Защитила диссертацию по сериалу «Секс в большом городе» и одиноким женщинам на телевидении. Пишет о женщинах, политике и поп-культуре в журналы «Nation», «Salon», «Dissent» и «Philadelphia Inquirer».

Сюзан Зигер

Кандидат наук по английской литературе, степень получена в Университете Калифорнии (Беркли), сегодня преподает в Университете Калифорнии в Риверсайде. Сфера исследовательских интересов: связь между потреблением и сексуальностью. К выходу готовится ее книга об английском романе XIX века и пагубных пристрастиях в английской культуре того времени.

Стелла Бруцци

Профессор теории и практики кино в Университете Лондона. Автор книги «Маскулинность в кино и Голливуд», соиздатель антологии «Культуры стиля: исследования, теории и анализ» (Routledge, 2000) и автор статей для сборников «Раздевая кино: одежда и личность в кинофильмах» (Routledge, 1997), «Новое документальное кино: критический подход» (Routledge, 2000).

Памела Ч. Гибсон

Преподаватель Fashion-Колледжа в Лондоне. Автор и соредактор антологий «Грязные взгляды: женщины, власть и порнография» (BFI, 1993), «Оксфордское руководство по теории и практике кино» (Oxford University Press, 1998), «Культуры стиля» (Routledge, 2000), «Больше грязных взглядов: пол, власть и порнография» (BFI, 2003).

Анна Кениг

Лектор в Fashion-колледже в Лондоне. Она пишет в издания «Times» и «Guardian», круг ее интересов – язык fashion-журналистики и этические аспекты потребления в индустрии моды.

Сара Ниблок

Преподаватель журналистики в городском Университете Лондона. Работает фриланс-журналистом на радио, для газет и женских журналов. Автор учебника «Внутри журналистики» (Blueprint, 1996), многочисленных статей о журналистике и визуальной культуре.

Том Грочовски

Преподаватель медиа и английского языка в городском Университете (Нью-Йорк). Вел курс по кино Вуди Аллена. Исконный житель Нью-Йорка, славится тем, что любит использовать цитаты из фильмов Вуди Аллена и «Секса в большом городе» – к величайшему изумлению своих друзей.

Джонатан Бигнелл

Директор Центра исследований телевизионной драмы, профессор кино и телевидения в Университете Чтения (University of Reading). Автор публикаций «Медиа–культура постмодерна» (Edinburgh University, 2000), «Британская ТВ–драма: прошлое, настоящее и будущее» (Palgrave Macmillan, 2000), редактор серии монографий о телевизионных сценаристах в издательстве «Manchester University Press». Сейчас пишет книгу о «Большом Брате» и реалии–ТВ.

Ким Акасс

Преподаватель киноведения в Университете Метрополитэн (Лондон), автор статей и совместных с Джанет МакКейб работ о женских нарративах в американской ТВ–драме. Сфера исследовательских интересов: образ материнства на американском телевидении.

Джанет МакКейб

Преподаватель киноведения в Тринити Колледже (Дублин). Автор книги «Феминистическая теория кино: на экране появляется женщина» (Wallflower Press, 2004), автор статей о раннем немецком кинематографе и американской ТВ–драме.

Дебора Джермин

Профессор Роухэмптонского Университета (University of Surrey Roehampton). Соредатор книг «Аудитория изучает читателя» (Routledge, 2002), «Кино Катрин Биглоу: голливудский правонарушитель» (Wallflower Press, 2003), автор статей на тему репрезентации женщин в кино и на телевидении.

Обсуждаем «Секс в большом городе»

Под редакцией

Джанет МакКейб и Ким Акасс

Подписано в печать 5.05.2006.

Формат 60×90^{1/16}.

Печать офсетная.

Бумага для ВХИ.

Усл. печ. л. 20,0.

Тираж 4100 экз. Заказ № 338.

ООО «Издательство Ад Маргинем»

113184, Москва, 1-й Новокузнецкий пер., д. 5/7,

тел./факс: 951-93-60, e-mail: ad-marg@rinet.ru

Отпечатано в полном соответствии с качеством

предоставленного оригинал-макета

в ОАО «ИПП «Уральский рабочий»

620219, Екатеринбург, ул. Тургенева, 13.

