

MASSCULT

Брайан МакНейр

СТРИПТИЗ- КУЛЬТУРА

СТРИПТИЗ-КУЛЬТУРА



Брайан МакНейр

MASSCULT



STRIPTease CULTURE

Sex, media
and democratization
of desire

Brian McNair

**ROUTLEDGE
TAYLOR & FRANCIS GROUP
LONDON AND NEW YORK
2002**

Брайан МакНейр

СТРИПТИЗ- КУЛЬТУРА

Секс, медиа
и демократизация
желания

Москва
АСТ
ЕКАТЕРИНБУРГ
У-ФАКТОРИЯ

УДК 130.2
ББК 71.05
М 15

Перевод с английского
М. Леоновича

© 2002 Brian McNair All rights reserved.
Authorised translation from the English language
edition published by Routledge, a member of Taylor
& Francis Group

МакНейр, Б.
М15 Стриптиз-культура: секс, медиа и демократизация
желания / Брайан МакНейр; пер. с англ. М. Леоно-
вича. — Екатеринбург: У-Фактория; М.: АСТ МОСКВА,
2008. — 445, [3] с. — (Маскульт).

ISBN 978-5-9757-0261-6 (ООО «Агентство прав «У-Фактория»)
ISBN 978-5-9713-7254-7 (ООО Изд-во «АСТ МОСКВА»)

Как произошел процесс сексуализации современной жизни? Почему порнография, бывшая в XIX и первой половине XX века явлением андеграунда, стала частью масскультуры? Что побуждает участников многочисленных телевизионных шоу обнажать не только собственное тело, но и делиться с огромной аудиторией самыми сокровенными сторонами своей жизни? Как либерализация сексуальности, и в том числе демократизация гомосексуальности, отражается в сфере кино и медиа?

Автор, доцент кафедры кино и массмедиа Университета Стерлинга Брайан МакНейр, объединяет все эти явления емким термином «стриптиз-культура» и считает их не столько свидетельством нравственного упадка современных западных обществ, сколько прямым следствием более широких процессов, происходивших во второй половине XX века.

УДК 130.2
ББК 71.05

© Леонович М., перевод, 2007
© Прокофьев К., художественное оформление, 2007
© ООО «Агентство прав «У-Фактория», 2007

ПРЕДИСЛОВИЕ И БЛАГОДАРНОСТИ

Стриптиз-культура — это мой удобный термин для разного рода сексуальной открытости и эксгибиционизма, широко распространившихся в капиталистических обществах конца XX века и остающихся едва ли не самой заметной и противоречивой особенностью начала XXI столетия. В данном контексте слово «стриптиз» имеет как буквальное, так и метафорическое значения, охватывающие целый ряд текстов и картин, включая порнографию, сексуализированное искусство тела, документальные фильмы о стриптизершах и исповедальные ток-шоу. Эти формы медиа составляют культуру, в которой публичная нагота, вуайеризм и сексуализированное наблюдение не только разрешены, но даже поощряются как никогда раньше. Описывая эту культуру и исследуя ее социологические значения, я свободно брожу по медиа-ландшафту, нанося на карту высокохудожественные и низкопробно-порнографические тексты, сделанные геями или натуралами для и про геев и натуралов; толкования мужественности и женственности

в кино и на телевидении; сексуализированные продукты индустрий музыки, моды и рекламы.

Это слишком широкая тема для одной книги, и я отдаю себе отчет в том, что любую из последующих глав можно было бы развернуть до увесистого тома. И действительно, издано уже немало подобных книг — более специализированных и более техничных с точки зрения подхода, чем эта. Я постарался избежать пространного обзора такой литературы и обойтись примечаниями и библиографией, которые служат путеводителем к дальнейшему чтению, будь то в познавательных или исследовательских целях. Но отправная точка «Стриптиз-культуры», как сказано в главе I, заключается в том, что секс важен для всех нас. Поэтому я стремился написать книгу, которая заинтересовала бы не только специалистов, но и широкий круг читателей.

Несмотря на широкий размах, данная работа не является исчерпывающей, и упущения в ней неизбежны. Из экономических соображений и ввиду недостаточной лингвистической компетенции в центре моего эмпирического анализа оказались США и Великобритания, а примеры взяты также из истории Японии, Франции, Кореи, России и других стран. Рассматриваемые произведения искусства и культуры, конечно, не обязательно «лучшие» с эстетической точки зрения и не самые коммерчески успешные. Иногда их выбор субъективен и отражает мои собственные предпочтения. Но я могу заявить, что все они внесли значительный вклад в культуру эмоционального и физического стриптиза, характеризующего наше время, а также сильно поспособствовали демократизации желаний, которая, как я покажу, сопутствовала ее распространению.

ПРЕДИСЛОВИЕ И БЛАГОДАРНОСТИ

Работе над «Стриптиз-культурой» помогли мнения и отклики многих студентов из почти двухсот, посещавших мой курс «Секс, общество, медиа» в университете Стерлинга в последние годы. Докторанты Марк Браунинг, Линн Роупер и Мэгги Мейгор, а также аспирант исследовательского института Стерлинга по вопросам медиа Мэтью Хибберд великодушно согласились прочитать рукопись перед печатью. Команда редакторов издательства Routledge и ридеры, рассматривавшие предложения и черновики от их имени, снабжали меня конструктивной критикой и советами. Их комментарии и рекомендации оказались очень ценными, и я выражаю им свою благодарность. Я также благодарю журналы *The Face* и *i-D* и издательство John Brown Publishing за разрешение воспроизвести материалы, защищенные авторским правом. Фотоснимки и видео были любезно предоставлены Media Services в университете Стерлинга. И спасибо Ричарду Пурдену за 'Porn Spirit of 76'.

Брайан МакНейр
Июнь 2001

1

СЕКС ВАЖЕН

Люди спрашивают меня (прямо или намекая гримасами и шутливыми замечаниями, которые даже во взрослых научных кругах до сих пор сопровождают обсуждение сексуальных тем), что такой хороший медиа-социолог забыл в грязном подсекторе такой области. Я отвечаю им: секс — самая важная штука в мире. Или, если вам кажется, что это уж слишком, тогда так: секс — один из трех или четырех важнейших процессов в мире. Мы едим, испражняемся, трахаемся и спим, примерно в такой последовательности. Лишь эти виды деятельности по-настоящему необходимы человеку на пути от рождения к смерти для производства и воспроизводства жизни [размножения]. Все остальное: особенности нашей одежды, форма наших жилищ, работа, искусство и культура — это более или менее второстепенные украшения и уловки, социально и культурно опосредованный результат способности нашего сообразительного вида постоянно ускорять развитие технологии, контролировать и эксплуатировать свою среду обитания, размышлять о своих

достижениях и неудачах, учиться (или не учиться) на собственных ошибках.

Если питание и испражнение необходимы как способы переработки еды и удаления отходов, то есть пополнения энергетических запасов тела, то секс как способ *генетического* воспроизводства является их предпосылкой. Фундаментальный человеческий половой акт (между мужчиной и женщиной с проникновением пениса во влагалище и последующей эякуляцией мужской спермы, приводящей к оплодотворению женской яйцеклетки) — единственный природный биологический механизм передачи генетической информации от одного человека другому и от поколения к поколению. Благодаря этому неуклюжему обмену телесными жидкостями может появиться новый человек, могут быть переданы гены. Все прочие способы размножения, как бы они ни радовали тех, кто не способен зачать и родить ребенка естественным образом и кому на помощь приходят современные технологии, — лишь искусственно преумноженные плоды научного прогресса.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТЕРМИНОВ: СЕКС И СЕКСУАЛЬНОСТЬ

Ныне секс, конечно, не сводится к размножению. Его возможности и вариации не ограничены механикой сношения между мужчиной и женщиной или прямой необходимостью выживания гена или вида. За сотни тысячелетий *биологический* императив передачи генов посредством полового акта развился в *психологическую* способность испытывать сексуальное влечение и оргазм как исключительно острую форму физического и эмоционального

удовольствия (рис. 1)¹. Секс стал сексуальностью, а точнее, сексуальностями.

Структуры, вокруг которых организована человеческая сексуальность (личности, модели поведения и объекты, на которых она сосредотачивается), во многом схожи как между разными обществами в историческом плане, так и между разными людьми в любом отдельно взятом обществе в любой момент времени, однако специфическая форма наших индивидуальных желаний характеризует собственную сексуальность каждого из нас здесь и сейчас. Помимо того, что принято считать стандартной формой влечения между мужчиной и женщиной, мужчины могут испытывать влечение к мужчинам, женщины — к женщинам, а также как те, так и другие — к неживым предметам, текстурам, звукам, запахам. Биологическая предрасположенность к сексу между мужчиной и женщиной эволюционировала в социальный универсум многочисленных сексуальностей, которые, как заметил в своей знаменитой истории данного предмета Мишель Фуко (1990), с момента зарождения сексологии в середине XIX века классифицировались в соответствии со все более четкими медицинскими, нравственными и патологическими терминами: гетеросексуальный, гомосексуальный, бисексуальный; фетишизм, парафилия, нимфомания; нормальный, девиантный, извращенный.

¹ Тимоти Тейлор (Timothy Taylor) в работе *Prehistory of Sex* выдвигает предположение о том, что развитие человеческой сексуальности явилось результатом расширения мозга гоминидов и появления интеллектуальных способностей примерно 1—2 млн лет назад. Благодаря увеличению размеров мозга появились язык и воображение, что, в свою очередь, позволило сексу превратиться в «акт потенциально экстатического взаимного созерцания» (1996. Р. 51). — *Здесь и далее цифрами обозначены примечания автора, звездочками — редактора и переводчика.*

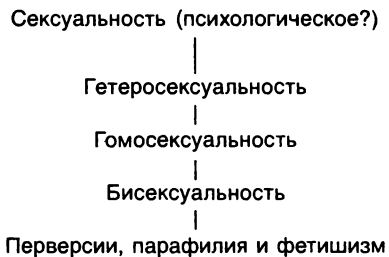


Рис. 1. Определение терминов:
секс, сексуальность, гендер

Принято считать, что мы, люди, обладаем уникальной среди сухопутных животных способностью управлять своей сексуальностью. Не выходя за установленные экономикой, политикой и традиционной моралью рамки, мы можем экспериментировать с ней, облагораживать ее и манипулировать ею, усиливать ее и (благодаря контрацептивам) полностью отделить ее от репродуктивной функции. Нам доступно превращать ее в искусство, воспевать связанные с ней радости и боли (как пели *Prefab Sprout*, 'when love breaks down, when love breaks down [«когда рушится любовь, когда рушится любовь»]' ¹) в литературе, живописи и во всех остальных выразительных формах, используемых людьми на протяжении веков.

ГЕНДЕР

Одновременно с упомянутым распространением социально конструируемых сексуальностей произошло переплетение биологической категории пола с преимущественно культурной категорией гендера. Структура мужественности соответствует тому, что большинство из нас опознает как «маскулинность»; это набор поведенческих моделей и убеждений, отличающих мужское начало от женского в их бинарной оппозиции. Хотя мужественность и женственность можно описать и с помощью биологических признаков, пусть неуниверсальных, но достаточно хорошо подходящих к подавляющему большинству индивидуумов (определенная конфигурация половых органов, а также генетические и гормональные особенности, вызывающие психологические черты, свя-

¹ Песня Пэдди МакАлун 'When love breaks down' из альбома Steve McQueen (Kitchenware Records, 1985).

зываемые либо с мужчинами, либо с женщинами), все же гендерные характеристики, связываемые с мужественностью или женственностью — и проявляющиеся в повседневных действиях мужчин и женщин в социуме¹, — во многом являются заученными, приписываемыми качествами, которые выражаются в речевых и поведенческих моделях, форме одежды и других маркерах, имеющих скорее конвенциональную, нежели биологическую природу, меняющихся с течением времени и не одинаковых в разных культурах. Иными словами, хотя в большинстве своем мужчины мужественны (а женщины женственны), не все они таковы, и никто не обязан таковым быть².

Содержание гендерных ролей со временем меняется в любом отдельно взятом обществе, а также различается между обществами. Если наш биологический пол фиксирован с момента рождения (что, по-видимому, справедливо для всех за возможным исключением транссексуалов, пол которых изменен хирургическим путем), то характер его культурного выражения через гендер в значительной мере есть продукт социализации, наложенный на персональные творческие элементы и выбор жизненного стиля и вследствие этого индивидуализированный.

¹ См., например, влиятельную работу Джудит Батлер (Judith Butler), согласно социоконструкционистской позиции которой «категория женщины является переменным культурным достижением, набором значений, приобретаемых или принимаемых внутри культурного поля. Никто не рождается с гендером: гендер всегда приобретается» (1990. Р. 111).

² Существуют также культурно-обусловленные поведенческие характеристики, традиционно связываемые с теми или иными формами сексуальности. Например, есть жеманные мужчины-гомосексуалисты, так называемые «королевы» [queens], и, наоборот, те, кто ведет себя грубовато и подчеркивает свою гипертрофированную маскулинность с помощью джинсовой и кожаной одежды. Некоторые лесбиянки играют доминантную роль [dykes], а другие подчиняются [femmes].

Надо признать, что никто пока убедительно не объяснил, как и почему биологическая необходимость человеческого секса превратилась в сложное эмоциональное и психологическое минное поле, коим представляется сексуальность сегодня, или как акт размножения стал проводником столь широкого разнообразия удовольствий и страданий, которые ныне с ним ассоциируются. С точки зрения задач этой книги не так уж и важно, в чем кроется объяснение такой трансформации: в эволюционной ли биологии, во фрейдистском психоанализе, в структурной антропологии или божественном промысле¹. Я хотел бы начать с простого наблюдения, свободного от влияния личных предпочтений или нравственных оценок: мы существуем в мире множественных сексуальностей и полиморфных извращений, и это разнообразие сексуальных индивидуальностей соседствует с целым рядом других элементов настоящего, далеко отстоящих от «естественного» состояния человека, каким оно могло быть в далеком доисторическом прошлом. Но мы все же дорожим ими и сохраняем их как само собой разумеющиеся элементы современной жизни. Иначе говоря, возможность определения наших сексуальностей как «естественных» не так важна для моей аргументации, как тот факт, что они вообще существуют и что в развитых капиталистических обществах XIX века нет причин не считать свободу сексуального выражения правом человека² (я не включаю

¹ Детальный обзор многочисленных теорий и часто выдвигаемых объяснений относительно истории человеческой сексуальности см. в книге: Reay Tannahill. *Sex In History* (1992).

² В этом смысле я согласен с Эндрю Салливаном (Andrew Sullivan), который пишет, что гомосексуальный опыт «можно считать болезнью, расстройством, привилегией или проклятием. Можно считать, что его следует «лечить», исправлять, принимать или терпеть. Но так или иначе, он существует» (1995. P. 17).

СЕКС ВАЖЕН

в это обобщение формы сексуальности, связанные с нарушением или оскорблением прав других людей, например педофилию или насильственные сексуальные действия).

СЕКС И ВЛАСТЬ

Итак, секс связан с размножением, а еще — с властью (рис. 2.). Ввиду важности секса для социального и биологического воспроизводства (например, роль родословной в передаче собственности через поколения или роль

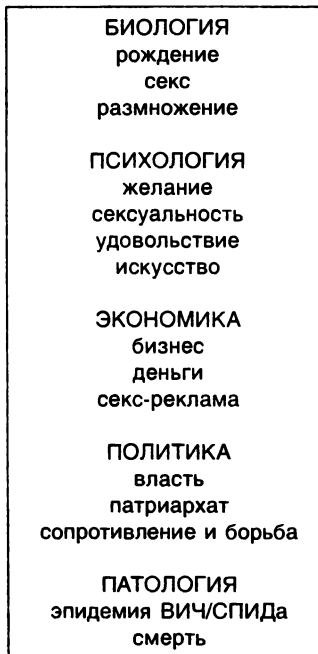


Рис. 2. Значение секса

патриархальной семьи в бесперебойном предоставлении для промышленности дисциплинированной и хорошо вскормленной рабочей силы) — то есть для ролей, которым всегда угрожают анархические, подрывные воздействия внушаемых сексом желаний, — сексуальность и ее изображение, как правило, контролировались государством и церковью, а значит, имели политический заряд. На всем протяжении истории человечества и в обществах самого разного типа государство с разной степенью суровости регулировало сексуальность и сдерживало влечение с помощью правового нормирования брака, введения минимального возраста для вступления в половые сношения и запрещения тех или иных сексуальных практик. Эти законы действовали во имя соблюдения социальной дисциплины и порядка, причем почти всегда от лица того, что феминистическая теория и историография правильно называют патриархальным правящим классом. Как минимум семь тысячелетий практически во всех мировых цивилизациях секс и контроль за ним (кто, каким образом и с кем им занимается) остается основой возглавляемых мужчинами систем социальной стратификации, в которых женщины, гомосексуалисты и те, кого считают людьми с половыми извращениями, притесняются и преследуются¹.

Власть, однако, всегда сталкивается с сопротивлением. Вот уже некоторое время возможность сначала

¹ Есть исключения из патриархальной нормы, в частности некоторые общества, описанные в основополагающей работе Энн Оукли (Ann Oakley) *Sex, Gender and Society* (1972), например африканское племя мбути, «в котором роль биологического пола как детерминанта социальной роли и статуса кажется ничтожной» (р. 149). Но хотя это только исключения, они важны, поскольку доказывают, что патриархат — не единственная форма социально-половой организации людей, а лишь самая распространенная.

церкви, а затем государства регулировать сексуальность и сдерживать влечение вызывает ответные попытки некогда подчиненных сексуальных сообществ — в первую очередь женщин, а вслед за ними гомосексуалистов и других групп, чьи сексуальные индивидуальности и образ жизни несколько расходятся с патриархальной гетеросексуальной нормой, — заявить о своих социально-сексуальных правах. Энтони Гидденс справедливо отмечает, что «сексуальность — арена фундаментальной политической борьбы, а также средство эмансипации» (1993. Р. 181). Несмотря на частную, интимную природу сексуальности, эта борьба идет в публичной сфере, часто через каналы мейнстрима, коммерческие СМИ, что делает сексуальное социальным, личное — политическим, а и то и другое — весьма прибыльным. В период после Второй мировой войны, характеризовавшийся угасанием классовой идеологической направленности, наблюдалась особенно интенсивная кампания вокруг вопросов сексуальной идентичности, кампания за то, что социолог Дэвид Эванс назвал *сексуальным гражданством* (1993).

Таковым оказалось одно из последствий среды, в которой группы, очерчиваемые с точки зрения их сексуальности, стали потребителями со значительным экономическим потенциалом. С 1950-х по 1970-е годы количество работающих по найму женщин удвоилось, и с тех пор их доля в фонде заработной платы постепенно растет (см. главу 2), что очевидным образом сказывается на их покупательной способности. По оценкам, в 2000 году гей-сообщество Великобритании в совокупности заработало £95 млрд, £10 млрд из которых могли быть истрачены им как доход, оставшийся после уплаты налогов. Отражением такого заработка стало развитие

культуры сексуального потребления, сосредоточенной на «гей-деревнях» и услугах и ускоренной электронной коммерцией таких интернет-сайтов, как queer.com.

ГДЕ КЛУБНИЧКА, ТАМ И НАЛИЧКА

Феномен розового фунта [pink round] — одно из проявлений того факта, что развлекательные и доставляющие удовольствие аспекты сексуальности давно превратили ее в выгодный объект капиталистического предпринимательства, основанного на трансформации влечения и обещания сексуального удовольствия в различные типы товаров (порнографические книги и фильмы, сексуально окрашенная реклама, мода, различные аксессуары для улучшения внешности, а также всевозможные насыщенные сексом произведения искусства и популярной культуры. Кроме того, секс продается и косвенным образом, ведь он постоянно используется в рекламе и популярных видеоклипах в качестве мощного инструмента стимуляции продаж других товаров на рынке). Во всех этих аспектах секс связан с деньгами, особенно в сегодняшних капиталистических обществах, ранжирующих секс-отрасли по размеру и прибыльности, а наиболее укоренившиеся и институционализованные секторы культурной экономики, такие как голливудские киностудии и поп-музыка, — едва ли не по респектабельности. Точные данные о размере секс-индустрии получить трудно (в главе 3 приведены некоторые оценки масштаба порно-бизнеса в США и Великобритании), а к тем, что время от времени обнародуются, следует относиться осторожно, учитывая высокую вероятность политических мотивов их использования журналистами и лобби. Но

СЕКС ВАЖЕН

нельзя отрицать одного: превращенный в предмет потребления и нацеленный на большинство сексуальных сообществ, располагающих средствами для удовлетворения своих предпочтений, секс во всех его формах имеет важное экономическое значение в культурном капитализме XIX века.

СЕКС И СМЕРТЬ

Новый виток в эволюции сексуальной культуры и политики произошел в 1980-е годы с открытием заболевания, подтвердившего старую истину, почти забытую в сравнительно либеральной и зачастую гедонистической атмосфере, установившейся после сексуальной революции. Тогда мы вспомнили, что секс важен, ведь очень часто он несет с собой не только удовольствие и деньги, но также болезнь и смерть. Секс передает гены и жизнь, но также вирусы и бактерии, способные испортить и уничтожить жизнь. Человечество пережило много катастрофических эпидемий болезней, передающихся половым путем, однако ни одна из них не породила в современных обществах такой паники, как ВИЧ и вызываемые им многочисленные смертельные заболевания (в совокупности известные как синдром приобретенного иммунодефицита, или СПИД). С момента обнаружения вируса гетероиммунного дефицита в начале 1980-х и до рубежа столетия от СПИДа во всем мире умерло примерно 29 млн человек, при этом предположительно еще 30 млн инфицированы вирусом.

Открытие ВИЧ в начале 1980-х годов сделало вопросом общественной безопасности открытое изображение и обсуждение сексуального поведения в рамках базового

санитарного просвещения. В ходе этого процесса традиционные границы, ограждавшие частную половую жизнь от публичной демонстрационности и обсуждения, подверглись беспрецедентному натиску. ВИЧ и СПИД обнажили явный вред уже почти утонувшей в кильватере сексуальной революции цензуры для здоровья миллиардов людей, и этому не могли противостоять даже моральные консерваторы, доминировавшие в правительствах США и Великобритании в восьмидесятые годы¹. А когда анти-ВИЧ-образование для гомосексуальной и традиционной аудиторий наконец стало доступным, оно неизбежно уничтожило табу через публичное обсуждение сексуальности и сексуального поведения, спровоцировав широкую осведомленность и интерес к этим проблемам.

В результате совокупности этих причин (высокие ставки в вопросах политики и бизнеса, связанных с сексом; его биологическая и эмоциональная важность для личного существования каждого и для коллективного выживания; угрозы здравоохранению со стороны определенных видов сексуальной активности) в конце XX века происходило развитие культурной среды, пронизанной сексуальностью и ее изображением. Сегодня благодаря широкому спектру художественных, рекламных и журналистских носителей информации [медиа] мы склонны рассматривать и обсуждать секс гораздо чаще и с гораздо большим вниманием к деталям, чем когда-либо в прошлом. Так, в скандале 1998—1999 годов вокруг Моника Левински знаменательным стало не разоблачение того факта, что американские президенты вступают в беспорядочные и потенциально скандальные половые

¹ О реакции британского правительства на кризис СПИДа в 1980-х см.: Miller. *et al.* 1999.

сношения (это нам давно известно), а то, что мы услышали массу подробностей о сокровенных моментах этого конкретного президента и тем самым были призваны решить, является ли оральный секс «интимными отношениями», велика ли судебная значимость пятен спермы на голубых платях и какова возможность эротического применения сигар¹.

**ЧУВСТВО ОБИДЫ:
КРИТИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД НА СЕКСУАЛИЗАЦИЮ
КУЛЬТУРЫ**

Все это уже довольно давно признается и обсуждается, выливается в оживленные разговоры о сексе и сексуализации культуры, конца и края которым не видно. И дня не проходит, чтобы кто-нибудь не подлил масла в огонь публичных дебатов вокруг опасностей опосредованного секса. Как правило, эти комментарии преподносятся в критических тонах культурного пессимизма, причем независимо от того, кто их автор: религиозно вдохновенный консервативный поборник нравственности, социолог-марксист, борющаяся с порно феминистка или свободолобивый либерал. Так, Мелани Филлипс с типичной для журналиста апокалиптической уверенностью предупреждает нас, что «в интересах каждого противиться сексуализации нашей культуры, уводящей как геев, так и натуралов в духовную и эмоциональную пустыню»².

¹ Для многих еще более знаменательным оказалось то, что эти откровения не только не уменьшили, но, напротив, увеличили популярность президента.

² Phillips M. 'Brainwashed by the sexual activists'. *Sunday Times*. 24 January 1999.

Эссеист Брайан Эппльярд недоволен тем, что «новая сексуальная революция сводится к выхолащиванию секса до тех пор, пока он не превратится в обыкновенный продукт в потребительской корзине»¹. В своем недавнем эссе Том Вулф цинично отзываясь о происходящем в США, как о «зловещем карнавале в самой могущественной стране на земле»². Его соотечественник Роджер Кимболл жалуется, что «американское общество повсеместно пропитано самым что ни на есть грязным языком и исключительно красочными образами половых сношений и сексуальных извращений»³. (Кимболл не имеет в виду ни содержание распроданного многомиллионным тиражом отчета Миза 1986 года о порнографии, заказанного администрацией Рейгана⁴, ни даже отчет комиссии Старра о деле Клинтон — Левински, просмотренный миллиардами зачарованных пользователей Интернета с конца 1998 года. Он ссылается на распространение откровенных сексуальных образов, как «высоко»-художественных, так и «низко»-популярных, наблюдаемое во всем спектре американских и вообще западных СМИ на закате тысячелетия⁵.)

¹ Appleyard B. 'Between You, me and the bed post'. *Sunday Times*. 23 November 1997.

² Wolfe T. 'Daydream believers'. *Guardian*. 11 November 2000.

³ Kimball R. 'Taboo, or not taboo, that is the question'. *Guardian*. 27 April 1996.

⁴ После публикации отчета Миза журналист-сатирик Хантер Томпсон с ироническим удовлетворением заметил, что «по-видимому, это будет многотомный справочник по всему, когда-либо написанному или снятому во всех аспектах сексуальному бизнесу — сотни цветных фотографий, тысячи пленок и массивные каталоги, обсуждения и описания всякого рода причуд, преступлений и нечеловеческих извращений со времен Нерона и доисторической Японии. Статус бестселлера книге гарантирован» (1988. P. 129).

⁵ Подробную историю «культурных войн» в США после 1960-х годов см. в Jensen. 1996.

Одни формы культурной сексуализации поносили сильнее других. С момента зарождения антипорнографического феминизма в 1970-х годах и по сей день порнография ассоциируется с подстрекательством к сексуальному насилию мужчин в отношении женщин и детей. Распространение «киберпорнографии» через Интернет и потенциальная опасность онлайн-чатов сексуального характера добавили остроты этой проблеме и спровоцировали нравственную панику. Американские и британские законодатели почувствовали себя обязанными ответить на нее разнообразными цензурными ограничениями (впрочем, не достигшими большого успеха — см. главу 3).

В вину менее откровенным формам сексуальных образов, используемых в рекламе и моде, ставится насаждение искаженных и вредных представлений о женственности и мужественности, а также порождение неудовлетворения и разочарования среди сексуально фрустрированных потребителей. Рекламу обвиняют в том, что психолог Оливер Джеймс называет «завышенными [сексуальными] ожиданиями и нереальными сравнениями», предположительно занимающими умы столь многих представителей современного капиталистического общества¹. Модные журналы для так называемого *new lad* [новый чувак] поколения и предлагаемый ими забористый коктейль из девочек и пива подвергаются критике за продвижение реакционной маскулинности, в то время как «новые» женские журналы якобы воспитывают женщин, по словам одного автора, «двинутыми на сексе, глупыми и эгоистичными»².

¹ Цит. по: Hickman. 1999. P. 248.

² Anderson D., Mosbach M. 'Sex-mad, silly and selfish'. *Guardian*. 24 November 1997. Отчет, из которого взята эта статья, издан как *The British Woman Today — A Qualitative Survey of Images in Women's Magazines*. London, Social Affairs Unit. 1997.

Эти аргументы, различные по своим мотивам, предположениям и акцентам, обычно сходятся в том, что культурная сексуализация вредна почти во всех ее проявлениях — вредна для личности, будь то мужчина или женщина, вредна для семьи, будь она нуклеарной или другой, вредна для общества в целом. Как я показывал раньше (McNair. 1996), нет веских доказательств правоты такого вывода, почти всегда основанного на применении частных моральных или идеологических допущений (например, три самых распространенных: о чистоте секса, о пороках коммерциализации, о врожденном женоненавистничестве сексуальной объективизации). Заявления о связи между сексуальным наполнением медиа-образов и предположительно антисоциальными ценностями, убеждениями и действиями их потребителей подкреплены, в лучшем случае, сомнительными моделями того, как медиа-продукты работают и влияют на общества, в которых циркулируют. Процесс коммуникации по природе своей хаотичен и не линеен. Проще говоря, это значит, что он зависит от первоначальных условий, в рамках которых протекает коммуникативный акт. Именно эти условия, а не какое-либо неотъемлемое содержание сообщения определяют его значение, а следовательно, и эффект, который оно окажет на коммуникативный цикл. Нельзя с уверенностью предсказать характер воздействия содержания того или иного медиа-образа или определенной репрезентации сексуального (вымышленной или реальной, фантастической или журналистской), если неизвестен контекст их восприятия реальными людьми в их физической и социальной среде. То, что означает, к чему располагает, что провоцирует или внушает некий образ, вытекает не только из наполнения образа, но и из личных обстоятельств индивидуума (а это чрезвычайно сложная

смесь личной и семейной истории, образования, культурных традиций и прочих элементов, формирующих и сдерживающих существование и сознательное бытие человека). Причинно-следственные связи между медиа-текстом, сознанием личности и социальным действием невозможно точно установить, поскольку они определяются слишком большим количеством переменных.

Фундаментальная неопределенность, заложенная в процесс коммуникации, делает бесконечными все дебаты об эффектах медиа-образов на индивидуумы — не потому, что таких эффектов нет, но ввиду того, что их изоляция, измерение или предсказание возможны лишь сугубо умозрительно. Так, одни люди сексуально возбуждаются от просмотра порнографии, а другие испытывают к ней отвращение. Кто-то сочтет рекламу или модный снимок с известной фотомodelью, скажем Наоми Кэмпбелл, привлекательным и приятным образом, ориентиром для подбора гардероба и создания имиджа, а кто-то усмотрит в нем «телесный фашизм», побуждение к анорексии или, как минимум, попытку навязать женщине определенные качества, то есть ущемление ее прав. Каждая из этих реакций обоснованна. Ни одна из них не исключает другую. Все они вытекают из разных моделей мышления и поведения, давая начало новым моделям.

МЕДИА И СЕКСУАЛЬНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

Что ж, воздействие медиа сложно и фактически недоказуемо, однако есть предостаточно свидетельств в пользу того факта, что XX век был периодом значительных перемен в условиях существования при капитализме женщин, а также и других угнетаемых сексуальных

сообществ, в особенности гомосексуалистов. Подробнее об этом пойдет речь в главе 2. Пока же давайте вспомним, что в 1885 году Оскара Уайльда за совокупление с мужчиной приговорили к трем годам тяжелых работ. В 1999 году Майкл Портильо, занимавший видную должность в Консервативной партии Великобритании, спокойно признался, что имел в юности гомосексуальные контакты, и после этого по-прежнему считался серьезным кандидатом на пост премьер-министра. Незадолго до Первой мировой войны женщины в буквальном смысле слова умирали за избирательное право. В ноябре 2000 года, когда Хилари Клинтон, с успехом вступившая в нью-йоркскую гонку за сенаторское кресло, купалась в лучах славы, мысль о женщине — президенте США уже не казалась оригинальной. Понятно, что отношение к сексуальности радикально изменилось за время от *fin de siècle* до заката тысячелетия. Также ясно, что происходило это параллельно сексуализации культуры.

Не столь очевидно значение СМИ и отраслей культуры для возможности (или даже неизбежности) появления голубого премьер-министра из рядов тори или американского президента женского пола. В книге *The Sexual Century* Том Хикман утверждает, что медиа явилось «главным рычагом сексуальной революции» (1999. P. 245) и что в XX веке кино особенно сильно «задавало форму и определяло облик сексуального желания». Это неплохая мысль, вызывающая в памяти золотой век кинематографии с его пылкими богинями экрана и лихими мужчинами в главных ролях. Кто станет отрицать, что кино от Клары Боу до Умы Турман и от Дугласа Фэрбенкса до Тома Круза говорило о трансформирующихся сексуальностях западных обществ и обращалось к ним?

Но если кино и медиа в целом *действительно* сыграли такую роль, то благодаря своей более широкой функции «главных движителей» *культурного* капитализма, то есть такой фазы развития капитала, в которой источники прибыли становятся все более информационными, визуальными [образными]. Это газеты, журналы, книги; музыка, фильмы и компьютерные игры, устройства для доступа к различным носителям, с помощью которых хранятся и распространяются культурные товары. Конечно, не все культурные продукты существуют в виде товаров. Телепрограммы, как правило, оплачиваются не их потребителем на месте, а рекламодателем, перекладывающим эти затраты на покупателей кукурузных хлопьев или автомобилей, или же за счет взимаемых государством лицензионных тарифов, вроде того, который британские телезрители платят за просмотр общественного канала BBC. Но, независимо от того, висит на памятнике культуры ценник или нет, его успех в немалой степени измеряется количеством людей, которые его смотрят, слушают или читают. В этом смысле даже финансируемая государством культура подвержена коммерческому давлению и законам рынка. BBC, к большой досаде многих критиков, полагается на рейтинги ничуть не меньше своих коммерческих конкурентов на медиа-рынке Великобритании.

Информационные компоненты этой новой культурной экономики — содержание книг, фильмов, CD, DVD и всего прочего — воплощают идеи и ценности, чем и отличаются от нефти, автомобилей и стиральных машин, имеющих только *полезность*¹. Спрос на них рождает именно их

¹ Конечно, даже у стиральных машин есть значения — в том смысле, что их дизайн, марка и цена коннотируют качества, выходящие за рамки чистой функциональности. Но культурные продукты такого типа, какой я здесь обсуждаю, эксплицитно сообщают о любви, ненависти, утрате и целом спектре эмоций, окружающих сексуальность и сексуальную политику.

«заявления», а вовсе не блестящие пластиковые диски или магнитная лента, на которых эти заявления хранятся. И в такой экономике бунт или сопротивление продаются не хуже, а может быть, даже лучше, чем подчинение или принятие текущего состояния вещей. Эти продукты призваны воздействовать на все более искушенных и эрудированных потребителей, знакомых с идеями феминизма или борьбы за права геев и, возможно, претворяющих их в жизнь, а также приносить прибыль на оживленном и быстро реагирующем на стилевые и вкусовые предпочтения медиа-рынке. Следовательно, они должны выражать идеи (и звучать в унисон с ними), постоянно рождающиеся из сложного хаотичного взаимодействия людей друг с другом и со своими источниками информации. При этом они становятся средствами распространения и трансформирования идей, меметическими «двигателями» их непрерывной эволюции. Рассмотрим пример реалити-шоу «Большой брат», подробно обсуждаемый в главе 5. Что бы ни говорили или ни делали в эфире десять его участников, сочетание их национальностей, сексуальных ориентаций, политических взглядов и демографических профилей образует идеологический макро-месседж о состоянии Великобритании в 2001 году (то же самое относится и к другим странам, в которых шли вариации на тему «Большого брата»). Программа как бы говорит: вот Британия, а вот микромир людей, которые в ней живут. Разве такое разнообразие и легкость, с которой уживается столь пестрая группа индивидуумов, это плохо? Судя по реакции аудитории (во второй части «Большого брата» через Интернет или телефон участвовало больше молодежи, чем во всеобщих выборах 2001 года), большинство людей считает, что это действительно хорошо.

В программе компании BBC *Changing Rooms* (самая успешная из многих выходявших за последние годы телепередач о «стиле жизни») гомосексуальная пара вместе с традиционной парой участвует в номере «вы оставляете нашу комнату, а мы — вашу». Проблема сексуальности здесь не поднимается, но в программе тем не менее есть посыл на тему сексуальности о том, что в важных вещах, таких как декорирование интерьера, геи ничуть не отличаются от обычных людей.

И под конец возьмем фильм Спайка Ли «Кровавое лето Сэма» [*Summer of Sam*] (1999). Среди персонажей в нем есть один гей и один бисексуал. Первый показан манерной «королевой», объектом монотонных гомофобных оскорблений со стороны его мужественных итало-американских сверстников. Главный герой бисексуал Ричи тоже становится жертвой и едва не погибает из-за их предубеждений и невежества. Однако в конце гомофобная маскулинность мужских персонажей традиционной ориентации недвусмысленно вычерчивается как деструктивная и опасная. В фильме «Кровавое лето Сэма», который на первый взгляд кажется рассказом о реальных событиях и нравственной панике, воцарившейся в Нью-Йорке конца 1970-х годов из-за действий серийного убийцы Сэма Берковица, Ли также прославляет гуманность и достоинство альтернативных стилей половой жизни. «Кровавое лето Сэма», как и некогда произведшая переворот лента «Ей это нужно позарез» [*She's Gotta Have It*], является не только товаром на культурном прилавке, но и заявлением о сексуальной политике. Идеологические последствия его рыночного успеха оценить нельзя, но показательно уже само наличие такого месседжа в мейнстримной культуре (ранние работы Ли, например «Делай как надо» [*Do The Right Thing*] и «Малкольм Икс» [*Malcolm X*], в сходной манере

обращались к вопросам расизма и этнической принадлежности).

Эти примеры иллюстрируют, как изменения социальных отношений в рамках капитализма (массовый приток женщин на рынок труда после Второй мировой войны, постепенно улучшающийся с семидесятых годов статус гомосексуалистов, медленная, но верная маргинализация расизма) приводят к экономическим и политическим эффектам, которые отражаются в культуре, генерируют медиа-образы и рассуждения, неизбежно вливающиеся обратно в политическую, социальную и экономическую среду и вызывающие мощный круговорот стимулируемых медиа трансформаций в отношении к сексуальности и гендеру.

Значит, культурные товары имеют идеологическую природу, поскольку являются продуктами человеческого творчества и, следовательно, рассказывают о мире, в котором мы живем, и о том, как вести себя в нем (кроме того, благодаря мастерскому оформлению и рекламе они способны даже убедить нас в своей правдивости). Но они также могут быть *контридеологичны* и представлять собой часть процесса, дающего нам возможность отвечать, противиться реакционным или деспотическим идеям, переводить маргинальное в мейнстрим, видоизменять мир или хотя бы отдельные вещи в нем. Это может входить в задачи продюсеров или быть случайным побочным результатом того, что культурные товары интерпретируются очень по-разному и, по словам Ричарда Дайера, не всегда обладают «идеологическим единообразием как с точки зрения самого текста, так и с точки зрения их прочтения и приносимого ими удовольствия» (1992. Р. 8). Иначе говоря, мое прочтение «Кровавого лета Сэма» или «Большого брата» может отличаться от вашего и быть менее

обоснованным. Но нельзя отрицать того, что в картине Ли есть некие элементы, подрывающие традиционные взгляды на мужественность и гетеросексуальность.

НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И ДЕМОКРАТИЗАЦИЯ ВЛЕЧЕНИЯ

Другой, более конкретный, вклад медиа в сексуальную революцию связан с развитием технологий и с тем обстоятельством, что в конце XX века появилась глобальная медиа-система, контролировать и регулировать которую национальным правительствам становится все сложнее. Долгосрочные общественные последствия этого тренда глубоки и выходят за рамки вопросов секса и нравственности, вплотную приближаясь к проблемам сохранения политического авторитета и социальной стабильности. В контексте нашей дискуссии это означает, что развитие коммуникационных технологий, волнами сменявших друг друга (от печатного слова до машинного кода), привело к ускорению обмена информацией сексуального характера внутри стран и между ними и к эрозии способности патриархального государства блокировать или подвергать цензуре такую информацию. Эта революция средств связи спровоцировала рост менее регулируемой, более коммерческой и плюралистической (с точки зрения спектра включаемых сексуальностей) сексуальной культуры, и, таким образом, содействовала тому, что я называю *демократизацией влечения*. Под этим я понимаю, с одной стороны, расширение доступа масс к всевозможным средствам сексуального выражения, прямым и опосредованным (например, доступность жесткой порнографии каждому пользователю Интернета), а с другой —

возникновение более разнообразной и плюралистической сексуальной культуры, по сравнению с той, что укладывается в рамки патриархального капитализма (что иллюстрирует развитие «нишевого» телевидения, нацеленного на разные сексуальные сообщества). В последующих главах описываются и анализируются эти процессы, отраженные теми или иными категориями сексуальной репрезентации, которые я объединяю под заголовком «стриптиз-культура».

ОБЛАСТЬ ИССЛЕДОВАНИЯ

Одна из рассматриваемых категорий — порнография, развившаяся из аристократического распутства XVI века в очень заметную и прибыльную отрасль культуры. «Стриптиз-культура» посвящена не только и даже не в первую очередь порнографии, однако все порнографическое, без сомнения, важно для понимания культуры стриптиза. Как утверждается в главе 1 части 1 о сексуализации культуры, порнография не только является формой, наиболее очевидно и эксплицитно требующей саморазоблачения, физической наготы и вуайеризма. Ее эволюция служит катализатором более широкой сексуализации мейнстримной культуры, характерной для последнего времени. Порнография — как тотем, вокруг которого вращаются современные отношения к тенденциям сексуальной культуры. Для некоторых она показатель сексуальной демократизации, для других — обличительный ярлык, навешиваемый на нежелательные формы культурной сексуализации.

Стриптиз-культура также включает *мета-дискурсы* порнографии, широко представленные в нынешних

медиа: художественные фильмы вроде «Ночи в стиле буги» и «8 миллиметров», короткометражные и полнометражные документальные ленты и сериалы, многостраничные расследования и исследования порнобизнеса и его притягательных сторон. Количественный рост таких форм «порно-шика», как они называются в главе 4, — один из наиболее заметных субтрендов во всемирном процессе сексуализации культуры, в моих терминах — *порнографикация мейнстрима*. Хотя каналы мейнстримной культуры продолжают отгораживаться от *порносферы* (глава 3), они, как никогда раньше, заигрывают с правилами и нормами порнографии, производя тексты, которые постоянно ссылаются на нее, имитируют, пародируют или деконструируют ее.

Почти вездесущий порно-шик служит мостом между порносферой и публичной сферой, где секс (и порнография как его опосредованная форма) в неэксплицитных контекстах становится предметом общественных дебатов. Эти виды сексуального дискурса (тема главы 5) и составляют стриптиз-культуру в ее самом буквальном смысле. Они включают примеры сексуального саморазоблачения в медиа знаменитостей и обычных людей, от календаря, который в 1999 году выпустил Британский женский институт, до фотоальбомов американского фотографа Грега Фридлера *Naked...* и обложки журнала *Vanity Fair* с изображением обнаженной беременной Деми Мур. Пятая глава посвящена этим формам «стриптиз-культуры», а также журналистским медиа с сексуально-исповедальным, разоблачительным содержанием и изображениями (как, например, скандал вокруг Левински или «пятьдесят семь разновидностей» исповедальных программ, транслируемых британским и американским телевидением в последние годы).

Часть вторая содержит два эссе, в которых исследуется влияние быстро развивающейся системы сексуальной стратификации и сопровождающей ее прогрессивной сексуальной политики на сексуальную репрезентацию в более широком смысле¹. Если, как я утверждаю, имеет место не только сексуализация капиталистической культуры (что уже вряд ли подлежит сомнению), но и демократизация влечения, то во второй части ставится вопрос о том, как эти тенденции отражаются в повсеместных для нашей культуры репрезентациях мужественности, женственности, гомо- и гетеросексуальности. Так, в главе 6 изучается изменчивое содержание образов женщин и женственности на фоне инспирированных феминизмом политических и социально-экономических трансформаций. В главе 7 сходный метод используется в отношении репрезентаций гомосексуальности в эпоху общепризнанного и значительного прогресса в политике раскрепощения геев. В восьмой главе обсуждается, как в этих условиях «кризис» гетеросексуальной маскулинности преломлялся в главных отраслях культуры, таких как популярный кинематограф и реклама.

Стриптиз-культура включает искусство сексуальной трансгрессии, в особенности сексуализированное искусство тела (в котором обнажено зачастую тело самого художника или художницы). Часть 3 сочетает в себе три эссе, связанных рассмотрением вклада такого рода искусства в формулировку сексуальной идентичности

¹ Все исследования в области медиа обязательно допускают, что содержание медиа-образов многое сообщает о создающих их индивидуумах и обществах. Посредством анализа и оценки сексуальных образов в медиа и критической реакции на них журналистов, политиков и других комментаторов мы также можем выносить обоснованные суждения и делать выводы о состоянии сексуальной политики и культуры в отдельно взятом обществе.

художников мужского и женского пола гомосексуальной и традиционной ориентации.

Но предваряют эти исследования изложенные в главе 2 оценки того, что именно поменялось в сексуальной сфере спустя чуть больше века после судебного преследования Оскара Уайльда и его заключения под стражу за вопиюще непристойное поведение. С тех пор как было отклонено прошение Бози — любовника Уайльда — о сочувственном понимании «любви, что имя вымолвить свое не смеет», система сексуальной стратификации и окружающая ее культура изменились в такой степени, какую упомянутые мученики новой сексуальной политики конца XIX века не могли даже представить. Во второй главе очерчиваются масштабы этой трансформации и рамки, налагаемые на нее природой и воспитанием.

НЕКОТОРЫЕ ОГОВОРКИ

Обозначенное деление материала не является единственно возможным, и я понимаю, что оно подразумевает некоторую двойственность категориальных отличий. Так, несмотря на частое использование мной терминов «искусство» и «популярная культура», следует иметь в виду один из самых интересных признаков постмодернизма, заключающийся в том, что эти два понятия нередко трудноразделимы и могут означать одно и то же. В третьей части Мадонна рассматривается и как артистка — «плохая девчонка», и как ключевая фигура в «порнографической» мейнстримной поп-культуре (глава 4). Конечно, она одновременно артистка и поп-звезда, ведь ее «искусство» пользуется огромным коммерческим успехом, а также получает более сдержанные похвалы

критиков. В области изобразительного искусства то же самое относится, скажем, к Роберту Мэпплторпу и Киту Харингу, чьи картины сегодня можно с одинаковой вероятностью увидеть как в музеях и галереях, так и на поздравительных открытках, кухонных календарях и футболках. Короче говоря, хотя я использую слова «искусство» и «популярный», я не солидарен с критиками, которые все еще делят культуру на высокую и низкую. Напротив, я рад появлению культуры, в которой искусство может быть популярным, а популярное считаться искусством.