<http://www.uralprint.ru>

e-mail: book@uralprint.ru

Книжный магазин «Ад Маргинем»

1-й Новокузнецкий пер., д. 5/7

(проезд до станций метро

«Павелецкая» или «Новокузнецкая»)

«Новокузнецкая»

тел.: (095) 951-93-60

marginal@rinet.ru

adbooks@mail.ru



RINET

Internet Service Provider

ИНТЕРНЕТ

ПО

ВЫСОКОСКОРОСТНЫМ ВЫДЕЛЕННЫМ ЛИНИЯМ

в Центральном округе Москвы

объединенная волоконно-оптическая районная
сеть RiNet в ЦАО:

- оптимальные условия подключения,
- бесплатный доступ к внутрисетевым ресурсам

В ЦЕНТРЕ СОБЫТИЙ
В ЦЕНТРЕ ГОРОДА
В ЦЕНТРЕ ВОЗМОЖНОСТЕЙ

круглосуточно:

(095) 232-1730 238-3922 916-7009

адрес:

МОСКВА, 1-Й ХВОСТОВ ПЕР., Д. 11А

подробности:

WWW.RINET.RU

ПО ВОПРОСАМ РЕАЛИЗАЦИИ ОБРАЩАЙТЕСЬ:

ООО «ИКТФ «Книжный клуб 36.6»

Офис

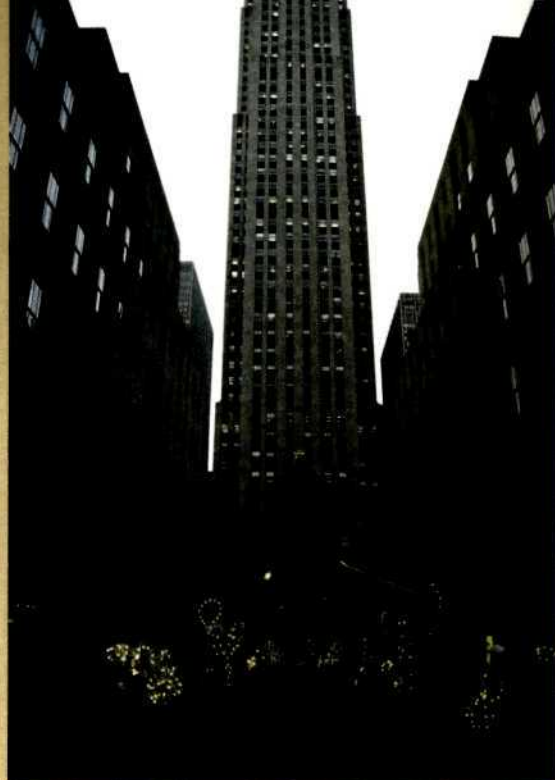
Москва, Рязанский переулок, д. 3
Проезд: метро «Комсомольская», «Красные ворота»
Почтовый адрес: 107078, Москва, а/я 245
многоканальный телефон: (095) 540-45-44
факс: (095) 265-13-05
e-mail: club366@aha.ru
http: //www.club366.ru

Фирменный магазин «36'6 – Книжный двор»

расположен по адресу офиса
розница: (095) 265-86-56
мелкий опт: (095) 265-81-14

Склад

г. Балашиха, Звездный бульвар, д. 11
тел./факсы: (095) 523-11-10,
523-92-63, 523-25-56



Авторы сборника «Обсуждаем “Секс в большом городе”» затрагивают такие темы, как секс и современные романтические отношения, мужские архетипы и поиск мистера Идеала, мода и fashion-журналистика, феминизм третьей волны и судьба одинокой городской девушки, телевидение и патриархальные сказки, новый формат, рождающийся на пересечении телевидения и кинематографа. Один из самых интригующих сюжетов исследования – феномен девичьего фэн-клуба «Секса в большом городе». Здесь же вы также обнаружите полный список серий каждого из пяти сезонов, гид по Манхэттену, с указанием мест, упоминаемых в сериале, а также карту Нью-Йорка – такого, каким его знают искушенные героини «Секса в большом городе».