Я также разграничиваю репрезентации авторов-натуралов и геев (или queer), хотя сохраняющаяся гомофобия приводит к тому, что многие гомосексуалисты и лесбиянки в культурных отраслях притворяются людьми традиционной ориентации и многие «геи» отвергают этот ярлык, предпочитая оставаться вне рамок какой-либо сексуальной категории. Проводимое мной разделение культурных продюсеров на натуралов и гомосексуалов, или queer, соответствует их публичной самоидентификации, если о таковой что-либо известно. Я признаю там, где это уместно, наличие неопределенностей и двойственности, вытекающих из чрезмерно жесткой классификации сексуальностей.

И последнее уточнение. Это книга о сексуальных культурах развитых капиталистических обществ, характеризующихся в отдельно взятый исторический момент сравнительно богатой экономикой и нравственным либерализмом (даже если не все члены данного общества в равной мере согласны с этим). Аргументы и выводы книги не обязательно применимы к обществам, в которых решение вопросов о правах женщин или декриминализации гомосексуальности продолжает тормозиться

СЕКС ВАЖЕН

патриархальной диктатурой или разного рода религиозным фундаментализмом. Правящие элиты таких обществ озабочены не столько продвижением сексуального равенства в подведомственных им областях, сколько сдерживанием того, что кажется им «опасностью» сексуальных реформ и революции, которую представляют медиа. Если даже эти страницы окажутся в их руках, что маловероятно, они их не обрадуют, ведь один из моих выводов гласит, что описанные ниже процессы рано или поздно (в зависимости от местных условий), но неизбежно (в свете быстрого и неотвратимого распространения Интернета и его технологических ответвлений) затронут и их тоже.

2

ОТ УАЙЛЬДА К WILD

Конец патриархата или просто повторение истории?

Есть мнение, будто бы на закате XX и на заре XXI века произошла не сексуальная революция, а скорее повторение событий и процессов, впервые свершившихся более ста лет назад. Приверженцы такого взгляда указывают на то, что конец XIX века, или *fin de siècle*, подобно современности являлся периодом радикальных и глубоких социальных перемен, подталкиваемых политикой эмансипации женщин. Тогда, как и сейчас, развитые капиталистические общества поразило широко распространенное передающееся половым путем заболевание, которое достигало уровня эпидемии и проявлялось в форме зачастую фатальных инфекций сифилиса и гонореи. Эти болезни до сих пор поражают сексуально активную часть населения, однако самой опасной инфекцией ныне считается вирус иммунодефицита человека (ВИЧ).

Проводятся и другие сравнения. Элейн Шоуволтер (1992) отмечает сходства между имевшей место в конце

XX века антипорнографической кампанией крыла феминисток, с одной стороны, и кампаний против проституции и за строгость нравов в эпоху *fin de siècle*. В обоих случаях одни женщины предостерегали других против того, что казалось им сексуальной угрозой мужского начала. Их кампании строились на фундаменте, который Люси Блэнд называет «идеологией нравственного превосходства женщин и альтруистического материнства» (1995. Р. 304). Блэнд утверждает, что, подобно настроенным против порнографии феминисткам, которые выдвинули миннеаполисский декрет* на передний план общественной жизни США конца восьмидесятых годов, «феминистки [1880-х], боровшиеся за чистоту репрессивными методами, действовали через государство, стремясь трансформировать сексуальную мораль тех времен» (р. 123). Эведон Кэрол усматривает в антипорнографическом феминизме конца XX века «то самое отношение к женщинам и сексуальности, которое занимало главное место в традиционных кампаниях [XIX века] за социальную чистоту: женщины считались холодными жертвами, мужчины — ненасытными животными, сексуальные удовольствия — опасными и асоциальными, а репрессии — необходимым условием стабильности общества» (1994. Р. 5). Уэнди МакЭлрой сравнивает антипорнографические законодательные меры конца XX века с такими законами конца XIX столетия, как Акт об инфекционных заболеваниях и Поправка к акту об уголовном праве, призванными сохранить контроль за сексуальностью в руках патриархального государства (1995).

* В США в 1983 году городской совет Миннеаполиса (штат Миннесота) поручил профессору права Катарине МакКиннон и известной феминистке Андреа Дворкин подготовить проект декрета о нарушении женских прав как гражданских через порнографию.

И с этой точки зрения история повторяется не только для женщин и феминисток. На закате XIX века гомосексуальность выделилась как особая сексуальная идентичность и образ жизни, что в некоторых аспектах происходило и в последние три десятилетия XX века. Некоторые авторы сравнивают подавление гомосексуальности времен *fin de siècle*, сигналом к началу которого послужил суд над Оскаром Уайльдом, со страхами перед «голубой чумой», сопровождавшими обнаружение ВИЧ и предположения о его связи с половой жизнью мужчин-гомосексуалистов в 1980-е годы. И то и другое породило, по словам Шоуволтер, «нравственную панику, которая ознаменовала период цензуры, затронувшей как продвинутых женщин, так и гомосексуалистов» (1992. Р. 171).

Эти параллели убедительны и подкрепляют взгляд на историю как на циклический процесс, следующий более или менее предсказуемым моделям приливов и отливов, прогресса и реакции (рис. 3). Они наделяют смыслом сбивающие с толку события современности, подводя под них термины лучше изученного прошлого, и вставляют оценку их значимости в удобный (потому что знакомый) контекст прошлого опыта, продемонстрировавшего границы возможного. Кроме того, они используются во благо всевозможных сравнительно пессимистичных трактовок роли культуры и эволюции сексуальных отношений при капитализме, в конечном итоге преуменьшающих вероятность положительных изменений (длительных, глубоких и значимых в противовес поверхностным и коммерчески мотивированным) в этих отношениях.

Так, в книге Сьюзан Фалуди «Обратный ход» [*Backlash*] (вышедшей больше десяти лет назад, но по-прежнему актуальной и часто цитируемой в данном контексте) недвусмысленно заявляется о том, что к 1980-м феминизм

спровоцировал «постфеминистскую» консервативную мужскую реакцию, которая в культурном плане нашла выражение, например, в хитовой киноленте Эдриана Лайна «Роковое влечение» [*Fatal Attraction*] 1987 года или в стиле одежды, известном как *s&m chic* [садомазохистский шик]. Как пишет Фалуди, «во времена реакции стены галереи популярной культуры увешаны изображениями женщины в узде» (1991. Р. 93). В сходной манере

	конец века	тысячелетний рубеж
сексуальная революция	Новая Женщина; эстетизм	феминизм; движение за права гомосексуалистов
эпидемии половых инфекций	сифилис	ВИЧ / СПИД
патриархальная реакция	«Бостонцы»	«Разоблачение»
пуританская мораль	против проституции	против порнографии

Рис. 3. История повторяется?

Элейн Шоуволтер сравнивает «Роковое влечение» с повестью Роберта Льюиса Стивенсона «Доктор Джекил и мистер Хайд» (1886). В сюжетах обоих произведений падшие женщины наказываются, а мужчины, рискующие броситься с ними в пучину плотских наслаждений, останавливаются перед угрозой уничтожения. И то и другое, как полагает Шоуволтер, входит в культуру и служит канонem в периоды наступления феминизма.

Эта позиция подкупает аккуратностью, но вводит в заблуждение, поскольку преуменьшает значение очень реальных и совершенно беспрецедентных сдвигов, произошедших примерно за одно столетие, разделяющее Уайльда (Оскара) и 'Wild' [дикий, необузданный, неистовый] (песню)¹. Несмотря на явные сходства, скажем, между антипротитуционной и антипорнографической кампаниями соответственно XIX и XX веков, или между эпидемиями сифилиса и СПИДа, или даже между откликами некоторых артистов и критиков на эти события тогда и сегодня, социальные условия их протекания и окружающая политическая среда так сильно изменились, что такое их сравнение едва ли поможет лучше осознать характеризующие наше время достижения в области сексуальных отношений и культуры. Кроме того, оно может иметь деморализующий эффект, если будет наводить на мысль о бесконечности гетеросексистского патриархата и традиционных для него неравенства, эксплуатации и сексуальной дискриминации.

Простая истина заключается в том, что в сексуальной сфере многое поменялось, причем в основном к лучшему. Это не отрицает того факта, что некая реакция действительно имела место, подтверждаемого, по крайней мере, некоторой культурной продукцией, рассматри-

¹ Песня 'Wild' артиста, ранее (а теперь опять) известного под псевдонимом Prince, — хороший пример того, насколько западная культура спустя век после смерти Уайльда привыкла к текстам откровенно сексуального содержания, циркулирующих даже в самых популярных медиа. Принц с его неоднозначной гиперактивной сексуальностью (особенно ярко выраженной в его песне 'If I Was Your Girlfriend' с альбома 1987 года *Sign O' the Times*) — важная фигура в сексуализации поп-музыки XX века. Текст песни 'Wild' 1998 года, в которой упоминаются *jockstraps full of jizz* [бандажи, полные спермы] и тому подобное, не самый откровенный в его творчестве, но название 'Sexy Motherfucker' едва ли уместно в качестве названия главы.

ваемой на страницах книги. Однако признавать наличие реакции и говорить, что мы живем в «реакционной культуре», подразумевая под этим культурную среду с набирающим силу или доминирующим патриархальным сопротивлением, — это разные вещи. Писатели, делавшие такие заявления в 1990-е годы, не уточняли масштабов реакции, о которой говорили. Вместо этого они создавали образы всепоглощающего взрыва женоненавистнического противодействия, сметающего немногочисленные достижения второй волны феминизма периода после шестидесятых годов. «Реакция» была и остается частным откликом некоторых, но не всех мужчин на картину прогрессивной социально-сексуальной трансформации, которая предстает перед глазами после беспристрастного изучения фактов.

Эта перемена (если можно доказать, что она свершилась) произошла не случайно и не благодаря милосердным инстинктам мужчин — правящего класса патриархата, — озаренных феминистским здравым смыслом после тысячелетнего бездумного господства над женским полом. Она случилась исключительно вследствие усилий политически активных женщин и гомосексуалистов, кампании которых нашли поддержку и среди «нормальных» мужчин. Сдвиг оказался *результатом* сексуально-политической борьбы, примерно так же, как реформы условий капиталистического труда в XIX и XX веках были достигнуты при помощи профсоюзов.

Но сам факт изменения несомненен, как показывают приводимые Шоуволтер статистические данные. В 1987 году в английских университетах обучалось всего 844 женщины. Докторскую степень имели лишь 84 женщины по всей стране. В те времена женщин эффективно отделяли от господ сильного пола — политически,

культурно, экономически — и практически исключали из «серьезных» сфер деятельности (большинство работающих женщин нанимались в качестве прислуги), что не позволяло им надеяться на высшие достижения в искусстве и руководстве. Мужской истеблишмент отказывал им в основном для человека праве голоса, равно как и в сексуальности.

Ныне же, как неустанно напоминают различные медиа, женщины по численности превосходят сверстников сильного пола в большинстве университетских предметов и в среднем показывают лучшие результаты. В 2000 году британские университеты впервые присудили женщинам больше дипломов первого класса с отличием, чем мужчинам¹. К 2000 году юные леди стали лучше успевать и в школах, что вызвало бурные публичные дебаты вокруг будущего мальчиков в постфеминистском мире. Летом того года после публикации результатов экзаменов A-level и GCSE [general certificate of secondary education — сертификат о среднем образовании] в Соединенном королевстве всем медиа страны пришлось смириться с тем фактом, что впервые (но явно не в последний раз) в британской истории девочки в большем количестве, чем их сверстники мужского пола, успешно сдали экзамен A-level, в том числе с высшим баллом. Да и в среднем по всем классам они показывали лучшие результаты.

В тех профессиях, к которым в прошлом женщины почти не допускались, сегодняшние выпускницы школ уверенно взбираются по карьерной лестнице к новым финансовым высотам. Проведенное в 1998 году иссле-

¹ Данные, опубликованные Агентством статистики в сфере высшего образования, показывают, что в 2000 году университеты Великобритании выдали женщинам 11 000 дипломов с отличием, а мужчинам — 10 800.

дование обнаружило, что до 35 лет британские журналистки зарабатывают примерно на 25% больше своих коллег-мужчин того же возраста¹. Затем мужчины вырываются вперед по уровню дохода, а на высших должностях устанавливается знакомая модель мужского доминирования. В журналистике, как и во многих иных отраслях, относительное положение молодежи обоих полов гораздо более «равное», по сравнению с их старшими коллегами. Это свидетельствует о том, что самые заметные изменения происходят внизу шкалы. Новые поколения женщин, формально и неформально обученные рассчитывать на одинаковые возможности с мужчинами, чаще их достигают. Мужчины и женщины старшего поколения, взращенные на префеминистских ценностях и идеях, более склонны отражать таковые в своем карьерном росте. Требование перемен связано со сменой поколений, идет снизу и проникает в систему не сразу.

Утверждение о том, что стеклянный потолок поднимается, становясь более уязвимым, не исключает признания самого факта его наличия. В показанной в январе 2000 года документальной передаче BBC *Panorama* описывались препятствия, встающие перед женщинами, которые желают на равных конкурировать с мужчинами на рынке труда, одновременно воспитывая детей. Достижение баланса между традиционной ролью матери и карьерным движением вне дома не стало для многих современных женщин менее сложным или деморализующим, чем два-три десятка лет назад. Заказанное компанией BBC исследование показало, что из 560 матерей, вернувшихся к полной занятости после рождения

¹ The Cheaper Sex: How Women Lose Out in Journalism. *Women In Journalism*. July 1998.

первого ребенка, 36% отказались от нее через два года, совсем перестав работать (19%) или выбрав неполный рабочий день (17%). В большинстве случаев причина такого выпадения заключалась в следующем: хотя теперь женщины получили равный доступ к некогда закрытым для них постам и карьерам, на местах занятости их родительские обязательства совсем или почти не учитывались. В программе говорилось, что в условиях недостаточной гибкости использования рабочей силы преимущественно мужским менеджментом женщины все чаще вынуждены делать выбор между детьми и карьерой¹.

Моим читательницам не нужно напоминать о том, что на работе и в обществе в целом мужчины отказываются от своих привилегий неохотно и часто лишь после причинения физического и эмоционального ущерба женам, партнерам, подчиненным и всем тем вокруг себя, кто хочет воспользоваться достижениями феминизма в своем поведении. Я не заявляю, что такого сопротивления более не существует, просто те, кто готов в нем участвовать, серьезно теряют позиции, и это надолго. В исторической схеме представительницы современного капитализма населяют социальный мир, коренным образом отличающийся от того, в котором росли их матери, бабушки и прабабушки, — мир поистине «постфеминистский», где идеи и предположения феминизма не были вытеснены, но вплелись в ткань культуры, были приняты (по крайней мере, публично) большинством власть имущих и влиятельных мужчин и признаны само собой разумеющимися, как ни в одном другом обществе мира. Сексизм, как теперь считается, портит культурный пей-

¹ Сходные результаты, полученные в США, послужили важным доказательством верности тезиса Сьюзан Фалуди о «реакции» (1991).

заж. Это не значит, что сексизм мертв или близок к вымиранию, но он находится в упадке и делается маргинальным как нечто «дурное». В предисловии к коллекции фотографий женщин Энни Либовиц 1999 года Сьюзан Зонтаг отмечает, как сильно и быстро преобразилось их социально-экономическое и культурное положение.

В мире что-то изменилось, начиная с отмены вековых юридических препон в вопросах избирательного права, развода и собственности. Сейчас уже с трудом укладывается в голове, что женщины стали избирателями так недавно. Например, во Франции и Италии им пришлось ждать этого до 1945 и 1946 годов. Произошли потрясающие сдвиги в женском сознании, трансформировавшие внутреннюю жизнь каждого: женщины вышли из рамок своей работы в большой мир, у них появились *амбиции*¹.

Что касается патриархального врага, то, как продолжает Зонтаг, «мужское поведение, от хамского до откровенно жестокого, до последнего времени принимавшееся без возражений, сегодня кажется возмутительным многим женщинам, которые еще недавно сами мирились с ним и которые стали бы гневно протестовать, если бы кто-то назвал их феминистками»². Раз

¹ Также опубликовано в Sontag S. 'Women'. *Guardian*. 16 October 1999.

² Оптимистичный анализ Зонтаг разделяют, конечно, не все феминистки. Так, Мэрилин Френч, признающая, что «американские и европейские феминистки глубоко изменили свои общества и протянули руку помощи женщинам других стран и культур, создав настоящую всемирную сеть», уточняет это следующим утверждением: «Медиа, контролируемые несколькими мужчинами, подвергают обсуждение феминизма цензуре, пропуская лишь необъективные, ненавистнические и издевательские упоминания о нем» (French M. 'How was it for them?' *Guardian*. 8 November 1999). Надо сказать, что Френч не привела примеров такой тенденции, так что ее комментарии являются, в лучшем случае, искаженной карикатурой на освещение идей феминизма современными медиа.

женщины пошли в наступление на социально-экономическом фронте, патриархальным мужчинам пришлось сдавать позиции, что в конце 1990-х годов позволило академикам и обозревателям с большим основанием говорить о «кризисе мужественности». Этот «кризис», в котором одни видели сильно запоздалое признание достижений феминизма и необходимую адаптацию к ним, а другие — свидетельство коллапса цивилизованного общества, означал реальную перестановку в статусе мужчин по отношению к женщинам в развитом капитализме.

Гомосексуалисты и лесбиянки также встретили новое тысячелетие в ситуации, сильно отличной от той, в которой оказались Оскар Уайльд и его поколение. В Великобритании начала XXI века, как отмечалось в предыдущей главе, нескрываемая гомосексуальная ориентация перестала быть помехой для коммерческого успеха в искусстве и сфере развлечений или даже для занятия высших политических и общественных должностей. Гомосексуальный журналист Эндрю Салливан в 1995 году допустил, что «несмотря на чрезвычайно большие ресурсы, брошенные на культурную, экономическую и политическую борьбу с гомосексуалистами, в XX веке трещины свободы превратились в пропасти» (р. 75).

Так как же это случилось? Как общества вроде Великобритании и США перешли из состояния подчинения женщин (а по существу, их рабства) и грубого подавления гомосексуальности, существовавших всего лишь век назад и до сих пор существующих во многих странах мира, к позиции, которую описывают Зонтаг и Салливан?

РЕВОЛЮЦИЯ ФЕМИНИСТОК

Появление феминизма «первой волны» (тогда этот термин не использовался широко) в западных странах¹ явилось результатом связанных с приходом современного капитализма изменений в организации труда и семейной жизни, с одной стороны, а с другой — прогресса науки и политической философии в XIX в., подарившего нам, кроме всего прочего, теорию естественного отбора Дарвина, теорию капитала Маркса и теорию демократического правления Джона Стюарта Милля. Рациональное, социально прогрессивное рвение различных мыслителей, опиравшееся на расширение избирательного права и доступа к образованию в радикализирующем контексте жестокого, эксплуататорского и необузданного капитализма, создало условия для сосредоточения внимания активистов на правах женщин (или на их отсутствии) и для возникновения организованных движений, призванных эти права отстаивать. В США еще одним фактором в этом процессе в XIX веке стала кампания за отмену рабства, вдохновившая некоторых его противниц внимательнее взглянуть на причины и следствия их собственного притеснения как женщин и начать с ним бороться. По мнению историка-феминистки Шейлы Руботам, «феминизм, как и социализм, родился из сложной, неясной реакции мужчин и женщин на капитализм» (1977), переживавший в XIX веке этап взросления. Когда преимущественно мужские профсоюзы и ранние рабочие партии начали вести кампании за такие реформы, как гуманный рабочий день и запрет детского труда,

¹ Кампании за права женщин предпринимались и до XIX века. В работе Шейлы Руботам *Hidden from History* (1977) описывается борьба за расширение этих прав со времен пуританской революции XVI века.

женщины тоже были политизированы, но вскоре они обнаружили, что ожидать от мужчин инициативы в существенном улучшении статуса женщин не приходится. Мужчины могли реформировать капитализм, но не патриархат, в рамках которого самый скромный пролетарий находился по отношению к окружающим его женщинам в привилегированной доминантной позиции.

Тем не менее некоторые ранние феминистки (такие, как дочь Карла Маркса Элеонора Маркс) считали себя главным образом социалистами, для которых «женский вопрос» — частный элемент борьбы с капитализмом. Это направление «марксистского», или социалистического, феминизма разделяло тезис исторического материализма¹, гласивший, что всякая форма социальной эксплуатации основана на классовых отношениях и что классовая борьба есть движущая сила истории. Идейным пристанищем для таких феминисток стали вдохновленные марксизмом-ленинизмом коммунистические партии XX века, полагавшие любой иной подход к освобождению женщин буржуазным уклоном от классовой борьбы. В Советском Союзе и других «социалистических» странах феминисток постоянно преследовали как диссидентов.

Другие феминистки обратились к активным действиям из-за недовольства размахом проституции, представлявшей угрозу здоровью, нравственности и благополучию женщины (в первую очередь такой угрозой была эпидемия сифилиса в конце XIX века). По мнению этой группы, секс представлял собой опасность, от которой

¹ Карл Маркс и Фридрих Энгельс называли основанную ими политическую философию «исторический материализм», полагая, что историей движут не идеи, такие как Бог (что утверждали Гегель и другие), а реальные (то есть материальные) процессы.

женщин следовало оградить. Работа Мэри Стоупс — одна из первых по проблеме контроля за рождаемостью, — как бы ей ни рукоплескали женщины тех лет (и как бы ее ни критиковали поборники патриархальной морали в момент ее публикации, в 1914 году, под названием *Married Love* [«Супружеская любовь»]), была навеяна евгенистической программой улучшения «расы» путем снижения численности низших классов, которые, по ее мнению, размножались слишком быстро для хорошего или изысканного общества¹.

Были и те, которые выступали не за уменьшение, а за увеличение количества секса в форме «свободной любви», бросая вызов патриархальным нормам семейной жизни и женской сексуальности. Эти женщины, а также мужчины, вроде вдохновителя и сторонника движения Эдварда Карпентера, предвидели сексуально-радикальный феминизм конца XX века². Они, как и их появившиеся столетие спустя последователи, верили в то, что личная и политическая жизнь «неразделимы, а сексуальность может являться основой социальных перемен» (Шоуволтер. 1992. Р. 47).

На понимание этими ранними феминистками их отличительной сексуальности повлияло развитие медицинской дисциплины сексологии. Хотя сексологию начали развивать и практически монополизировали мужчины, она дала женщинам новый и кажущийся рациональным научный вокабуляр для проговаривания своих сексуальных проблем и потребностей. Как и в случае с гомосексуальным сообществом (см. ниже), развитие в XIX веке

¹ Биографию Стоупс см. в книге: Rose. 1992.

² Примеры см., например, в работах таких авторов, как Пэт Калифа (1994).

того, что Мишель Фуко называл *scientia sexualis* (1990), породило дискурсивный каркас для разговоров о сексе, открывших новые возможности политического действия. Эта сексуализация викторианской культуры привела, как и расцвет опосредованного секса в следующем веке, к некоторому беспокойству общественности. Том Хикман в книге *Sexual Century* цитирует автора статьи в выпуске журнала *Current Opinion* 1913 года: «Похоже, что наше столетие захлестнула волна истерии и дискуссий на тему секса. Сдержанность, некогда свойственная нам в этих вопросах, уступила место откровенности, которая могла бы поразить даже Париж» (1999. Р. 53)¹. Требования политических прав для женщин и осознание женской сексуальности существовали параллельно со страхом народа перед «новой женщиной» и ее влиянием на устойчивость семьи и социальной жизни. В проведенном Линдой Нид исследованием женской наготы в живописи описывается гнев прессы в ответ на совершенный суфражисткой Мэри Ричардсон акт вандализма по отношению к полотну Веласкеса «Венера перед зеркалом» и «попытка выставить это дело как безумное нападение воинственной феминистки на образ идеальной женской красоты» (1992. Р. 42). Боязнь феминизма также выражалась в форме заключения под стражу активистов и других юридических санкций, а также культурной реакции, такой как в книге Генри Джеймса «Бостонцы», с ее негативным изображением феминизма и феминисток².

¹ С этой точки зрения история, конечно, повторяется. Этот автор, жаловавшийся на «секс-истерию» и «поразительную откровенность» в 1913 году, в большой степени предвосхитил критические рассуждения вокруг сексуальной культуры конца XX века.

² «Реакционный» оттенок книги хорошо запечатлен в снятом по ней студией Merchant Ivory фильме 1992 года, в котором снялся Кристофер Рив.

Но в то же самое время, когда политики, журналисты и артисты мужского пола высмеивали и чернили феминисток, Сара Гранд, Эмма Брук и другие авторы из числа «новых женщин» продавали свои романы миллионными тиражами, а движение за женское избирательное право уверенно набирало обороты по обеим берегам Атлантики, пока катаклизм Первой мировой войны наконец не привел к важным уступкам патриархального государства. Травма глобального конфликта с последующей нехваткой рабочих рук и усилением социально-экономической роли женщин увеличили политическое давление со стороны различных движений феминисток, требовавших положить конец хотя бы самым примитивным сексистским проявлениям патриархата XIX века. В 1918 году англичанки старше 30 лет наконец-то обрели право голосовать (хотя полное равенство в избирательных правах наступило лишь в 1928 году), а в 1920 году в конституции США впервые были упомянуты избирательные права американок.

Однако после этих побед и вплоть до «второй волны» феминизма, последовавшей за сексуальной революцией 1960-х, международная борьба за права женщин затихла на сорок лет по причинам, о которых историки феминизма спорят до сих пор. Одни считают, что достижения суфражисток временно притупили актуальность борьбы и преждевременно вызвали среди женщин чувство удовлетворения. Другим кажется, что в период между двумя мировыми войнами, когда экономический переворот сопровождался всплеском фашизма и угрозой возобновления международного конфликта, а само выживание глобального капитализма оказалось под вопросом, требования феминисток неизбежно вытеснялись на периферию. Так или иначе, по словам Люси Блэнд,

«ощущение мощного возбуждающего движения исчезло вместе с резкой критикой мужской сексуальности» (1995. Р. 309), которая породила феминизм «первой волны».

Но опыт Второй мировой войны и вынужденный массовый приток женщин в традиционно мужские сферы занятости, такие как кораблестроение и производство оружия, заложили фундамент для реконструкции феминизма в 1960-х. Как демонстрирует классический документальный фильм *The Life and Times of Rosie the Riveter* (Connie Field. 1980), образы женщин, успешно справляющихся с «мужской работой», позже станут для феминисток мощным средством пропаганды, несмотря на то что послевоенные годы характеризовались нравственным и сексуальным консерватизмом, подкрепленным идеологической жесткостью холодной войны и необходимостью вернуть ветеранов к производительному труду.

Полстолетия спустя сексуальные нравы тех времен были высмеяны в фильме Гэри Росса «Плезантвилль» (1998), который в своем (буквально) розовом описании частично забытых Соединенных Штатов разоблачал в числе прочего и сексуальный консерватизм пятидесятих годов. Фильм выдвигает предположение о том, что изображенная в «Плезантвилле» нуклеарная семья и подкреплявшие ее нравственные ценности, которые преподносились в то время в качестве образцовых для мужчин и женщин, оказались нестойкими. Разлучавшая людей война вызвала большое напряжение во взаимоотношениях и увеличила распространенность разводов, измен, беременности вне брака и других отклонений от идеального брака-с-двумя-и-четырьмя-десятью-ребенка, часто изображавшегося в послевоенной популярной культуре.

Этот идеал был фикцией, но послевоенное стремление восстановить довоенные сексуальную этику и мораль могло бы зайти дальше, если бы не экономический бум и культура триумфального гедонизма, ставшие возможными благодаря победе и модными — благодаря быстро расширявшейся медиа-системе и, в частности, таким сексуально-заряженным иконам кино и музыки, как Мэрилин Монро, Марлон Брандо, Элвис Пресли и Джеймс Дин. В пятидесятых, когда нравственный консерватизм казался пережитком прошлого, вошли коммерциализированные формы молодежной культуры, открывшие двери журналу *Playboy*, «Хулигану»* и подростковой истерии вокруг расцветавшей индустрии поп-музыки.

ФЕМИНИЗМ И ШЕСТИДЕСЯТЫЕ

Сексуальная революция 1960-х держалась на постепенном истощении до тех пор крепких семейных ценностей, а также на важных изменениях в экономическом и социальном статусе женщин. Эти процессы, в свою очередь, подпитывались технологическим прогрессом в области контрацепции, подорвавшим мнение, будто функция всякого секса — размножение. В 1962 году американский автор Хелен Гёрли Браун издала книгу под названием

* *The Wild One* (хулиган, или дикарь) — фильм Ласло Бенедека 1953 года с Марлоном Брандо в главной роли, создавшим образ обаятельного подонка. Первый «байкерский» фильм, воплотивший в себе молодежный протест и породивший ставший уже культовым имидж байкера-рокера: черная кожаная куртка, джинсы, заправленные в сапоги, темные очки. В Великобритании фильм был запрещен к показу в течение 14 лет.

Sex and the Single Girl [«Секс и одинокая девушка»], текст которой лег в основу конструкции, известной как «cosmogirl». Через год вышла работа Бетти Фридан *Feminine Mystique* [«Тайна женственности»]. Эти книги провозгласили приход нового поколения экономически сильных, сексуально уверенных женщин, которые по меркам своего времени были «освобождены» от стереотипов и норм, применявшихся к женщинам даже в самых передовых капиталистических обществах. Многие из них читали журнал *Cosmopolitan*, редактором которого была Браун и который первым начал открыто обсуждать женскую сексуальность и роль работающей женщины.

В течение десятилетия бунтарско-гедонистическая молодежная культура (или ее части) превратилась в высоко политизированную антивьетнамскую контркультуру («новые левые»). Женщины в ней активно участвовали в радикальных организациях, таких как «Студенты за демократическое общество», наравне с единомышленниками мужского пола. Помимо прочего, эта политика утверждала блага «свободной любви» и отвергала сексуальный консерватизм, которому ранее благоприятствовала родительская культура. Однако на практике это означало подчинение женщин в рамках возглавляемой мужчинами культурной революции, доминирование над ними левых мачо, которые не понимали и не интересовались теми частными вопросами, которые женщины хотели поставить на повестку дня. Беатрис Фауст вспоминает, что «женщины стали аксессуарами порно-политики, идеалистическими женщинами, нужными для оформления плакатов, бумажной работы и подношения земных благ, самыми востребованными из которых были кофе и вагина» (1980. Р. 110). Из этого опыта исключения, субординации и откровенного унижения со стороны

«продвинутых» самцов родился сепаратистский феминизм конца 1960-х, а затем и вынужденно сегрегационистская политика, согласно которой мужчины не могут самостоятельно совершить достойную своего названия сексуальную революцию. Политические активистки откололись от мужского левого крыла и приступили к самоорганизации.

Эти радикально настроенные феминистки начали по всем фронтам выступать с критикой патриархальной культуры и ее роли в угнетении женщин. Реклама, кино, порнография обвинялись в истолковании женщин как объектов мужской собственности и доминирования и в навязывании «мужского взгляда»¹. Этот знаменитый термин Лауры Малви сегодня считается определяющей характеристикой патриархальной культуры. Особенно ярким символом деспотической сущности патриархата этим феминисткам виделась порнография. Свойственная ей сексуальная объективизация женщин считалась чистым проявлением хищнического мужского вуайеризма. На протяжении 1970-х и начала 1980-х годов такое понимание порнографии и вообще сексуальных репрезентаций авторов мужского пола занимало главное место в феминистском движении, продвигавшем свою антисексистскую программу в различных областях. К концу 1970-х лозунги вроде: «Порнография в теории, изнасилование на практике» стали символами веры радикального феминизма.

¹ В своем новаторском эссе 1975 года 'Visual pleasure and narrative cinema' [«Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф»] Малви утверждает, что всякая визуальная культура в патриархате структурируется «мужским взглядом», который склонен объективировать тело женщины и представлять ее как пассивный предмет.

СЕКС-ВОЙНЫ

По мере того как аргументы феминизма принимались широкими массами, убедительности им добавляла экономическая и социальная независимость, ставшая результатом распространения противозачаточных таблеток и вступления все большего числа женщин на рынок труда. Женщины медленно, но верно укрепляли свое материальное положение и часто, даже не называя себя феминистками, вели феминистический образ жизни. Те же, кто соглашался носить этот ярлык, разделялись на радикальных и либеральных феминисток, феминисток-лесбиянок, феминисток от марксизма и социализма. Все они с разной степенью воинственности и сепаратизма подтачивали фундамент патриархата. Вследствие всего этого возможности женщин жить в качестве экономически, политически и сексуально независимых существ расширились (возможно, даже до такой степени, что было достигнуто некое «равенство»). С 1959 по 1975 год доля женщин, работающих по найму, возросла с 25% до 50%, хотя, как заметила Энн Оукли, «по сравнению с мужчинами женщины заняты в профессиях, отражающих семейный характер их традиционной роли» (1974. Р. 79). И все же, несмотря на все оговорки, занятие столь многими женщинами рабочих мест и их продвижение по карьерной лестнице оказало мощное влияние на сексуальную культуру. Так написал об этом социолог Дэвид Эванс в начале 1990-х годов:

Женщины... получившие свободу в выборе наемного труда, стали в социальном и моральном плане свободнее проявлять сексуальность или, точнее, свободнее выражать свои особые взгляды на секс. Женская сексуальность, все еще жестко

связанная с представлением о женственности, тем не менее стала активной, развлекательной, материальной, независимой, потребительской и потребляющей, сделавшись важной причиной конфликта, сопротивления и разделения (*Evans. 1993. P. 41*).

Многие из этих женщин не стремились занять крайние позиции радикального феминизма и, особенно, клеймить любые сексуальные репрезентации, включая порнографические, как угнетающие. Так начались внутрифеминистские «порно-войны», отмеченные такими событиями, как публикация в 1981 году манифеста *Coming to Power* [«Приход к власти»] садомазохистской лесбийской группы SAMOIS, выход «секс»-номера журнала *Heresies* в 1982 году, конференция Barnard 1984 года, а также основание в том же году периодического издания для лесбиянок-феминисток *On Our Backs* [«Наша изнанка»]. В собрании эссе под названием *Women Against Censorship* [«Женщины против цензуры»] Энн Снитоу написала, что феминистки «должны быть способны отвергнуть сексизм в порнографии, не отвергая саму сферу порнографических сексуальных фантазий, как если бы она не имела для женщин никакого смысла и не резонировала с их желаниями» (*Snitow. 1985. P. 117*). Линн Сегал имела в виду примерно то же самое, когда писала, что «в то время как голоса, признаваемые мейнстримной культурой «феминистскими», по-прежнему заняты демонстрацией мужской похоти и порнографии в качестве метафоры зла, невозможно встретить уверенного или хотя бы обнадеживающего подтверждения массами правильности феминистской сексуальной политики» (*1994. P. 69*).

Эти моменты свидетельствовали о том, что своим успешным поднятием социально-экономического и

политического статуса женщин в патриархате феминизм создал почву для разнообразных и зачастую «неженственных» женских сексуальностей, многие из которых не укладывались в преимущественно антипорнографическое феминистское движение. Дебора Брайт рассказывает, что «порно-войны конца 1970—1980-х годов стравливали между собой тех женщин, которые исследовали сексуальные темы и эротизм, считая это необходимым вторжением в исторически мужскую сферу коммерции и привилегий, и тех, по мнению которых все без исключения сексуальные образы женских тел поощряют женоненавистничество и насилие по отношению к женщинам» (1998. ed. P. 7)¹. Лаура Коттингэм в своем эссе, сопровождавшем выставку *'Bad Girls'*, демонстрировавшуюся в Великобритании в 1994 году, отмечала, что «тогда как в конце 1970-х и начале 1980-х годов общая критика мейнстрим-порнографии была предполагаемой задачей тех, кто считал себя феминистками, теперь большинство ученых, артистов и активистов, считающих себя таковыми, враждебно относятся к критике порнографии» (ICA. 1993. P. 56). В 1990-х, когда были опубликованы книга Мадонны *Sex* и другие культурные манифесты женской сексуальности, зачастую многое заимствовавшие из порнографии, порно-войны вошли в поп-культуру, конкурирующие аргументы которой предоставлялись широкой аудитории журналами нового поколения для раскрепощенных женщин, такими как *Marie Claire*, *Company* и *New Woman*. В конце того же десятилетия Розалинда Ковард заметила, что «феминизм оказался необычайно

¹ Ценное собрание эссе, документирующих развитие внутрифеминистских «секс-войн» и анализирующих споры по этому вопросу, см. Duggan and Hunter. Eds. 1995. Специфически американский взгляд на проблему выражен в сборнике под редакцией Adele M. Stan (1995).

успешным общественным движением» (1999. Р. 1). На основе этого успеха женщины уже на собственных условиях возобновили споры о природе женственности и степени различия представителей двух полов. Как показала упоминавшаяся выше программа *Panorama* (не считая того, что в ней критиковалась нехватка детских учреждений и прочих ресурсов, необходимых для обеспечения подлинного равенства женщин с мужчинами на рабочих местах), женщины начала XXI века поставили под сомнение свою способность и необходимость делать все: рожать и растить детей, конкурировать с мужчинами в офисе, на фабрике или в университете. Дебаты вокруг «настоящей» женственности (в отличие от той, что навязывает женщинам патриархат) и ее поиск продолжались, но уже на фундаменте тридцатилетней истории феминизма и его достижений. Хотя поначалу Сьюзан Фалуди и другие осуждали это переосмысление как патриархальный откат¹, оно было оправдано с точки зрения новых возможностей, которые феминизм предложил женщинам, особенно младших поколений, воспитанным в мире, где идеи, считавшиеся некогда радикально-феминистскими, начинали казаться очевидным здравым смыслом. Это признание дополнительно поспособствовало внутрифеминистскому обсуждению вопроса о том, какие формы

¹ Для Фалуди «псевдонаучное» исследование, предполагающее, что женщины не могут или не должны пытаться сочетать оплачиваемую работу с воспитанием детей, было проявлением патриархальной реакции на увеличение числа работающих женщин, с которой феминисткам следовало бороться. Сегодня феминистки признают, что в условиях недостаточной гибкости рабочего графика, на которую могли бы рассчитывать родители и особенно матери, феминизм действительно возложил на плечи многих женщин более тяжелое бремя по сравнению с тем временем, когда серьезная карьера и материнство считались взаимоисключающими.

сексуальной репрезентации и дискурса соответствуют новой обстановке. Противоположные позиции участников порно-войн вышли из своего специфического контекста и распространились на споры о сексуальной репрезентации в поп-музыке, искусстве и рекламе, голливудском и независимом кино. Раньше образы из этих сфер культуры определялись (и обличались) как выражение мужского сексизма, а теперь феминистки наделяли их новыми значениями и смыслом.

Признаком изменения политического климата был тот факт, что, когда на рубеже тысячелетий Андреа Дворкин выступила в мейнстримных британских медиа с призывами создать исключительно женскую страну по подобию сионистского Израиля, с противоречивыми заявлениями об «изнасилованиях во время свидания» и предложениями ввести кастрацию и смертную казнь для насильников¹, большинство феминисток ответили ей смущенным молчанием. Примерно в то же самое время, когда Дворкин выступала с идеей о женской республике, Линн Сегал выражала более типичное мнение, отстаивая феминизм «оптимистичный, изобретательный,

¹ В 2000 году несколько событий существенно подорвали доверие к Дворкин. В статье, появившейся в журнале *New Statesman*, она заявляла, будто ее изнасиловал некий официант в некоем отеле (Dworkin A. 'The day I was drugged and raped'. *New Statesman*. 5 June 2000). Через несколько дней журналистка *Guardian* Кэтрин Беннет обвинила Дворкин в девальвации проблемы изнасилования и отметила, что молчание, с которым была встречена напечатанная в *New Statesman* статья, свидетельствует о том, что сообщество феминисток стыдится ее содержания. Шестнадцатого августа 2000 года, когда в нескольких английских городах разъяренные толпы вынудили подозреваемых в педофилии людей (многие из которых были невиновны) покинуть свои дома и даже (как минимум в одном случае) покончить жизнь самоубийством, Дворкин, выступая на радио ВВС, призывала кастрировать их и поддерживала поведение толпы на том странном основании, что в Великобритании якобы «закон не защищает женщин и детей».

говорящий „нет“ сексизму и „да“ — любому сексуальному удовольствию, какое может найти женщина, не согласный с женоненавистничеством и мужским господством, но приветствующий отношения с щедрыми, внимательными мужчинами»¹.

ГОМОСЕКСУАЛЬНЫЙ ВЕК

Борьба за раскрепощение геев, равно как и борьба феминисток за права женщин, далеко продвинулась в XX веке, изменив контекст, в котором воспринимается и осознается большая часть высказываний и образов на тему секса. На закате тысячелетия во время работы над этой книгой в Соединенном Королевстве произошел ряд событий, свидетельствующих о движении в сторону гражданского и социального равенства гомосексуалистов с остальными людьми. Во-первых, лейбористское правительство Тони Блэра покончило с запретом на гомосексуальность в рядах вооруженных сил страны, которая до тех пор каралась увольнением с лишением прав и привилегий и даже военным судом. Затем то же самое правительство уравнило минимальный возраст вступления в половые отношения для гетеросексуалов и гомосексуалистов. Теперь для 16-летних геев (и их родителей) близость уже не означала преступления. И в-третьих, в 2000 году в Шотландии была отменена постыдная 28-я статья закона местного самоуправления от 1988 года (в Англии палата лордов воспрепятствовала этому на последних этапах вопреки воле правительства, хотя большинство комментаторов ожидали, что администрация Тони Блэра таки

¹ Из биографии Cerгал в Hill D. 'The truth about men and women'. *Guardian*. 11 December 2000.

добьется своего в течение его второго срока). Данный закон, наиболее спорный элемент которого запрещал учителям «способствовать» гомосексуальности в школах, был введен консервативным правительством Маргарет Тэтчер в ответ на осязаемое укрепление гей-комьюнити в британском обществе. Хотя никто никогда не попадал под суд за нарушение этого закона, само его наличие в своде символически напоминало о юридически закреплённом статусе гомофобии. Таким образом, его упразднение, наряду с прочими упомянутыми мерами, оказалось моментом сравнимого по своей символической нагрузке резонанса, моментом, когда глубокие тенденции в развитии популярной культуры Великобритании, говорящие о постепенном принятии гомосексуальности мейнстримом (см. главу 7), были подтверждены правовыми изменениями статуса и гражданских прав гомосексуалистов.

Известно, что с 1997 года в Великобритании было трое министров (Ник Браун, Питер Мэнделсон, Крис Смит) и довольно много парламентариев из числа гомосексуалистов как мужского, так и женского пола (конечно, не все они были «раскрыты» — самого Мэнделсона впервые «раскрыл» в эфире национального британского телевидения гей-журналист Мэтью Пэррис, хотя сексуальная ориентация тогда еще министра Северной Ирландии была секретом Полишинеля). Причем они состояли не только в лейбористской и либерально-демократической партиях (которые, справедливо или нет, считаются исторически менее гомофобными, чем консервативная). Одной из важнейших вех в процессе нормализации, или «мейнстримизации», гомосексуальности в Британии стало то, что в 1999 году Майкл Портью, которому пророчили пост лидера консерваторов, признался в интервью одной газете, что в студенческие

годы имел гомосексуальный опыт. После этого он получил место в палате общин, доказав тем самым, что голубой оттенок уже не исключает успешной карьеры в какой-либо части политического спектра.

Предзнаменованием этих событий в Великобритании послужили прогомосексуальные реформы в Америке, проводившиеся администрацией Клинтона в 1990-е годы, хотя здесь сильное республиканское лобби в Конгрессе ограничивало их темп и размах (такую же роль в британской палате лордов играли консервативные пэры). На момент сдачи книги в типографию гомосексуальность оставалась недопустимой в вооруженных силах США, а ждать изменения этой ситуации от Джорджа Буша-младшего не приходилось, хотя в его первой администрации работал по крайней мере один гей, не скрывавший своей ориентации. Можно с определенной уверенностью сказать, что в Америке, как и в Великобритании, смена тысячелетий оказалась периодом не реакции, а прогресса в социально-экономическом, политико-культурном и юридическом положении гомосексуальных мужчин и женщин. Это принес свои плоды процесс, который начался со стоунволлских беспорядков в Нью-Йорке 1969 года и, к удивлению многих, продолжился после трагического кризиса ВИЧ/СПИДа.

ДО СТОУНВОЛЛА:

ДИСКРИМИНАЦИЯ, ПРЕСЛЕДОВАНИЕ, НЕЗАМЕТНОСТЬ

Археологические данные говорят о том, что однополый секс (и даже любовь) существовали во всех человеческих обществах (Taylor. 1996). В Древней Греции он был практически обязателен среди богатых и образованных

мужчин определенного класса, для которых «любовь мужчины к половозрелому мальчику» (Tannahill. 1992) рассматривалась как проявление изысканного вкуса и филантропический долг. Эта, по нашим представлениям, форма педофилии не являлась гомосексуальностью в том смысле, который вкладывается в данный термин сегодня. Фуко писал о любви к мальчикам в Древней Греции, что «наше понятие гомосексуальности просто неадекватно для описания опыта, форм оценки и категориальных систем, столь отличных от наших собственных» (1992. Р. 187). *Гомосексуальность*, в отличие от однополых сексуальных действий греков или осуждаемого христианской церковью содомского греха, — это сравнительно новое «изобретение», ни в коей мере не синонимичное однополую сексу в целом. В наших обществах значительное количество мужчин и женщин, не причисляющих себя к гомосексуалистам, занимаются сексом с другими мужчинами и женщинами. Среди них, например, заключенные тюрем, для которых это может быть единственной возможностью сексуального контакта с другим человеком (или которых принуждают к этому другие, возможно, ничуть не более гомосексуальные заключенные), военнослужащие, вступающие в такие отношения по тем же причинам, подростки в однополых школах, для которых сексуальные эксперименты иногда являются частью посвящения и взросления. Все они могут заниматься «гомосексом», не обязательно считая себя или желая казаться окружающим гомосексуалистами.

Гомосексуальность, как мы ее понимаем сегодня, подразумевает особого рода *личность*, сексуальную ориентацию, а не *действие*. Прежде чем Кароли Бенкерт предложил этот термин в 1869 году и на протяжении

большей части иудео-христианской истории в Европе, однополая любовь считалась скорее греховным поведением нравственно слабых, нежели постоянной чертой сущности индивидуума. Наказания в те времена были суровыми и негуманными, но, как отмечает Рэй Тэннэхилл, между VI и XVI веками с «мужеложцами» и «содомитами» «фактически обращались не строже, чем с парами, практиковавшими контрацепцию» (1992. Р. 159). Содомитов, как и прелюбодеев, наказывали за отход от теологически навязанного представления о том, что половой акт всегда должен иметь своей целью размножение и совершаться в рамках брака. Постепенно, начиная с XIII века, с распространением влияния Фомы Аквинского¹ и антисексуального морализма «гомосексуалисты как группа лишались пристанища и терпимого отношения к себе в западной церкви и государстве». Даже в 1982 году «гнусное преступление мужеложства» все еще каралось в Великобритании смертной казнью, а взгляды Фомы Аквинского до сих пор определяют открыто ненавистное отношение католической церкви к гомосексуальности.

После развития научного обсуждения сексуальной патологии в конце XIX века гомосексуальность впервые была признана не греховным выбором, а особой сексуальной *идентичностью*. Тем не менее она оставалась наказуемой и формально запрещенной согласно поправке 1885 года к закону об уголовном праве, которая использовалась для привлечения к ответственности Оскара Уайльда. Суды над Уайльдом, считает Люси Блэнд,

¹ Как объясняет Рэй Тэннэхилл, святой Фома Аквинский утверждал, что «гомосексуальность — это отклонение от естественного порядка вещей, установленного Богом» (1992. Р. 160).

«сыграли важную роль в создании общественного образа гомосексуалиста как белого артистического декадента из высшего класса мужского пола» (1995. Р. 289). Разумеется, были и гомосексуальные женщины, но закон (и сама королева Виктория, как широко известно) не признавал их существования. Как уже было отмечено, суды над Уайльдом открыли эпоху цензуры и репрессий гомосексуалистов. Впредь им приходилось заниматься «любовью, что имя вымолвить свое не смеет». В то время как гомосексуальные художники-женщины, такие как Рэдклифф Холл, становились жертвами цензуры и не попадали в поле зрения общественности, мужчины-гомосексуалисты, которых называли эвфемистически «эстетамы» или «декадентами», должны были воздерживаться от публичной демонстрации своей сексуальной идентичности. Такая юридически и культурно навязанная незаметность существовала в Великобритании и в остальном западном мире более шестидесяти лет. Даже в период расцвета сексуальной революции 1960-х годов гомосексуальность оставалась социально маргинальной, преследовалась в судебном порядке и высмеивалась в СМИ.

СТОУНВОЛЛ И ПОСЛЕ

Впрочем, несмотря на свою ограниченность, эта революция (а также сопровождавшая ее частичная декриминализация гомосексуальности) заложили фундамент для движения за освобождение геев 1970-х годов. Опираясь на сексуальный гедонизм контркультуры шестидесятых и черпая вдохновение в упоминавшейся выше феминистской критике патриархата, гомосексуальное

сообщество начало выходить из тени, сперва неуверенно, а затем — со всё большей решительностью. Первые гей-сцены (слово «гей» в 1970-х годах стало расхожим термином для описания гомосексуальной самоидентификации) сформировались в либеральных городах, таких как Сан-Франциско, Лос-Анджелес и Нью-Йорк, но сама тенденция легко прослеживалась по всей территории США, в Западной Европе и Австралазии*. Обеспеченность геев в сочетании с либеральной сексуальной культурой той поры начала транслироваться в культурную заметность.

Среагировав на эти тренды, 28 июня 1969 года сотрудники полицейского управления Нью-Йорка устроили знаменитую облаву в гей-баре «Стоунволл-Инн» [*Stonewall Inn*]. Но вместо того чтобы, как обычно, удрать в ночную мглу, жертвы притеснений нью-йоркских копов вдруг дали сдачи и тем самым положили начало эре организованного сопротивления гетеросексистской тирании. Высвобожденный клиентами *Stonewall Inn* воинственный дух в 1970 году привел к созданию Фронта за освобождение геев и последующему развитию движения за права геев по всему западному миру. Это движение характеризовалось политизацией сексуального гедонизма. После стоунволлских событий и в ответ на затянувшийся период преследований и вынужденной незаметности формирование у геев чувства общности и идентичности шло сначала за счет так называемой «быстрой полосы» — сексуально беспорядочного стиля жизни, проводимой в дискотеках, банях и барах с кожаной мебелью. Позже Роберт Мэпплторп увековечил этот стиль жизни

* Австралазия — географический термин для обозначения региона, включающего в себя Юго-Восточную Азию, Австралию, Океанию, Новую Зеландию и прилегающие к ним острова Тихого океана.

в своих фотографиях, а Армистид Мопин сделал его темой популярной литературы благодаря серии книг *Tales of the City* [«Городские истории»]. Гомосексуалистам семидесятых политическая борьба за права геев и публичное воспевание гомосексуальности представлялись тесно связанными.

ВИЧ и СПИД

Политизированный сексуальный гедонизм не мог пережить эпидемии ВИЧ, впервые просочившейся в массовое сознание в начале 1980-х как «голубая чума». Позже выяснилось, что люди умирали от ВИЧ-инфекции и СПИДа с пятидесятых годов, однако болезнь была обнаружена и названа только в восьмидесятых, когда она начала поражать гомосексуалистов в Нью-Йорке, Сан-Франциско и других крупных центрах. Наступление кризиса ВИЧ/СПИДа сначала спровоцировало нравственно-консервативное противодействие прогрессу, достигнутому движением за права геев со времен Стоунволла. При этом СПИД отождествлялся с возмездием за грех. Для самих же геев, как страстно пишет Рэнди Шилтс в книге 1988 года *And the Band Played On**, оно вызвало болезненное и вызывающее глубокие разногласия изучение постстоунволлских допущений о законности и правомерности ведения беспорядочной половой жизни. Проблема «безопасного секса» впервые одинаково

* «Оркестр продолжал играть» — книга журналиста The San Francisco Chronicle Рэнди Шилтса, умершего в 1994 году от СПИДа, которая представляет собой исследование медицинских, культурных и творческих аспектов болезни.

остро встала перед гомосексуалистами и натуралами, потребовав скорейшего и открытого обсуждения. Эндрю Салливан вспоминает:

ВИЧ сработал как беспрецедентный катализатор коллапса норм публичного обсуждения гомосексуальности. Он сделал этот предмет не просто неизбежным, но обязательным, а лицемерие — непереносимым. Частно-общественное соглашение между гетеро- и гомосексуалистами пришлось пересмотреть (1995. P. 124).

ВИЧ/СПИД форсировал серьезное культурное соглашение с гомосексуальностью во всех ее проявлениях. В результате, несмотря на личные трагедии, которые вирус принес многим гомосексуалистам, гей-сообщество в конце 1980-х оказалось в лучшем социальном, юридическом и экономическом положении по сравнению с началом десятилетия. Отчасти это было вызвано тем, что в 1980-е и 1990-е годы, в ответ на пренебрежение официальных лиц в западном мире проблемой ВИЧ/СПИДа, активисты за освобождение геев выработали целый ряд инновационных и высокоэффективных стратегий ведения кампаний, призванных включить их требования в мейн-стримную общественную и политическую повестку дня. Во-первых, они агрессивно отстаивали свою *queerness** (подобно им афроамериканцы в 1980-х отвоевали у белых расистов слово «ниггер»), под которой они подразумевали отвержение не только традиционных стереотипов

* Оказационализм от прилагательного *queer* (гомосексуальный) и словообразовательного суффикса *-ness*, придающего существительному отвлеченное значение качества, состояния, так что в данном случае *queerness* можно перевести как «гомосексуальная сущность», «гомоидентичность».

о геях, но и стереотипов самого гей-сообщества¹. Квир-активисты и артисты, например режиссер Тодд Хэйнс, желали «подвергнуть сомнению регламентацию [гомосексуальной жизни], а не копировать те структуры, от которых мы сами пытались освободиться»². Это предполагало конфронтацию с консерватизмом как геев, так и натуралов. Члены групп ACT UP, Outrage и других действовали методами подрыва гендера и идентичности, такими как «раскрытие», когда «подлинные» сексуальности тайных геев разоблачались вопреки их воле. Английский активист Питер Тэтчелл заработал себе репутацию тем, что проделывал такое в неприкосновенных до тех пор местах, например за церковной кафедрой. А во время визита в Соединенное Королевство лидера Зимбабве и гомофоба Роберта Мугабе он даже спровоцировал небольшой дипломатический инцидент, о чем рассказывали многие СМИ.

Другое крыло гей-движения сосредоточилось на возможностях осуществления социальной трансформа-

¹ Квир-теоретик Дебора Брайт объясняет, что «старые термины "гей" и "лесбиянка" воплощают в себе две оппозиции, в одной из которых полюсами являются мужской и женский биологический пол, а во второй — гетеросексуальность и гомосексуальность как взаимоисключающие варианты выбора эротического объекта. Термин "квир", напротив, предполагает радикальный штурм обеих натурализованных секс-гендерных бинарностей» (1992. P. 160).

² Цит. по: James N. 'American Voyer'. *Sight and Sound*. Vol. 8. No. 7. 1988. Журнал *Q* однажды попытался разрешить многолетние споры о том, гомосексуален ли соратник Хэйнса Майкл Страйп — солист одной из самых успешных рок-групп в мире, — и спросил его об этом прямо. Страйп ответил так: «Гей? Мне это слово не нравится. Оно изначально загоняет людей в категории. Квир, по-моему, гораздо шире и выражает идею о том, что сексуальность чрезвычайно изменчива и несводима к одной категории. Квир ли я? Безусловно. В своей жизни я наслаждался сексом и с женщинами и с мужчинами» (Интервью с Энди Пембертоном в журнале *Q*. May 1999. P. 11—14).

ции — мейнстриминге и коммерциализации гомосексуальности — посредством создания в больших городах «голубых деревень» и убеждения сферы бизнеса в перспективности обслуживания потребителей-геев. Рост благосостояния гомосексуалистов в 1980-е и 1990-е годы, как и обогащение женщин в 1960-х, воодушевил капиталистические экономики предоставить гомосексуальной публике больше места на культурном рынке. Геи в целом не выступали против буржуазности так, как против гетеросексизма, а культурный капитализм конца XX века созрел настолько, что сумел увидеть разницу и извлечь из нее выгоду.

Трения между воинственными стратегиями «раскрытия» и интеграционными тенденциями коммерциализации и мейнстриминга звучали эхом дебатов о порнографии с феминистским движением и привели к аналогичным расколам и разногласиям вокруг культурной политики и эстетики. Некоторые квиры расценили постепенное признание гомосексуальности нормальным миром как своего рода предательство или коллаборационизм и предпочли сохранить озлобленную и протестующую позу. Подобно феминисткам, называвшим всякую мужскую сексуальность хищнической и агрессивной, некоторые представители гей-движения активно стремились к отчуждению и отделению от «натурального» мира и даже от тех геев, которые считали примирение с гетеросексуалами допустимым политическим подходом. Но между тем налицо был реальный прогресс в распространении гражданских прав на гомосексуалистов. В конце 1990-х в американском штате Гавайи были признаны законными однополые браки. В Великобритании суды соглашались с правом геев на усыновление ребенка. В мае 2000 года лесбиянки Израиля первыми в мире получили

возможность стать приемными родителями. В Великобритании в сентябре того же года главные сторонники новых лейбористов Лорд Али и Чарли Паркер (видная чета геев) объявили о поддержке идеи некоего юридического признания статуса длительных отношений между гееями.

Но как только началось новое столетие, стало казаться, что по крайней мере в Соединенном Королевстве идет реакция против гомосексуализма. Религиозные и прочие консерваторы и в английском, и в шотландском парламентах встретили манифест лейбористского правительства об отмене 28-й статьи закона местного самоуправления с единодушной враждебностью. Особенно отличился кардинал католической церкви Томас Уиннинг в Шотландии, называвший гомосексуальность «извращением» и сравнивавший борцов за права геев с нацистами. В Шотландии кампания 'Keep the Clause' [«Сохранить статью»] за сохранение закона привлекла к себе особое внимание, когда стало известно, что глава компании Stagescoach мультимиллионер Брайан Сутар выделил на ее проведение £ 500 000. В течение нескольких месяцев споры вокруг 28-й статьи регулярно попадали в новости шотландских и британских СМИ, а в некоторых таблоидах отмечался всплеск особенно злобной гомофобии. И все же, несмотря на эти характерные реставрационные проявления, можно утверждать, что к 2000 году в борьбе за права геев произошел переломный момент. Конечно, гомофобия не исчезла, как показали разногласия по поводу 28-й статьи, но она все больше становилась уделом людей пожилых, консервативных и невежественных. Опросы общественного мнения подтвердили сильное разделение мнений по вопросу о 28-й статье, но респонденты соглашались, что сопротивление отмене закона с возрастом увеличивается. Как показывает, например, напе-

чатанный в декабре 1999 года отчет о проведенном совместно с каналом Channel 4 национальном опросе общественного мнения, правительственную политику отмены закона поддерживали две трети британцев от 15 до 24 лет и только одна треть граждан старше 65 лет. Волнения из-за 28-й статьи в начале 2000 года напоминали бурю в стакане. Это был последний бой гомофобов, перед тем как общество снова успокоилось и совершенно перестало возмущаться публичной гомосексуальностью. Как годом позже написал в газете *Guardian* Джонатан Фридленд, «куда ни глянь, видно, что Британия стала нацией, которая не стесняется сексуальных различий»¹.

КРИЗИС ТРАДИЦИОННОЙ МУЖЕСТВЕННОСТИ

Так как же мужчины-натуралы — правящий класс патриархата, примерно тридцать лет критикуемый феминистками и борцами за права геев, — как они справились с этими переменами и с угрозой своему привилегированному положению?

Некоторые, почувствовав, что их пытаются лишить права быть «настоящими» мужчинами, искали убежища в культивировании квазимифической примитивной маскулинности. Примерами этого движения могут служить феномен Железного Джона * и Фрэнк Ти-Джей Мэки — герой Тома Круза из фильма П. Т. Андерсона «Магнолия»

¹ Freedland J. 'Goodbye to all this'. *Guardian*. 9 February 2000.

* «Железный Джон» (*Iron John*) (1990) — бестселлер американского писателя Роберта Блая. В качестве метафоры возвращения мужчинами своей «первобытной» маскулинности автор избирает сказку братьев Гримм «Железный Ганс», в которой юный принц, освободив из клетки дикаря и опасаясь гнева родителей, убегает вместе с ним в лес, а через какое-то время возвращается к людям под чужим обликом и с помощью дикаря добивается успеха.

(1999)¹. Среди других откликов можно отметить образы 'New Man' и 'new lad' соответственно 1980-х и 1990-х годов и ряд более вымученных попыток перекроить элементы подлинной маскулинности по меркам постфеминистской эры. Пропагандисты ряда таких идентичностей восприняли уроки феминистской и гомосексуальной критики традиционной маскулинности и призывали мужчин «протянуть руку своей женской стороне». Другие вели себя в вызывающе реакционном духе, подтверждая именно те черты патриархальной маскулинности, которые сильнее всего критиковали феминистки, например бездумное потребление порнографии, алкоголя и футбола в женоненавистнических и чисто мужских компаниях. Наконец, третьи (так называемые 'soft lads' [нежные парни]) объединяли элементы обоих подходов в непростых сочетаниях «женственной» эмоциональности и чувственности с традиционно мужской уверенностью и решительностью. И хотя традиционная мужественность или, точнее, идеологи и вершители мужского вкуса часто реагировали на сексуально-политические изменения неуклюже и натянуто, нельзя было отрицать того факта, что, как заметила в 1993 году Элен Хейст, «мужчины меняются, разными способами бросая вызов укоренившимся представлениям о мужественности и пытаюсь преодолеть тревогу» (1993. Р. 246)².

¹ Побуждающий лозунг гуру мужского движения Мэки: «Уважай член, укрощай п...» и само название движения — «Соблазняй и разрушай» — шокируют своей грубостью и в то же время, благодаря актерским талантам Круза, безжалостно развенчивают реакционную идеологию.

² «Такие мужчины, — добавляет она, — осознают, что женщины подвергались сильной дискриминации и становились жертвами насилия и сексуальной агрессии. Они стали тоньше чувствовать то, как традиционные ожидания от женщин сексуального поведения превращают их в сексуальные объекты и персонажи фантазий».

Проявления этих «изменений и вызовов» в культуре рассматриваются в главах 8 и 9. Пока же я ограничусь следующим наблюдением: в начале XXI века в развитом капиталистическом мире стало (а возможно, всегда было) уже не совсем правильно говорить об одной главной маскулинности, к которой стремятся все мужчины. В ответ на экономические, социальные и идеологические трансформации, вызванные прогрессом в самостоятельных, но взаимосвязанных сферах борьбы за права женщин и геев, возникло довольно много вариантов «натуральной» маскулинности, с которыми могли ассоциировать себя молодые люди. Для тех, кто хотел примерить их на себя (а делали это, конечно, не все, поскольку не все могли или желали преодолеть ограничения воспитания и давления сверстников), спектр приемлемых для «настоящего мужчины» идентичностей очень сильно расширился.

ТАК ЧТО ЖЕ ЭТО? ПОВТОРЕНИЕ ИСТОРИИ?

Наши общества XXI века не просто воспроизводят процессы, наблюдавшиеся сто лет тому назад. Конечно, можно провести интересные, заставляющие задуматься параллели между рубежом тысячелетий и *fin de siècle*, но культурная и политическая среда, в которой сегодня действуют феминистки и борцы за права геев и в соответствии с которой трактуются и переживаются понятия мужественности и женственности, сильно изменилась, что отражает трансформацию политических, технологических и экономических условий. Феминизм эпохи *fin de siècle* являлся опережающим свое время

идеологическим движением, проводившимся в отсутствие у женщин политической и экономической власти. Напротив, современный феминизм подкреплен правами, отвоеванными у капиталистической системы, которая если и остается патриархальной по характеру социо-сексуальной стратификации, испытывает беспрецедентное напряжение патриархальных установок. Женщины (и мужчины) получили доступ к репродуктивным технологиям, дающим им больший контроль над своим телом. Это достижение раз и навсегда разрушает религиозный кодекс или систему ценностей, основанную на биологической необходимости или нравственной желательности репродуктивного секса. Влияние технологического прогресса на социальные отношения в капитализме привело к тому, что идеологическое действие современного феминизма и движения за равноправие геев имеет одинаковый вектор с *материальными* обстоятельствами. Об этом свидетельствуют рост потребления сексуальной продукции, расширение диапазона практически осуществимых стилей жизни и реформирование законов в направлении подтверждения сексуального гражданства ранее лишенных привилегий групп.

Судя по всем этим критериям, за последнее время произошла невиданная сексуальная революция, если под таковой мы понимаем то, что Энтони Гидденс назвал «расцветом мужской и женской гомосексуальности» и «сексуальной автономии женщин» (1993. Р. 28) в капиталистических обществах. Эта революция, как мы увидим, является не только экономической и политической, но и культурной.

Часть первая

**СЕКСУАЛИЗАЦИЯ
КУЛЬТУРЫ:**

**От порносферы
к публичной сфере**

3

УДИВИТЕЛЬНО РАСШИРЯЮЩАЯСЯ ПОРНОСФЕРА

По данным американского федерального исследования, еще в 1972 году оборот рынка порнографии в США составлял лишь \$10 млн. В 1996 году *US News and World Report* привел цифру в \$8 млрд¹. Согласно этому же источнику, в том же году было снято 8 000 порнографических видеофильмов, которые продавались через сеть из 25 000 магазинов. В 1998 году, как сообщало специализированное периодическое издание *Adult Video News*, жители США взяли в прокат 686 млн порнографических фильмов², что в девять раз превысило аналогичный показатель десятилетней давности. К 2001 году в калифорнийской долине Сан-Фернандо — центре американского порнобизнеса — ежегодно снималось 10 000 лент категории X. В этом производстве, приносящем региону

¹ Schlosser E. 'The business of pornography'. *US News and World Report*. August 1997.

² Hamilton W. 'The mainstream flirts with pornography chic'. *New York Times*. 21 March 1999.

доход в \$4 млрд, было занято 20 000 человек из 200 компаний. Один наблюдатель отметил, что, судя по этим данным, «порнография быстро становится отличительной культурной формой Америки и уже сейчас является ее основным бизнесом»¹.

В Великобритании, где регулятивная и культурная среда сильно отличается от американской (так, до 2000 года продажа «жесткой» порнографии² была запрещена), подобных данных нет. По результатам проведенных в конце 1990-х исследований, порнографию использовали 75% мужчин и одна треть всех пар. Британские порножурналы в 1998 году заявили о продаже 2 млн экземпляров ежемесячно, а оборот всей секс-индустрии оценивается в £2 млрд ежегодно³.

Эти данные не вполне надежны, ведь человек едва ли станет совершенно искренне отвечать на вопросы, касающиеся использования им порнографии, а сама порноиндустрия, как правило, избегает открытости и прозрачности. Так, прокат порнофильмов, объем которого, по оценкам *Adult Video News*, составил за 1998 год 686 млн копий, якобы принес видеомагазинам \$23 млрд дохода,

¹ Sharkley A. 'The land of the free'. *Guardian*. 22 November 1997.

² Определение жесткой и мягкой порнографии не одинаково в разных странах и меняется со временем. Член комитета Video Appeals Committee, действующего в Великобритании в качестве апелляционного суда, куда могут обратиться кинопроизводители, желающие опротестовать решение Британского совета по классификации фильмов, считает, что «привычное разделение порно на "мягкое" и "жесткое" слишком грубое. Необходима третья, "средняя" категория, которая бы отражала рост сексуальной терпимости среди молодежи» (Weldon E. 'There's hard porn, and porn the public wants'. *Sunday Times*. 6 August 2000). В настоящей книге под «жестким» порно [hard core] я имею в виду демонстрацию несимулированного полового акта с проникновением (вагинальным, оральным или анальным). Продажа соответствующей видеопродукции была впервые разрешена в Великобритании в 2000 году.

³ Данные приведены в 'Porn Wars' (BBC *Panorama*. 1999).

что кажется маловероятным, ведь тогда стоимость проката одной кассеты составляла бы \$33. Данные о тиражах легально продаваемых «мягких» порнографических журналов невозможно получить через обычные каналы (например, британское Audit Bureau of Circulation [бюро по контролю за распространением печатной продукции] не имеет в своем перечне названий даже самых уважаемых и востребованных журналов вроде *Penthouse*). Несмотря на либерализацию медиа-среды, о которой речь пойдет ниже в этой главе, порнографическая отрасль, как правило, до сих пор скрыта от взора общественности. Всякое обсуждение размера и структуры этой индустрии носит несколько умозрительный характер в силу скрытности порнографов и того факта, что борцы против порнографии (в том числе журналисты) стремятся показать данный бизнес широкой публике более крупным и грязным, чем он есть на самом деле. Ввиду всего этого не приходится сомневаться в том, что в США и во многих других странах легальный рынок сексуальных товаров (включая, помимо опосредованных форм порнографии, секс по телефону, стриптиз-клубы, рекламу сексуального характера и т. д.) сейчас превосходит рынки кинематографического мейнстрима и поп-музыки.

Процесс, в ходе которого порнография стала экономически важным субсектором культурного производства, диктовался спросом и *технологиями*. Если говорить о последних, то каждое очередное новшество в развитии средств механического, электронного, а в последнее время — цифрового воспроизведения образов упрощает производство и потребление материалов откровенного содержания, понижая с обеих сторон барьер перед входом в то, что я буду далее называть *порносферой*.

Новейшие из таких технологий, нашедших применение у порнографов (видеокассеты, DVD-диски и Интернет), особенно сильно помогли людям избежать тех многих отрицательных психологических последствий, которые ранее связывались с приобретением и использованием порно. Теперь порнография вошла глубже в частную сферу, отдалившись от тайного, санкционированного обществом мира пип-шоу и книжных магазинов для взрослых. Традиционно для потребления порнографии сначала требовалось публично заявить о своем интересе, пусть даже только за прилавком продавца. Новые информационные технологии фактически сделали порнографический опыт рутинным и упразднили некоторые нравственные запреты, встававшие на пути ее использования перед многими в других отношениях «приличными» людьми.

Изобретение фотографии на заре XIX века стало в этом процессе ключевым моментом, революцией в вопросах охвата и доступности всякого изображения и началом превращения сексуальной культуры в предмет потребления, что, в свою очередь, породило категорию «порнография». Еще раньше изобретение книгопечатания в конце XV века привело к ограниченному хождению в кругах свободомыслящих аристократов таких текстов, как книга Аретино «Сонеты» (1527), которая, по мнению некоторых историков, является первой «порнографической» работой, поскольку в ней сочетаются сексуально откровенные слова и иллюстрации. Во Франции XVII века важным литературным текстом была книга *L'École des filles* (1624). Полтора столетия спустя вышли в свет произведения маркиза де Сада, а в Англии был опубликован роман Джона Клиланда «Фанни Хилл». Однако развитие действительно массовой порносферы (в отличие

от той, что была доступна лишь образованным и богатым) началось только с появлением дешевой фотопечати. С изобретением в 1840-е годы фотографических дагерротипов и позитивно-негативного процесса сексуально откровенные изображения впервые стали доступным предметом массового потребления¹.

Короткие немые фильмы на целлулоидной пленке (так называемые «холостяцкие катушки») появились в 90-е годы XIX века и доминировали на рынке движущихся порнографических изображений на протяжении большей части XX века. Дешевые цветные журналы, посвященные порнографии, начали продаваться в 1950-х, широко распространились в 1960-х и влились в сексуальную революцию, чтобы породить жесткую порнографию, которая стала широко предлагаться сначала в Европе и Америке. Бытовые проигрывали видеокассет, появившиеся в 1980-е годы, сделали кинематографическое порно доступным в домашних условиях, а спутниковые системы связи в том же десятилетии позволили смотреть порнографию одной страны на телеэкранах другой. В середине 90-х Интернет произвел очередной качественный скачок, резко упростив потребление людьми материалов сексуального содержания в своих домах и личных пространствах.

Развитие коммуникационных технологий также изменило то, как и кто производит порнографию. В конце

¹ Историк Джон Пульцц заключает, что «фотография и всплеск производства визуальной порнографии в XIX веке — суть два продукта массовой культуры, появившиеся одновременно» (1995. Р. 38). Уильям Юинг согласен с тем, что «эротические фотографии стали феноменом массового рынка не раньше 1850-х годов с внедрением позитивно-негативного процесса, позволившего делать неограниченное количество копий любого снимка» (1994. Р. 208).

1970-х снятый на киноплёнку полнометражный порнофильм мог стоить \$350 000. К началу девяностых, когда повсеместно применялись видеокамеры, компании вроде Evil Angel Video могли уложиться в \$8 000. Эта же технология, резко увеличившая прибыльность и потенциальный объём производства коммерческой индустрии, позволила снимать порнографию непрофессионалам. Аппараты Polaroid и наборы для самостоятельного проявления фотоплёнки давно сделали возможной сексуально откровенную любительскую фотографию. Теперь же, с появлением ручных видеокамер, склонная к подобным занятиям публика могла создавать собственное порнокино, что она и делала охотно для себя и для других. В США компания Homegrown Video нашла свою нишу в распространении лучших образцов любительской продукции, тем самым «выполняя для потребителей порно роль фильтра, на выходе которого жесткое видео, сделанное людьми для людей»¹. В конце 90-х в Великобритании тоже развился коммерческий рынок «любительской» порнографии, в которой неопытные модели без репетиций снимались по неписанным сценариям продюсерами разной степени профессионализма.

Воздействие цепочки технологических инноваций на форму и аудиторию порнографии хорошо документировано. В частности, с появлением кассетных видеомэгнетофонов и Интернета подтвердился тот факт, что «новые технологии всегда используются в сексуальных целях» (Califia. 1994. P. 169) и что, наоборот, секс играет «огромную роль в развитии новых коммуникационных технологий»².

¹ Schlosser E. 'The business of pornography'. *US News and World Report*. August 1997.

² Spengler P. 'The porn pioneers'. *Guardian*. 13 November 1999.

Быстрое распространение кассетных видеомagneтофонов в 1980-х не в последнюю очередь объяснялось доселе невиданно легким доступом, который они открывали к «взрослым» фильмам типа *Deep Throat* [«Глубокая глотка»] и *Behind the Green Door* [«За зеленой дверью»]. Расширению Интернета в конце 1990-х способствовали массовость и прибыльность секс-сайтов. Согласно одной оценке, к 2001 году доход онлайн-порнографии составлял \$366 млн¹. Когда на заре нового тысячелетия интернет-пузырь лопнул, сайты сексуального характера остались в числе немногих прибыльных областей. В 2001 году одни только американские сайты приносили примерно \$1 млрд дохода, а к 2005 году ожидалось увеличение этого показателя до \$5 млрд. Некоторые успешные сайты докладывали о 50 млн посещений в месяц², а оценки говорили о том, что в 2001 году около половины всего интернет-трафика приходилось на секс-сайты, такие как амстердамский Interclimax³.

ПРИТЯГАТЕЛЬНОСТЬ ПОРНО

Конечно, такой технологически обусловленный всплеск был бы невозможен, если бы люди не желали опосредованного секса и если бы не существовало совершенно повсеместного *спроса* на то, что Мишель Аарон называет «потреблением опасных удовольствий» (1999. Р. 3). Спрос на порно особенно сильно подтолкнул процесс включения информационных технологий разных поколений в мейнстрим потребительской культуры. Так чем же привлекает порно?

¹ Guardian. 16 January 2001.

² Данные Forester Report в Haynes M. 'Risqué business'. *Guardian*. Op. cit.

³ Davies G., Wonle A. 'We want porn'. *Guardian*. 13 November 2000.

Для ответа на этот вопрос необходимо прежде всего договориться о том, что есть порнография, а начать можно с ее стандартного словарного определения как *откровенного содержания, имеющего единственной целью вызвать сексуальное возбуждение*¹. В первом случае порнография определяется по функции, которая состоит в том, чтобы «завести» потребителя и способствовать сексуальной активности — половому акту или мастурбации. Это не означает, что непорнографические образы не могут быть эротичными (то есть сексуально возбуждающими) или что всякая порнография возбуждает. Но если считать, что тексту присуще некое намерение, то цель порнографии — возбудить, предложив «графическую опору для сексуальных фантазий, вызывающих или сопровождающих мастурбацию» (Abramson and Pinkerton. 1995. P. 74)².

Фотографический текст (или его автор) достигает этого благодаря признанию эротических фантазий и сексуальных желаний зрителя и последующему их возврату ему или ей в форме сценариев, воспроизводимых

¹ Определений порнографии почти столько же, сколько и авторов, пишущих на эту тему, поэтому я не стану все их здесь перечислять. Однако можно выделить три основные категории: 1) определения, которые, подобно приведенному выше, касаются только содержания и функции материала (соответственно сексуальная откровенность и сексуальное возбуждение); 2) те, что указывают на непристойность и оскорбительность порнографии (обычно с религиозной точки зрения); 3) те, что подчеркивают ее эксплуататорские и унижительные свойства, проявляющиеся, как правило, по отношению к женщинам и детям (хотя некоторые критики гей-порно включают в это правило и такую разновидность).

² Линда Уильямс отмечает, что «порнография открыто стремится возбудить; она обращается к телам наблюдателей в их сексуальных желаниях и удовольствиях. Она телесно продает это сексуальное обращение зрителям как товар и не позволяет эстетическим вопросам или культурным запретам ограничивать себя» (1994. P. 3).

в одном или более вариантах репрезентации — печатном слове, фотографии, подвижном изображении. Под словом «фантазия» я имею в виду то, что изображаемые сценарии едва ли могут быть прямолинейно осуществлены в реальной жизни: у мужчин в порнографии всегда эрекция, а женщины готовы к сексу. В порнографическом описании изнасилования и других половых актов с элементами принуждения и доминирования (например, садомазохистских) желание всегда присутствует («нет», как правило, означает «да»). Что в порнографии всегда отсутствует, так это рамки, обязательства и ответственность (например, нужды брака и воспитания детей), структурирующие половые отношения в реальной жизни. В идеальном порнографическом мире, по крайней мере пока пользователь в него погружен, жизнь сводится к механике полового акта. Следовательно, отличительное свойство порно — выведение полового акта на авансцену повествования независимо от наличия правдоподобного контекста. Хотя в непорнографическом романе или фильме могут иметься сексуально-откровенные сцены (смотрите, например, фильмы *Ai No Corrida* [«Империя чувств»] [1972] Осимы и *Romance* [Романс X] [1998] Катрин Брейя, в которых демонстрируется проникновение пениса во влагалище, но которые, во всяком случае по мнению самих режиссеров, не являются порнографией¹), они показываются как элементы, подчиненные повествованию в целом, которое может иметь своим предметом сексуальность или что угодно другое (фильм

¹ После выхода фильма *Romance* в США Брейя высказалась в том духе, что «порнографии не существует. Существует цензура, дающая порнографии определение и отделяющая ее от остального кинематографа. Порнография — это половой акт, изъятый из контекста и превращенный в товар» (цит. по: Felperin L. 'The edge of the razor' *Sight & Sound*. Vol. 9. no. 10. October 1999).

Осимы претендует на тему саморазрушительной природы сексуальной одержимости, а картина Брейя — о молодой женщине в поисках сексуальной идентичности и выразительности). В порнографии, наоборот, секс и есть фабула, а остальные элементы сюжета выполняют функцию второстепенных деталей повествования. Порнографический фильм, роман или журнальная фотосессия идут от одного сексуального контакта к другому, закрепляя их сценами сексуальной кульминации (в фильмах и фотографиях это так называемый «денежный кадр», на котором видно, что мужчина извергает семя вовне сексуального объекта). Эта структура эхом повторяется в движении самого пользователя от возбуждения к оргазму посредством мастурбации.

Таким образом, натура и описание характеров в порнографии служат в основном для продвижения сексуального действия от стимулирования к оргазму и редко содержат в себе некие творческие ресурсы, необходимые для превращения их в «искусство». Это не значит, что порнография не может быть искусно сделана или что нет разницы между «хорошей» и «плохой» порнографией. Как показал в фильме «Ночи в стиле буги» (1997) П. Т. Андерсон, любовно воздавший должное характерному для порно-шика (см. главу 4) жанру, некоторые создатели порно стремятся быть художниками и применяют в своей работе те же постановочные ценности и техническое мастерство, какие используются в производстве непорнографических текстов. Но в конечном итоге любое встающее на пути секса авторское вмешательство в тех формах, в которых порнография ищет признания как жанра (и, что важнее, товарного успеха), может привести к формальной неудаче и лишь разочаровать потребителя. Если у порнографии и есть эстетический параметр,

он измеряется тем, насколько хорошо в тексте осуществлены эротические замыслы. Это качество в основном не зависит от таких элементов, как сюжет, сценарий, проработка характеров или постановка.

ПРАГМАТИКА ПОРНОГРАФИИ

Функциональная чистота порнографического текста помогает объяснить привлекательность данной формы в наше время ВИЧ/СПИДа. Порнография признает, стимулирует и обещает удовлетворение сексуального желания без реального человеческого взаимодействия с его возможными осложнениями. Андреа Дворкин называет порнографию «опосредованной проституцией». Сказано неплохо. Эта фраза подразумевает роль порнографии в эксплуатации мужчинами женщин, а также очень точно описывает ту функцию, которая в эпоху ВИЧ приобрела особую социальную ценность. Проституция есть форма вытесненной сексуальной деятельности (в том смысле, что она вытеснена из домашней среды), которой мужчины занимались на всем протяжении истории и в которой женщины, как правило, участвовали только в качестве проституток. Мужчины пользовались их услугами для утоления желаний, которые не могли быть удовлетворены в браке или с постоянными партнерами, возможно, потому, что их отношения или религия не допускали такой близости, или потому, что они стыдились (снова из-за религии) этих своих желаний. Некоторые клиенты проституток не способны к «нормальным» интимным отношениям ввиду физических или эмоциональных недостатков и находят оплату удобным средством получения доступа к сексуальному наслаждению.

Какие бы нужды ни обеспечивались покупкой секса с незнакомкой, проституция всегда таила в себе для обоих участников сделки риск заражения инфекцией и заболевания, а для продающих себя женщин — еще и риск насилия и унижения. Согласно Дворкин, порнография предлагает *опосредованный* вариант сексуального общения, становящегося по мере увеличения реализма в отображении визуальной информации все более удовлетворительным, но не представляющим той опасности, которая сопровождает реальную проституцию с физическим контактом. Конечно, порнография продает секс и превращает его в товар, в чем можно увидеть прямую аналогию с проституцией, но в то же время санирует его и делает безопасным. Это обстоятельство, всегда добавлявшее порнографии притягательности, стало важным мотивирующим фактором в ее недавнем распространении. В условиях эпидемии половых болезней порнография и мастурбация, которой она способствует, оказываются самым безопасным видом секса. В результате многие правительства решили применять в направленном против ВИЧ санитарном просвещении масс то, что в ином контексте было бы определено как жесткая порнография. Даже в Великобритании с ее сравнительно строгой цензурой откровенные (и эротичные) видео и книги с обилием информации о безопасном сексе имели вполне легальное хождение в гей-сообществе задолго до начала законной продажи «жесткого порно».

ЛИЧНЫЙ АНДЕГРАУНД

Порнография не только удобна, безопасна и не отвлекается от сути. Она является самой трансгрессивной формой эротики, рассказывающей свои фантастические

истории без нравственных ограничений¹. Это качество отличает ее от других видов сексуально-откровенной репрезентации и увеличивает ее привлекательность при условии, что характер трансгрессии и табу является культурной переменной — как легко заметить в японском порно². Тут встает любопытный вопрос о том, что произойдет с самим понятием «порнография» в том случае, если границы цензурных и правовых нарушений отодвинутся очень далеко и перестанут что-либо значить, и тогда, когда (через Интернет или другие средства не подлежащей и не могущей быть подвергнутой цензуре коммуникации) всякий сможет увидеть всё. Жители капиталистических стран не так уж далеки от этого момента, даже при том, что выведенные из религиозных и политических убеждений этические рамки, в которые мы сами себя заключаем, до сих пор являются важными факторами, не дающими многим людям нырнуть, или хотя бы войти, или всего лишь прикоснуться к порносфере. Продюсер программы Channel 4 *Pornography: A Secret History of Civilization* [«Порнография: тайная история цивилизации»] Фентон Бейли утверждает, что

¹ Тая Крживинска хорошо пишет об этом в эссе 'Cicciolina and the dynamics of transgression and abjection in explicit sex films' (1999): «Цель жанра откровенных сексуальных фильмов — добиться от зрителей сексуального желания с помощью демонстрации им сексуальных образов, которые считаются экзотическими или греховными, потому что выдвигает на передний план не только гетеросексуальное соитие, но и другие половые акты» (р. 192).

² Например, в Японии изображение лобковых волос традиционно запрещено даже в самых крайних формах жесткой порнографии, тогда как фантазии на тему педофилии и изнасилования являются характерными чертами эротических комиксов манга, которые читают в метро многие японцы и японки (Allison. 1996). Эта чуждая глазу западного человека структура непристойности и табу является продуктом особой истории культуры.

«мы наконец придем к точке, где порнография так распространена, что уже считается совершенно несекретной и нетабуированной»¹.

Это маловероятно, хотя бы по той причине, что сексуальные табу — универсальный признак человеческих обществ. В той мере, в которой порнография зависит от нарушения табу, она всегда будет существовать, просто ее трансгрессивное содержание меняется со временем и в разных социумах. Каждое новое поколение обнаруживает и нарушает собственные табу и изобретает какие-то новые. Сегодня в нашей культуре нарушение табу, как мы увидим в следующей главе, стало «шиком», но сексуально откровенные и запретные образы, войдя в мейнстрим культуры, наверняка задела бы многих людей, а став принятыми и обыденными, они бы потеряли немалую долю эротической силы. Порнография соблазнительна, потому что воплощает в себе тайны личных сексуальных желаний во всей их трансгрессивной, нарушающей табу экзотичности. Она по определению попирает публичную мораль и вкус, оскорбляет стандарты сообщества в сфере сексуальной репрезентации, какими бы они ни были.

Но пока что аутсайдерский статус порно (продукт решения порнографа сломать общественные табу с помощью демонстрации практик, которые, по мнению семьи, школы и религии, должны быть запрещены или хотя бы скрыты) заложен в самой сути его эротизма. Американская секс-гуру Сьюзи Брайт считает, что порнографический опыт связан с «тайной, крайностью, страхом жестокой реакции, тошнотворностью извращения» (1997. Р. 26). Порнография занимает запретную и обычно сдер-

¹ Bailey F. 'Let it all hang out'. *Guardian*. 8 October 1999.

живаемую зону, границы которой должны соблюдаться в интересах душевного здоровья и благополучия. «То, что вас заводит, — допускает она, — не обязательно соответствует вашему художественному вкусу, романтическим предпочтениям в реальной жизни или политическим взглядам, но это часть вас, не менее реальная и существенная, чем любая другая» (там же. Р. 153). Если продолжить мысль, получается, что подавлять это — значит, подавлять часть себя.

Камилла Палья с близкой точки зрения говорит о том, что «порнография есть чистый языческий имажинизм... ритуально ограниченное выражение демонизма секса и природы... Порнография показывает нам те вечные силы, которые действуют ниже и вне социальной нормы» (1990. Р. 24). Такова, по ее мнению, их ценность в обществах, которые в остальном (и совершенно обоснованно) угнетают наши инстинктивные животные сексуальности во имя цивилизации и порядка. Даже не разделяя безоговорочно этот метафизический и даже мифический взгляд, можно заметить, что порнография действительно занимает некий личный андеграунд, эротический эквивалент троцкистских газет, продававшихся по субботам утром на станциях метро и в городских центрах. Они всегда были на краю, за гранью приличий, представляя собой поле небольшого, но важного бунта против изысканного общества. По мнению Эведон Кэрол, в этом аспекте «порнография играет подрывную роль: разрешает индивидуальное удовольствие, игнорирует социальные нормы, позволяет нам снять маску и поиграть» (1986. Р. 5).

Подрывной потенциал порно еще очевиднее в случае тихих восстаний, в которых обязательно участвуют угнетенные сексуальные сообщества, такие как гомосексуалисты и женщины. Для первых «фотографии секса

[этот источник ссылается на снимки аж 1983 года] всегда должны были служить не только стимулирующим материалом, но и, в известной мере, нашими семейными кадрами и свадебными альбомами, нашей культурной историей и политической ратификацией» (Waugh. 1996. P. 5). В этом смысле порно является рупором для подавляемых сексуальностей. Для многих женщин, вдохновленных феминистками на сексуальную свободу и эксперименты, доступность и использование порнографии свидетельствует о политическом прогрессе.

РАЗНООБРАЗИЕ СТРУКТУРЫ ПОРНОГРАФИЧЕСКОГО ЖЕЛАНИЯ

Содержание порнографии (а точнее, успешной порнографии) должно отражать то, что я называю *структурой пользовательского желания*. Порнография может функционировать эротически (то есть выступать средством сексуального возбуждения) только в той мере, в которой она достигает такого отражения. Желание пользователя, в свою очередь, структурируется психологией его или ее индивидуальной сексуальности (например, гетеросексуальной или гомосексуальной) и определяется выбором сексуального объекта (как правило, мужчины или женщины) и склонностью к тем или иным поведенческим особенностям (от «нормального» сношения до множества более экзотических практик, известных *scientia sexualis*). Природа полового влечения и, следовательно, вкус к порнографии у разных людей не одинаковы, поэтому то, что одному обидно и противно, другого эротически стимулирует.

Порнография становится средством отражения и артикуляции этих желаний, когда их проявляют сексуаль-

ные сообщества с финансовыми и культурными ресурсами, необходимыми для образования легального или черного рынка и занятия субсектора порносферы. Так, в условиях руководства патриархата, преобладавшего со времен «изобретения» порнографии, порно стремилось отражать структуры мужского гетеросексуального желания, включая, конечно, и те, что принимают женоненавистнические формы. И наоборот, порнография, способная отразить сексуальности гомосексуалистов, подавлялась почти на всем протяжении последних полутора веков и появлялась разве что в виде сделанных частным образом недозволенных снимков, кинопленок или книг, незаконно циркулировавших в небольших, тщательно охраняющих себя сообществах. Легальная «эротика» для геев и лесбиянок ограничивалась сильно закодированными неоткровенными образами, которые можно встретить в журналах о физической культуре. Порно для женщин традиционной ориентации и вовсе практически не существовало до 1980-х годов.

Частое упоминание изнасилования, оскорбления и жестокого обращения с женщинами в названиях порнофильмов, демонстрировавшихся в типичных «взрослых» кинотеатрах Великобритании 1970-х годов, подтолкнуло возникшую в те годы феминистскую критику порно. Небольшие, но, без сомнения, прибыльные ниши современной порносферы занимают такие продюсеры, как американцы Макс Хардкор и Род Блэк, специализирующиеся на образах вербально и физически униженных и оскорбленных женщин¹. Порнография продолжает играть

¹ Впрочем, в таких фильмах снимаются по собственному согласию совершеннолетние женщины, которых часто привлекает сравнительно хороший заработок (до \$1000 за день работы в ценах 2000 года).

роль в выражении подобных желаний и фантазий. Но не следует судить о порнографии в целом по уродливой реальности из ее *прошлого* (а в отдельных случаях и настоящего). Как правильно заметил в своем эссе 1985 года Ричард Дайер, «защищать порно как жанр — вовсе не то же самое, что защищать составляющие большую его часть вещи» (1992. Р. 123). Это было справедливо в 1990-х годах и тем более верно сейчас, когда порно для геев и для женщин образует значительный и растущий сегмент рынка сексуальной продукции.

Иллюстрацией к этому могла бы стать прогулка по Кастро-стрит в Сан-Франциско. Район Кастро был первым в мире полностью сформированным «открытым» гей-сообществом, указавшим путь последующего развития «деревень» геев в других городах Америки, а также Европы и Австралии. Сегодня большое гомосексуальное (и, в меньшей степени, лесбийское) население этого района обслуживают бары, рестораны, фитнес-клубы, парикмахерские, магазины здорового питания и, разумеется, секс-шопы. Все они стремятся удовлетворить потребности местного сообщества. В витринах секс-шопов, на обложках журналов и видеокассет можно видеть одетых моряками, солдатами и полисменами мужчин, сфотографированных и вообще объективизированных ради сексуального наслаждения других мужчин. Некоторые магазины прямо рекламируют себя как продавцов «порно», другие предпочитают более респектабельное слово «эротика». Все они существуют, чтобы обеспечить спрос состоятельного и наделенного правами сексуального сообщества без женщин (по крайней мере, традиционной ориентации).

У лесбиянок тоже есть свои особые формы порнографии (или эротики, как ее называют некоторые про-

дюсеры), которые сегодня можно получить из легальных источников, таких как канадский журнал *Lezzie Smut* или базирующийся в Сан-Франциско *On Our Backs*, и из растущей сети ориентированных на лесбиянок веб-сайтов. Там, где гетеросексуальные женщины выступили в качестве сексуального сообщества (например, в Европе, США и других странах), существует обслуживающая именно их зона порносферы. «Женщины начали иметь дело с порно, — отмечает один наблюдатель, — с его силой, вместо того чтобы просто говорить ему “нет” или позволять этому распространяться на них» (Simpson. 1994. P. 143). Редактор *Erotic Review* указывает на «растущий рынок эротики, нацеленной конкретно на молодых женщин»¹ и поставляемой такими продюсерами, как Кандида Роял — в прошлом звезда порно, а ныне ключевая фигура в ведущей американской компании, выпускающей порнографию для женщин, *Femme Productions*. Она описывает фильм 1982 года с Анни Спринкл *Deep Inside Annie Sprinkle* как «порнографию, сделанную для женщин... нечто, в чем зрители участвуют более непосредственно, нечто более интерактивное»². Итак, описанная в главе 2 сексуальная революция изменила содержание порнографии. По мнению писателя Марка Симпсона, «зарождающееся гомо- и гетеросексуальное женское порно» изображает мир, в котором «члены превращены в товар и свергнуты с фаллического трона, женщины стоят за камерой, а не только перед ней, а лесбиянки прославляют секс ради других лесбиянок, в отличие от какой-нибудь развлекательной фантазии для

¹ Pelling R. 'Generation sex'. *Guardian*. 25 February 1999.

² Из документальной программы *Erotica: A Journey into Female Sexuality*, транслировавшейся телеканалом Channel 4 в 1999 году.

мужчин-натуралов в духе *Swedish Lesbian Lust*» (там же. Р. 148). Если большая часть (но не вся) циркулировавшей до сих пор порнографии была рассчитана на мужчин-гетеросексуалов, это еще не значит, что такой она и должна быть. Иными словами, нельзя сказать, что мужская или гетеросексуальная направленность порнографии есть ее неотъемлемое качество. Вопреки одному авторитетному определению ее как «насилия мужчин против женщин»¹, порнография, как и другие возглавляемые мужчинами виды репрезентации (проза, поэзия, художественное кино, живопись, реклама), является жанром, чье содержание и значение определяется и оформляется во взаимодействии между ценностями и целями его продюсеров, с одной стороны, и желаниями его потребителей — с другой. В этой связи содержание порнографии, как и мейнстримного голливудского кино или журналов о стиле, регулируется рынком, и там, где в любом отдельно взятом обществе есть гомосексуальное или феминистское комьюнити (а в большинстве западных стран они возникли еще в 1970-е годы) с достаточным для потребительской группы социально-экономическим статусом, появляется и нацеленная на него порнография. В результате расширение порносферы сопровождается диверсификацией ее структуры желаний, когда почти абсолютная гетеросексуальная монополия прошлого сменяется современным плюрализмом репрезентаций. По форме и функции все они являются порнографией, однако различаются в зависимости от сексуальных желаний и предпочтений объектов, приписываемых и отражаемых обратно пользователям. В кол-

¹ Такого определения придерживается школа антипорнографического феминизма Дворкин — МакКиннон.

лекции *Caught Looking* автора-феминистки сказано, что современная порнография «приспосабливается к требованиям всякого сексуального меньшинства, не включенного в структуру традиционной нуклеарной семьи, а также потребителей-мужчин, фантазии которых выводят их за пределы этой структуры» (Ellis *et al.*, 1986. P. 4). В одном комментарии 1997 года высказано мнение о том, что «сексуально откровенные материалы, журналы и видеокассеты никогда прежде не изготавливались и не распространялись с такой заботой о десятках нишевых рынков, в условиях столь острой конкуренции и постоянного поиска новых целевых групп. Порно предлагает руководство по тому, как свободные рынки могут стимулировать потребительский спрос и отвечать на него»¹.

«НЕ ПАПИН ТАЙНЫЙ ЖУРНАЛЬЧИК» — НОВОЕ ПОКОЛЕНИЕ ПОРНО

А как же тогда обстоит дело с порно для мужчин-натуралов — с «теорией», за которой следует то, что Робин Морган назвала «практикой» изнасилования? Что происходит со старомодной мужской гетеросексистской сексуальной объективизацией в поразительно расширяющейся и диверсифицирующейся порносфере, которую я описывал? В 1990-е годы, все еще оставаясь ведущим сектором отрасли, традиционная top-shelf * порнография столкнулась с двумя вызовами.

Во-первых, публика устремилась в Сеть за свободными от цензуры чудесами всемирной паутины. Когда

¹ Sharkey A. 'The land of the free'. *Guardian*. 22 November 1997.

* Top-shelf — букв. «верхняя полка», порнографические издания, выставленные в магазинах на верхних полках, чтобы до них не дотянулись дети.

в 1997 году британское печатное объединение W. H. Smith объявило о прекращении продажи top-shelf журналов, комментатор Марк Лоусон написал, что это не означает коллапса рынка порнографии. Он предположил, что тот просто переезжает. «Самое интересное — в Интернете»¹, — отметил он.

В то же самое время, когда либеральная технология Интернета грозила сделать печатное порно ненужным, мужской рынок завоевывало новое поколение журналов о стиле, которые не классифицировались индустрией как порнографические, но демонстрировали некоторые характерные черты top-shelf изданий с «клубничкой». В 1990-е годы в Великобритании и США эти журналы (и их телевизионные аналоги), если смотреть на них в контексте постмодернизма, заново открывали дофеминистские порнографические удовольствия. Британские журналы, такие как *Loaded*, *FHM* и *GQ*, брали на вооружение нормы мягко-порнографических top-shelf изданий: полуобнаженные модели на обложке, серии откровенных фотографий внутри и соответствующие статьи сексуального характера. В 1999 году новый редактор *GQ* заметил, что «женщины стали своего рода *lingua franca* мужской прессы, отличительным языком издательского дела 90-х»². Один аналитик этой отрасли в 1997 году написал, что «в то время как top-shelf порнографические журналы устаревают и начинают ассоциироваться с типами в грязных плащах, эти журналы

¹ Это наблюдение было сделано не без сожаления. «Снижение продаж порножурналов, — предупреждал Лоусон, — может внушить некоторым женщинам, будто бы до мужчин наконец, как они говорят, дошло. Грустная правда заключается в том, что они просто получают свое в других местах, и еще как!» (Lawson M. 'Lifting the net curtain on a hardcore world'. *Guardian*. 15 February 1997).

² Jones D. 'Being sexy'. *Guardian*. 12 July 1999.

для мужчин выводят мягкое порно в мейнстрим и делают его более приемлемым»¹. Эти журналы и их аналоги на американском рынке по духу и сути были близки к модели *Playboy*. Они тоже восхваляли холостяцкий гедонизм, только уже для более молодой аудитории, знавшей о феминизме и антипорнографическом движении², но достаточно постфеминистской для того, чтобы с иронией сохранять дистанцию между тем и другим (см. главу 8).

В Соединенном Королевстве, взору которого предстали, во-первых, неприкрытый Интернет, а во-вторых, мужские журналы квазипорнографического стиля, известные top-shelf марки начали перепозиционироваться на сексуальном рынке, избегая ассоциаций с онанизмом и обретая некую модность порно-шика (см. следующую главу). В редакционной статье, напечатанной в заново открытом в качестве «модного журнала о стиле, сексе и духе времени»³ в сентябре 1997 года журнале *Penthouse*, объяснялась природа этого процесса и делался акцент на том, что являлось (как внушали нам издатели) новой респектабельностью порно и его обоснованностью как формы.

Пять лет назад убедить лучших писателей, фотографов и дизайнеров работать на журнал для взрослых было просто невозможно. Сегодня это кажется естественным. . . Секс — не постыдный и неловкий предмет, каким он казался нашим родителям. Он ведет за собой нашу культуру. Он в Сети, на телевидении, кабельных каналах и подиумах. Это рекламное

¹ Anne-Marie Crawford из журнала *Marketing*. Цит. по: Chaudhary V. 'Backlash against lads' mags'. *Guardian*. 27 August 1997.

² О месте журнала *Playboy* в американской и западной сексуальной культуре см.: Dines. 1995.

³ O'Rourke I. 'Kind of blue'. *Guardian*. 28 July 1997.

воспроизведение современной жизни. Растет новое поколение британцев, не желающих подавлять секс. Они хотят его обсуждать, исследовать и наслаждаться им. К концу века крепнет ощущение (которое разделяют и мужчины и женщины), что жизнь коротка и ее нужно прожить весело. Эротика вылезает из-под матрацев¹.

Далее в статье говорилось:

Новый *Penthouse* — это не папин тайный журнальчик.

Как сказал тогдашний редактор Том Хилдич, с появлением Интернета «печать стала неадекватной для мастурбации, но не для обсуждения секса»². Согласно этой линии, фотографии и дизайн обновленного *Penthouse* теперь отказываются от манеры, свойственной журналам мод вроде *Face*, *Dazed & Confused* и *i-D* — с ее нарочито зернистыми, расфокусированными, нестудийными, иногда черно-белыми снимками, зачастую с популярными в то время болезненно-худосочного вида манекенщицами в стиле героиновый шик. Модель из нового *Penthouse* выглядела не только красивой, но также «сильной и уверенной», какой собственно только и могла быть постфеминистская модель. В соответствии с модой для женщин, считавших, что они нечто большее, чем сексигрушки для читателей-вуайеристов мужского пола (но все же желавших привлекать взгляды — только на своих условиях), в одной статье были изображены восемь женщин-профессионалов (в том числе из трех особенно модных сфер деятельности: телевидения, связей с об-

¹ *Penthouse*. September 1997.

² См. O'Rourke I. 'Kind of blue'. *Guardian*. 28 July 1997.

щественностью и графического дизайна). Они, по признанию журнала, бросали откровенный вызов традиционной, ориентированной на мужчин порнографии, предлагавшей «симпатичных девушек в соблазнительном нижнем белье, сфотографированных уродливыми хмырями в слишком ярких студиях». Статьи на такие темы, как «новое поколение порно» и «взрослая терминология», тоже сигнализировали о стремлении журнала изменить значение порнографии и убедить читателей в том, что:

В остальном мире слово «порно» уже давно вошло в обиход клёвых людей, пора бы помочь ему пробиться в Британию.

В то же самое время, видимо стремясь ответить на угрозу со стороны Интернета, журнал подчеркивал откровенность своего порнографического содержания.

Мы собираемся показать вам женщин, которые трахаются по-настоящему — в пронзительном экстазе, пьяные от эндорфинов.

Конечно, в условиях британской цензуры 1997 года показать такое они не имели права и не решились. Но желание создать ауру порнографической достоверности было порождено средой, в которой самые жесткие материалы доступны любому человеку с компьютером и выходом в Интернет. И, подобно непорнографическим печатным медиа, столкнувшимся с проблемой Интернета, журналы для взрослых вроде *Penthouse* и *Mayfair* не могли ограничиться переделкой дизайна, но вынуждены были перейти в Сеть и включиться в интернет-революцию, пока она их не раздавила.

ОПАСНОСТИ ПОРНОСФЕРЫ:
ВЫСОКОКУЛЬТУРНАЯ КРИТИКА

Эволюция порносферы, которую я описывал как движимую технологиями и спросом, не шла без сопротивления, а, наоборот, на каждом этапе сопровождалась возобновлением всплеск публичных споров о том, что в области сексуальной репрезентации незаконно, непристойно, опасно или аморально. Как и в случае всех предыдущих скачков в развитии средств доставки порнографии потребителям, в 1990-е годы в США, Великобритании и других странах можно было наблюдать всплески нравственной паники из-за угрозы «киберпорно» и его потенциального воздействия на серферов сети¹. В 1995 году *Time* по поводу взаимосвязи порно и технологии писал, что «история порнографии и попыток ее подавления неразрывно связана с появлением новых медиа»².

Критический отклик на «киберпорно» и предшествовавшие ему многочисленные всплески паники подкреплялись тремя точками зрения, и я собираюсь обсудить их все. Первую можно охарактеризовать как элитарно-патерналистскую или высококультурную критическую школу, которая рассматривает расширение порнографии в качестве одного из симптомов общей болезни, порожденной потребительским капитализмом. Сторонники этого взгляда считают порно «отупленной» сексуальной культурой — коммерциализованной и деградированной

¹ См., например, главную статью номера журнала *Time*. 3 July 1995. (Elmer-Dewitt P. 'On a screen near you: cyberporn'). В ней идет речь о буме киберпорнографии. Также см.: Holt M. 'For adults only'. *New Scientist* 22 July 1995, где объясняются технические трудности цензуры Интернета.

² Elmer-Dewitt P. 'On a screen near you: cyberporn'. *Time*. 3 July 1995.

в погоне за прибылью до подчинения низменным инстинктам человечества.

Встречный этому мнению аргумент начинается с замечания о том, что, как и сам секс, желание людей создавать, показывать и распространять откровенные изображения сексуального поведения представляется, судя по археологическим данным, универсальным. Сексуально откровенные пещерные рисунки обнаружены среди остатков доисторических культур по всему миру, а эротические артефакты, раскопанные в Помпее, практически не уступают по воображению современным. Древние греки и римляне не только вели весьма экзотичную половую жизнь, если верить их собственным письменным свидетельствам, но и любили запечатлеть свои сексуальные сцены на стенах гостиных, на фарфоре, в местах отправления религиозного культа. Огромную вырезанную из мела фигуру, найденную в известковых холмах Дорсета, в Англии, автор одарил явно эрегированным пенисом, который так сильно бросается в глаза, что поборники нравственности викторианской эпохи вынуждены были замазывать его на сувенирных открытках и других изображениях фигуры. Эти репрезентации не казались своим создателям «порнографией» со всеми свойственными этому слову уничижительными и стыдными коннотациями, а, напротив, ценились в обществах, где демонстрация сексуальности и эротизма считалась нормальным элементом публичной жизни и культуры (что, конечно, можно сказать и о ритуальных убийствах и ужасных садистских казнях с целью устрашения народа и развлечения, изображенных в фильме Ридли Скотта «Гладиатор», который напоминает нам о том, что древние цивилизации не во всем были цивилизованы).

Социальное значение откровенных сексуальных образов меняется со временем и не одинаково в разных культурах, а их конкретные функции зачастую нам непонятны. Но считается, что в разные времена они служили дополнениями к религиозным ритуалам, декоративными элементами интерьера и наглядными пособиями при обучении технике секса. В средневековой религиозной архитектуре они появлялись в соборах и церквях как средство социального контроля и часто изображали волнующие сценарии сексуальных преступлений¹. Они также использовались в эротической литературе и как прием политической сатиры. Последняя функция проявилась уже в современной Европе в условиях борьбы буржуазии против декадентской аристократии. В первом в своем роде собрании исторических эссе Линн Хант доказывает «философский подрывной характер» произведений де Сада и других авторов XVIII века (1993). В те революционные времена сексуально-откровенная литература и сопровождавшие ее иллюстрации стали средством выражения иконоборческого и антифеодального радикализма, дополнявшим более традиционные политические работы Томаса Пейна и других реформаторов.

Вначале эти сексуально и политически трансгрессивные тексты, как и все книги, являлись собственностью и «валютой» богатой мужской элиты. Она, конечно, была прогрессивна в своем антифеодализме и стремлении к меритократической логике капитала, но в социальном плане находилась бесконечно далеко от трудящихся масс, над которыми желала властвовать ничуть не меньше

¹ См., например, программу канала Channel 4 *Pornography: a secret history of civilization* 1999 года и книгу Isobel Tang (1999).

старой аристократии и потенциал которых к общественному перевороту рассматривала с таким же подозрением и страхом. С изобретением фотографии, развитием печати и распространением умения читать в викторианскую эпоху низшие классы (и особенно городской пролетариат) впервые получили доступ к сексуально откровенным образам. Хотя коммерциализованная порнография XIX века почти не содержала характерных для произведений XVIII столетия подрывных политических намеков и представляла собой «тексты или изображения массового производства, посвященные откровенному описанию половых органов или актов с единственной целью сексуально возбудить читателя или зрителя» (Hunt. 1993. P. 305)¹, беспокойство по поводу их губительных социальных последствий охватывало значительную часть элиты².

¹ Здесь можно провести интересную параллель между порнографией и прессой. Как радикальная журналистика начала XIX века была вытеснена в конце 1880-х годов коммерциализованной прессой, точно так же направленный против истэблишмента подрывной характер ранней и допорнографической сексуальной репрезентации постепенно растворился в аполитичных формах эротического развлечения, воплощавших патриархальные взгляды на сексуальность и ее репрезентацию. Когда в середине и конце XIX века произошла революция в издательском деле, новые методы печати сделали возможным коммерческое массовое производство порнографических текстов. Коммерциализация лишила их радикальности, так же как она уничтожила британскую радикальную прессу начала XIX века, заглушив те политические идеи и протесты против власти, которые транслировались, например, работами де Сада и Джона Клиланда.

² Фентон Бейли считает, что «история порнографии — это не менее как история эволюции опосредования технологий. Она тесно переплетена с историей борьбы за контроль над ними. Все виды медиа, от печати и фотографии до кино, видео и компьютеров, являются демократизирующей силой, передающей власть репрезентации в руки все большего числа людей. И в то же время всем им приписывались демонические свойства проводников хаоса» (Bailey F. 'Let it all hang out'. *Guardian*. 8 October 1999).

Категория «порнографии»¹ возникла как средство политического доступа к этим текстам.

Рост государственной цензуры порнографии сопровождался распространением взгляда на представителей всех низших и мало образованных классов как на детей, неспособных регулировать и контролировать свою мораль и поведение, а значит, нуждающихся в руководстве со стороны лучше образованных, выше стоящих на социально-экономической лестнице господ почти исключительно мужского пола. Считалось, что женщины и дети особенно подвержены риску со стороны порнографии. Суждение о врожденной уязвимости этих групп до сих пор является основанием для высказываний в защиту цензуры, в какой бы части идеологического спектра они ни звучали. «Акт о непристойных публикациях» 1857 года воплотил эту виктимологию, объявив вне закона всякие тексты, которые способны «совратить и развратить» этих предполагаемых жертв, нуждавшихся в защите тогдашних поборников морали. В реальности под соращением и развращением имелось в виду все, что может способ-

¹ Это слово греческого происхождения, означавшее «сочинения о проститутках», появлялось в различных, как правило критических, контекстах (сексуальных и несексуальных) с XVII века. Впрочем, есть сведения о том, что Натаниел Баттер в 1500-х годах называл этим термином новую журналистику, писавшую о сексуальных сенсациях (Boston. 1990). Его современный английский эквивалент — *pornography*, — появившийся в словарях в 1850-х годах, означал «непристойные» или «сексуально вольные» тексты. Вдохновленное находками артефактов сексуального характера в Помпее и учреждением «секретных музеев», где их предполагалось скрывать от нежных глаз женщин, детей и необразованных людей (Kendrick. 1987), открытие опасного типа сексуально откровенных изображений под названием «порнография» явилось частью рационализации сексуальности в XIX веке и одним из проявлений усилившейся патологизации всех ее форм, которой сопровождалась попытка понять секс с научной точки зрения.

ствовать отклонениям от иудео-христианской нормы репродуктивного секса в рамках брака — не только сексу до брака, что самое очевидное, но также таким нерепродуктивным практикам, как мастурбация, оральный секс и «мужеложство». Патерналистский и патриархальный характер закона отчетливо проявился в 1960 году во время рассмотрения в суде вопроса о запрете книги Д. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей», когда присяжных спросили:

Хотели бы вы, чтобы эту книгу прочли ваши юные сыновья или дочери (ведь девушки тоже умеют читать)? Рекомендовали бы вы ее своей жене или прислуге?

То, что категория порнографии и используемые для ее регулирования юридические средства были и остаются результатом искренне разделяемых нравственных убеждений, а не насаждения патриархального общественного контроля над крепнущей массовой сексуальностью (и особенно за опасной женской сексуальностью), кажется очевидным сквозь призму прошлого. Это объясняется, в частности, тем, что в викторианскую эпоху моральная цензура легко уживалась с обыденной половой распущенностью, адюльтером и оскорблением женщин и детей мужскими элитами той поры. В капиталистических обществах конца XIX века государственная регуляция сексуальной репрезентации оправдывалась религиозными идеями о священности брака и проводилась для укрепления определенных форм семейной жизни. В следующем столетии цензура продолжала играть ту же социальную роль, хотя, возможно, и менее эффективно.

Следует отметить, что это была функция скорее патриархальных, нежели просто буржуазных ценностей.

В Советском Союзе и других вдохновленных его примером некапиталистических странах сексуальная цензура была не менее строгой, хотя оправдывалась не божьей волей и христианской моралью, а светской марксистско-ленинской этикой труда и самопожертвования, согласно которой публичное воспевание сексуальности считалось не грехом, а буржуазным уклоном. Конечно же, большевики (а также маоисты, последователи Кастро, Ким Ир Сена и прочие) оказались столь же патерналистичны и лицемерны в своих оценках сексуальности, как и их буржуазные враги, и использовали сексуальную цензуру в точно таких же целях — для контроля над потенциально непокорной массой, для которой секс был одним из немногих удовольствий в жизни, дававших возможность отвлечься от социалистического соревнования и труда во благо партий. Пол Голдшмидт отмечает, что при Сталине и его преемниках «порнография стала ассоциироваться с идеологией свободной любви, которую государство находило все более противоречащей собственному стремлению к общественному контролю» (1999. Р. 331)¹. И наоборот, при Горбачеве в Советском Союзе, а также в Испании после Франко и в других переходных обществах (то есть переживавших процесс перехода от авторитарных левых или правых режимов к демократии) спад политической цензуры привел к долгожданной либерализации сексуальной культуры.

Внедрение антипорнографического законодательства в индустриальном мире являлось не только патриархальным налогом на соблазны, действовавшие на мужчин и женщин из низших классов, но также (как показал суд над книгой Лоуренса) элементом более широкой

¹ Историю порнографии и эротики в России см. в книге: Baker. Ed. 1999.

реакции элиты на сопровождавшее индустриальную революцию и продолжившееся после нее развитие массовой культуры, оказавшееся неизбежным благодаря всеобщему образованию и распространению массмедиа. Одновременно с тем, как интеллектуалы конца XIX века разработали критику популярной журналистики и литературы, которая остается влиятельной по сей день (в форме отупляющей критики)¹, порнография стала категорией незаконной, ибо популярной, сексуальной репрезентации. Если обнаженную натуру в живописи или скульптуре можно было назвать допустимым культурным изображением и выставлять в опекаемых богатыми буржуазными знатоками музеях, то порнография, печатавшаяся на дешевой газетной бумаге или почтовых открытках, представляла собой эротический мусор — массовую сексуальную культуру, грубую и грязную.

С тех пор любой критик или комментатор получил возможность отнести оскорбительные или безвкусные, по его мнению, образы к области порнографии, чтобы тем самым припечатать данный текст клеймом отверженного. Этот подход использовал в 1997 году Брайан Эппльярд, чтобы обличить роман А. Э. Хоумз о жестоком обращении с детьми *The End of Alice* [«Конец Алисы»]. В статье под заголовком 'Pornography all dolled up as literature' [«Порнография, нарядившаяся литературой»] Эппльярд откровенно выразил свою неприязнь к «низкой» литературе: «“Алиса” — симптом деградации высокого искусства в ответ на спрос массовой культуры... Это бессодержательное удовольствие»². Чего не скажешь о романе

¹ Беспощадную критику интеллектуального элитаризма начиная с конца XIX века см.: John Carey. *The Intellectuals and the Masses* (1992).

² Appleyard B. 'Pornography all dolled up as literature'. *Sunday Times*. 2 November 1997.

Набокова «Лолита», который, как принято считать, имеет высокую литературную ценность, потому что педофилия в ней достигает статуса литературного искусства¹ и превозносится как оправданная фантазия великого гения. «Сексперт» Сьюзи Брайт с восхитительной простотой пишет об этом, что «решающий вопрос здесь — не секс, а элитаризм. Некоторым кажется, будто они соответствуют неким нравственным и интеллектуальным критериям, дающим им право рассматривать все и решать, что годится для крестьян» (Bright. 1997. P. 14)².

Через полтора столетия после того, как викторианцы ввели в обиход термин «порнография», само это явление оставалось «парией среди предметно-изобразительных практик» (Ellis. 1992) для определенного сорта культурного критика, который мог заявить, что не питает к этой форме никакого интереса, кроме чисто научного или критического. Рецензии на книги или статьи на эту тему часто предварялись примерно такими оговорками:

Я никогда не покупал и не использовал порнографию, почти не видел ее и, по правде говоря, не стремился к этому³.

Тем не менее комментатор чувствовал себя вправе писать о ней и претендовать на роль защитника тех, кому

¹ Ричард Дайер пишет, что «порнография имеет в нашей культуре низкий статус, поскольку она, подобно мыльным операм, триллерам и вульгарным комедиям, реализуется в/через тело» (1992. P. 122).

² Джон Хантли [John Huntley] считает, что «порнография — исторически специфическая и классово обоснованная категория. В разных культурах и в разные времена граница между порнографией и эротикой проводится неодинаково. Споры вокруг цензуры неизбежно касаются и этой границы между искусством и непристойностью, реальностью и фантазией, законной и незаконной культурой» (1998. P. 69).

³ Hill D. 'The invisible men'. *Guardian*. 11 November 1998.

может угрожать порно. Питер Хитченс высказал предположение в газете *Sunday Times* о том, что распространение (и популярность, которую он тоже признавал) порнографии (или, точнее, того, что он под ней понимал) ставит под сомнение мудрость предоставления демократических прав массам, которые явно неспособны должным образом их использовать. «Лавина грубости и порнографии, накрывшая телевидение, кино и сцену, наводит меня на мысль о том, что мы, возможно, не имеем достаточного нравственного багажа, необходимого, чтобы распорядиться свободой»¹, — писал он.

О БОГЕ И ПОРНО

Тут мы подходим ко второму мощному источнику оппозиции порнографии, который представляют ратующие за чистоту нравов лобби религиозного толка, чьи аргументы основаны преимущественно на убежденности в богохульстве порнографии. Придумавшие порнографию викторианцы верно понимали — быть может, благодаря шевелению в штанах во время праведных трудов в тайных музеях, — что сексуально откровенная культура по сути своей соблазнительна и эмоционально разрушительна, что она может способствовать частному нарушению публичных нравственных устоев общества и угрожать их гегемонии, что она связана с мастурбацией и другими «похотливыми и непристойными» (ибо нерепродуктивными) актами, а значит, очень губительна для духовных ценностей, столетиями лежавших в основе иудео-христианских обществ.

¹ Hitchens P. 'Oh brother, what a time'. *Sunday Times*. 1 March 1998.

Справедливости ради надо сказать, что в этом они правы. Порнография подрывает требование о подчиненности секса и сексуальности биологическим репродуктивным функциям и об их проявлении исключительно в рамках священных уз брака. Действительно, в этом заключена ее привлекательность, и нетрудно понять, почему ее чувственный, раскованный характер беспокоит верующих. Однако регулярно исходящие от этих групп призывы к запрету порнографии и объявлению ее вне закона, как правило, оправдываются в связи с несколько иной идеей о том, что образы порно ведут к имитации нравственно пагубного поведения и таким образом подтачивают семью и семейные ценности. По их мнению, если мужчина или женщина смотрят порнографию, значит, что они будут «заниматься» порнографией.

Доказательства в пользу этого взгляда косвенные. Наблюдавшееся после Второй мировой войны распространение порнографии совпало с увеличением числа разводов и другими тенденциями, ассоциируемыми с «обществом вседозволенности», но утверждать, что оно являлось их причиной, нельзя. Гораздо вероятнее то, что эти феномены были вызваны массовым притоком женщин на рынок труда и изобретением противозачаточных таблеток. И то и другое, как показано в предыдущей главе, открыло новые возможности для женщин в капитализме и устранило многие ограничения, вынуждавшие женщин (да и мужчин, если уж на то пошло) жить в несчастливом браке. В этих условиях фокусирование внимания на развращающих свойствах порнографии (и сексуальной вседозволенности в целом) было для религиозных лидеров удобным способом объяснить, почему миллионы людей ведут осуждаемый церковью образ жизни.

АНТИПОРНОГРАФИЧЕСКИЙ
ФЕМИНИЗМ

Следуя этим курсом, религиозные и морализаторские консервативные лобби заключили стратегический альянс с теми ветвями феминистского движения, которые, по изложенным во второй главе причинам, считали порно опосредованной квинтэссенцией патриархата. Выступавшие против порнографии феминистки обвиняли ее производителей и потребителей в том, что они подавляют женщин угнетающим мужским взглядом и таким образом содействуют укреплению и воссозданию патриархата. В недавнем заявлении о своей позиции обозреватель Шарлотта Рейвен поддержала «точку зрения феминисток о том, что неконтролируемое воздействие образов, в которых люди предстают в качестве предметов потребления, приведет к снижению чувствительности»¹, к оскорблению женщин в реальности.

В моей предыдущей книге *Mediated Sex* [«Опосредованный секс»] (McNair. 1996) детально рассматриваются доводы в пользу и против тезиса о вреде порно². Здесь я лишь процитирую решение судьи Верховного суда США Бреннана (созвучное с выводами нескольких дорогостоящих и энергичных комиссий, которые были организованы как британским, так и американским правительством для исследования этого вопроса) о том, что «недостаток эмпирических данных не позволяет утверждать, что воздействие порнографических материалов может приводить к девиантному сексуальному поведению или

¹ Raven C. 'Postporn'. *Guardian*. 13 August 1998.

² Неплохую подборку феминистских эссе за и против порнографии см. в *Debating Sexual Correctness* (Stan. ed. 1995), особенно часть I — 'Passionate polemics'.

преступлениям на сексуальной почве»¹. Вопреки этой взвешенной оценке (а она не потребовала пересмотра даже по прошествии нескольких десятилетий) борющиеся с порно феминистки упорно представляют шокирующие «факты» наличия прямой взаимосвязи. Например, Кэтрин МакКиннон в характерном для себя, хотя и выбранном мной наугад, эссе пишет:

Более трети всех женщин подвергались сексуальным домогательствам в детстве, примерно столько же страдают от домашних побоев, почти половина становятся жертвами изнасилования или попытки изнасилования» (1992. Р. 474).

Непринужденность, с которой приводится такая удручающая (и очень спорная) статистика, заставляет глубоко усомниться в выводимом отсюда как правило утверждении, что порнография якобы является причиной преступлений на сексуальной почве и сексуальных домогательств по отношению к детям. Стиви Джексон и Сью Скотт замечательно обозначили это, заявив, что

человек не насилует в результате непосредственной реакции на порнографический стимул. Скорее, порнография способствует культурной конструкции определенной формы маскулинности и сексуального желания, которые делают изнасилование возможным и намечают шаги к его осуществлению. (1996. Р. 23)

«Способствует» — так же как библейские тексты, литературные романы и многие другие культурные формы на протяжении веков способствовали становлению

³ Цит. по: Heins. 'Sworn in the USA'. *Guardian*. 20 June 1996.

женоненавистнических социопатических маскулинностей. В Великобритании Байбл Джон из Глазго и Йоркширский Потрошитель* из Бредфорда цитировали религиозные тексты, чтобы оправдать убийства женщин, но все-таки тревожная связь между сексуальной психопатией и порнографией существует. Серийный убийца и совратитель детей Фред Уэст использовал порнографию. А еще он записывал на дешевую, из тех, что появились в широкой продаже в 1980-х годах, видеокамеру преступления, совершенные им и его женой. Однако нет доказательств того, что ненависть к женщинам, обуявшая еще молодого Уэста в 1960-х годах в Глазго, была вызвана порнографией или что они с женой не убивали бы, если бы не порнография. В самом деле, жестокость на сексуальной почве по отношению к молодым женщинам и детям (включая членов собственной семьи), заслужившая этой паре дурную славу, пусть и не в столь чудовищном виде, но повторяется с печальной регулярностью во всех обществах на земном шаре и восходит к временам, когда современных опосредованных форм сексуальной репрезентации еще не существовало.

Изнасилование, тоже зачастую называемое следствием порнографии, — еще одно, к сожалению, широко распространенное преступление, которое совершалось, вероятно, во все времена и уж конечно задолго до существования порнографии. Остается пожелать, чтобы такие социальные недуги легко диагностировались, ведь тогда их, возможно, удалось бы искоренить. В своем исследовании фетиш-моды Валери Стил с остроумием

* Байбл Джон — прозвище нераскрытого серийного убийцы, орудовавшего в Глазго в конце 1960-х годов. Ему приписывалось убийство трех женщин. Йоркширский Потрошитель — Питер Сатклифф, убивший 13 женщин в северной Англии во второй половине 70-х годов.

делает важное замечание: «Многие считают, будто порнография является причиной извращения и сексуальной жестокости. Но это все равно что сказать, будто музыка в стиле кантри-энд-вестерн провоцирует супружеские измены и алкоголизм» (1996. Р. 187). Потребление музыки кантри-энд-вестерн может быть *связано* с изменами и алкоголизмом, но кто станет всерьез утверждать, что она не просто отражает и сопровождает, а вызывает разрушительное поведение, формирующее лирическую основу этой музыки?

Возможно, утверждение о провоцирующей роли порнографии в жестоком обращении мужчин с женщинами или в сексизме в целом убедительнее всего опровергается тем неоспоримым фактом, что зависимость между порнографией и ненавистью к женщинам или сексуальным насилием скорее обратно пропорциональная. Проще говоря, чем больше порнографии в обществе и чем открытее и разнообразнее его сексуальная культура, тем проще в нем закрепиться (и даже, если хотите, стать господствующим) феминизму и всему тому, что он отстаивает в вопросе прав женщин. Для примера можно сравнить положение женщин в сексуально либеральных Нидерландах и Скандинавии и в исламских странах, где действует суровая цензура. Рискую повторить очевидное, напомню, что движение «Талибан» не разрешало порнографию¹, но афганские женщины были пленницами в собственных домах, а в некоторых частях индийского полуострова, в которых порнография тоже запрещена, женщин сжигают заживо, если они осмеливаются растраивать условленные браки или если у их отцов нет

¹ Книга была отправлена в типографию как раз тогда, когда коалиция 11 сентября лишила «Талибан» власти.

денег на приданое. Феодалы правители Саудовской Аравии не допускают порнографии и обязывают своих женщин всегда носить на людях чадру. Можно возразить, что это крайние случаи, но все же они иллюстрируют общее правило: степень притеснения женщин (а также гомосексуалистов) во всем мире напрямую зависит от строгости существующей в данном обществе сексуальной цензуры. Везде, будь то Ирландия или Индия, Куба или Зимбабве, Афганистан или Саудовская Аравия, где сексуальная репрезентация жестко контролируется патриархальным гетеросексистским государством, участь женщин и гомосексуалистов оказывается тяжелее, а не легче, чем в более либеральных обществах. Если рассмотреть этот вопрос в исторической и межкультурной перспективе, становится ясно, что связи между доступностью порнографии в обществе (а также степенью откровенности сексуальных репрезентаций вообще) и сексуальными домогательствами или угнетением мужчинами женщин и детей нет. Напротив, в тех обществах, где порнография наиболее интенсивно подавляется, женщины находятся в наибольшем подчинении у мужчин — порой почти как во времена средневекового феодализма. И наоборот, в либеральных к порнографии обществах к вопросам феминизма и равенства женщин принято относиться особенно серьезно.

Парадокс? Нет, если допустить, что культурный либерализм или даже вольнодумство благоприятствуют не только порнографии, но и этическим ценностям и этической сексуальной политике (таким как феминизм и права геев), которые ослабляют патриархальные сексистские возможности порнографии и открывают ее для альтернативных «структур желания». Да, наша современная сексуальная культура позволяет успешно заниматься

бизнесом таким порнографам-мизантропам, как Макс Хардкор и Род Блэк, но одновременно она отодвигает их к внешним границам порносферы и делает маргиналами (так же в текстильной промышленности уважающие этические принципы производители считают потогонную систему дурной практикой). Дженис Уиншип пишет, что «феминизм открыл женщинам глаза на оскорбление женщин порнографией... И феминизм дал женщинам знания и силу действовать в мире, который также позволяет им наслаждаться или смеяться над этими образами так, как многие из нас [поколение феминисток, воспитанных в духе политики *Spare Rib**] не умеют» (1987. Р. 141). Словом, успех политики феминизма — включая его антипорнографическое крыло — расширил не только спектр порнографической репрезентации, но и спектр значений, которые можно извлечь даже из образов, содержащихся в порно, предназначенном для мужчин-натуралов. Порно рождается в процессе, как любая другая культурная форма, а ее значения (и моральная ценность) определяются как входящими факторами (намерения продюсеров), так и мнением аудитории.

КРИЗИС ЦЕНЗУРЫ

Так или иначе, эти дебаты становятся все более научными (в популярном смысле этого слова). В 2000 году Фэй Уэлдон — член Британского апелляционного комитета по вопросам видео¹ — написала статью с критикой цен-

* *The Spare Rib* («Лишнее ребро») — радикально-феминистский журнал, выходивший в 1970—1980-е годы.

¹ Учрежден в 1984 году в качестве апелляционного суда, куда могут обратиться производители видео, желающие опротестовать решение Британского совета по классификации фильмов.

зурного подхода британского правительства к сексуальной репрезентации, в которой отмечала, что «порог допустимого за прошедшие десятилетия понизился: во времена королевы Виктории шокировала оголенная лодыжка, а двадцать лет назад — голая грудь на странице *Sun*. Сегодня все иначе. «Говорящие члены» *Eurotrash*¹ невозможно было представить себе на телевидении еще десять лет назад. Некоторым «пенетрация» начинает казаться более приличной, чем стыдливо вырезанный кадр»². Как я уже говорил, такое изменение отношения происходило не без сопротивления, но его ускорил Интернет. В отличие от предыдущих технологических скачков, приведших к расширению порносферы в границах государства, Интернет глобализовал порно-индустрию и подорвал способность отдельных стран контролировать потребление их гражданами сексуально откровенных материалов (спутниковое вещание тоже сыграло здесь свою роль, но гораздо более скромную³). По мере упрощения выхода в Интернет самые либеральные мировые стандарты проникают даже в наименее либеральные страны. Особенности британской цензуры (никаких эрегированных пенисов) или японской (никаких лобковых

¹ Тележурнал сомнительного содержания канала Channel 4.

² Weldon F. 'There's hard porn, and porn the public wants'. *Sunday Times*. 6 August 2000.

³ В 1996 году иностранные компании, такие как *Rendez-Vous*, *Eurotica* и *SX TV*, транслировали на территорию Великобритании жесткую порнографию. По выражению одного журналиста, это была волна «неудержимого прилива» (Gaskell J. 'The unstoppable tide'. *Sunday Telegraph*. 13 October 1996). Хотя принятый в 1990 году закон о телерадиовещании позволял британскому правительству запрещать любые спутниковые программы, «которые могут нанести серьезный вред физическому или нравственному развитию несовершеннолетних», применять его против действовавших за пределами Великобритании организаций было непросто.

волос) теряют всякий смысл в среде, где для получения тысяч табуированных изображений достаточно щелкнуть кнопкой мыши. Пока не запрещены компьютеры (чего, конечно, пытаются добиться отчаявшиеся правители некоторых государств), Интернет позволит любому человеку в любой точке планеты найти и посмотреть все, что он или она хочет. Нынешние законы против непристойного поведения, которые могли бы сделать такую деятельность нелегальной, не в состоянии контролировать миллионы пользователей Сети и не способны стать надежным правовым инструментом. Интернет наносит сокрушительный удар по традиционной концепции стандартов сообщества, на которой основываются законопроекты против непристойности. Он упраздняет географическую основу сообщества, делая его всемирным и виртуальным. С исчезновением определяемых территориально «стандартов сообщества» законы против непристойного поведения оказываются бесполезны. Что должно прийти им на смену?

Неспособность дать простой ответ на этот вопрос вынудила правительства по обеим сторонам Атлантики начать бороться с анархическими, антиавторитарными качествами Интернета. Так, в начале 1996 года Конгресс США принял Закон о нормах приличий в сфере коммуникаций [Communications Decency Act], пытаясь взять киберпространство под контроль. Но уже в июне того же года суд Филадельфии признал, что CDA противоречит первой поправке конституции. В постановлении говорилось, что объявление противозаконной деятельностью «явно оскорбительное» и «непристойное» использование Сети вызовет разгул цензуры, а на порнографию при этом повлияет слабо, поскольку значительная часть непристойных материалов создается за рубежом. А самое

главное — то, что CDA предлагал недемократичный тип контроля. Как сказал заседавший на этом процессе судья, «Интернет, являющийся на сегодня самой *представительной* формой выражения народного мнения, заслуживает максимальной защиты от правительственного вмешательства» (*курсив мой*)¹.

С практической точки зрения «цифровое медиапространство просто слишком огромно, чтобы его можно было эффективно контролировать»². Но трудность заключается не только в его масштабах, о которых хорошо известно. Оно разрабатывалось в эпоху холодной войны для нужд военных³, которым требовалась его способность сопротивляться и уклоняться от посягательств (включая цензуру), откуда бы они ни исходили (включая национальные правительства). Родители, обеспокоенные проблемой самостоятельного хождения их детей по всемирной сети, могут воспользоваться программами с функцией цензуры⁴, но если речь идет о взрослых людях, то уничтожить систему или отменить ее влияние на коммуникационное сообщество можно, лишь сбив передающие данные спутники. В 1998 году председатель Британского комитета по классификации фильмов Андреас Уиттэм Смит, комментируя учреждение Фонда наблюдения за Интернетом [Internet Watch Foundation] (британский наблюдательный орган по вопросам данной отрасли),

¹ Цит. по: Heins M. 'Sworn in the USA'. *Guardian*. 20 June 1996.

² Jones C. 'Flesh-eating bug'. *Sight & Sound*. July 1997.

³ Читабельную историю Интернета см.: John Naughton. *Brief History of the Future*.

⁴ Впрочем, их работа оставляет желать лучшего. Один обозреватель написал, что программные пакеты типа Net Nanny и Image Sensor «не всегда способны различить одетую в бикини певицу из *Spice Girls*, вашу бабушку в купальнике, разворот порножурнала или упаковку сырых сосисок». Jones C. 'Flesh-eating bug'. *Sight & Sound*. July 1997.

сказал, что «со временем появятся средства, которые позволят рядовым гражданам самостоятельно блокировать предосудительные, с их точки зрения, материалы. Каждый человек, каждая семья сможет сама решать, что принимать, а что отвергать. Компьютерных технологий не нужно бояться, но следует правильно их использовать, и в этом случае мы будем сами себя контролировать»¹.

Постепенное принятие такого более спокойного взгляда, в свою очередь, повлияло на правила в отношении непорнографических медиа, таких как кино и телевидение, несмотря на попытки министра внутренних дел Джека Стро из новой лейбористской партии до конца оборонять рубежи в Соединенном Королевстве². Незадолго до ухода на пенсию в 1999 году тогдашний директор Британского совета по классификации фильмов признал, что он «вероятно, последний регулятор»³. К 2000 году председатель совета Андреас Уиттэм Смит успел «намеренно или непредумышленно убрать самых упрямых священных коров, с которыми ассоциировался период руководства Джеймса Фермана, позволив демонстрацию жесткой порнографии без купюр в категории R18*»⁴. Либерализация происходила в ответ, во-первых, на уменьшение практической пользы цензуры в условиях распространения цифровых медиа, а во-вторых, на результат проведенного

¹ Whittam-Smith A. 'Worried about porn? You too can be an Internet policeman'. *Independent*. 10 march 1998.

² После выборов лейбористского правительства в мае 1997 года министр внутренних дел Великобритании Джек Стро сопротивлялся требованиям разрешить ограниченное и лицензированное потребление материалов, которые бы внутри страны считались «жесткими», хотя в остальной части Европы они расценивались как мягкая порнография.

³ Цит. по: *The Last Days of the Board*. Channel 4. 20 February 1999.

* Фильмы, на просмотр которых не допускаются дети до 18 лет.

⁴ Falcon R. 'How far can we go?' *Sight & Sound*. January 2001.

советом исследования, показавшего, что «большинство взрослых людей предпочитают информацию цензуре и считают себя потребителями, заслуживающими права выбора»¹. Один обозреватель в 1999 году отметил, что «в Британии явно ощущается спрос на настоящий секс на экране и, что еще важнее, эволюция в его подаче, которая все больше подтачивает строгие правила [регулирующих органов]»². К 2000 году столь откровенные фильмы, как «Империя страсти» Осимы и «Романс» Катрин Брейя, демонстрировались на абонентском телеканале Film Four уже в более или менее полном варианте.

Когда в конце 1990-х порнографические, по мнению некоторых людей, образы начали появляться на основных телеканалах (такие материалы, пусть и «мягкого» содержания, все же были намного откровеннее всего того, что прежде транслировалось британским наземным телевидением), отдельные критики осудили то, что представлялось им моральным разложением доселе охраняемого публичного пространства. Когда Channel 5 начал выпускать в эфир такие сериалы, как *Erotic Diaries* [«Эротические дневники»] и *Compromising Positions* [«Компрометирующие позы»], он навлек на себя критику регулирующей эту отрасль Комиссии по стандартам вещания [Broadcasting Standards Commission] на том основании, что

включение сугубо эротических материалов в свободное телевидение существенно меняет использование секса на британском телевидении и стирает различия между контентом бесплатных каналов и платных услуг³.

¹ Ibid.

² Matthews T. D. 'Sex: the final frontier'. *Guardian*. 13 November 1998.

³ Из заявления председателя BSC леди Хоу. Январь 1999.

С этим согласилась журналист Мелани Филлипс, написавшая, что «должны сохраняться различия: между каналами открытого доступа и платными услугами; между сексом в художественном контексте [приемлемым] и сексом ради секса [неприемлемым]»¹. Иными словами, «секс ради секса» был опасен для широких масс, не отвечающих за свой выбор телепередач для просмотра. В действительности столь высоко ценимые Филлипс различия и без того поддерживались в сфере свободного британского вещания — не столько с помощью директив патерналистских стражей общественных нравов, сколько благодаря тщательному составлению программы передач и маркированию сексуально-откровенных материалов. Такой подход, похоже, удовлетворяет большинство телезрителей, не желающих, несмотря на беспокойство BSC, госпожи Филлипс и их единомышленников, возвращаться во времена, которые можно было бы охарактеризовать фразой: «Никакого секса, ведь мы же британцы». Это изменение отношения подтвердил вышедший в декабре 2000 года доклад по вопросам вещания, в котором предлагалось существенно ослабить регулирующие меры на британском телевидении. Один представитель отрасли встретил эту идею весьма благожелательно: «Когда пользователя Интернета отделяют от порнографии несколько движений мышкой, просить, чтобы ИТС² подвергал цензуре эфир после 21:00, просто бессмысленно»³.

Результатом всего этого стала либерализация цензуры в отношении более традиционных видов медиа.

¹ Phillips M. 'Brainwashed by the sexual activists'. *Sunday Times*. 24 January 1999.

² Independent Television Commission — Независимая телевизионная комиссия, регулирующая коммерческое телевидение в Великобритании.

³ Cox B. 'Say goodbye to nanny'. *Guardian*. 20 November 2000.

В 2000 году в Великобритании под давлением общественного мнения и нормативной сумятицы был наконец отменен давний запрет на фотографии, изображающие мужскую эрекцию, сексуальное проникновение и эякуляцию¹. Издания вроде *Playbirds Continental* или *Whitehouse* (хитрое название которого наводит на мысль о Белом доме, но на самом деле является собой наглый оммаж одному из лидеров борьбы с порно — Мэри Уайтхаус) впервые смогли открыто рекламировать себя в качестве «хардкорных» журналов с не подвергавшимися цензуре фотографиями эрекции и вагинальных проникновений. В печати, как и в других областях порносферы, завершилась полутора-растолетняя традиция цензуры.

В июне 2000 года шотландская газета провела опрос общественного мнения. Выяснилось, что большинство (44%) опрошенных жителей этой более или менее пуританской страны одобряют порнографию, а не приемлют ее только 31% респондентов. Среди людей от 25 до 34 лет в пользу порно высказалась вообще половина при соотношении мужчин и женщин — 65% к 23% соответственно². То, что женщины прохладнее относятся к порнографии, можно считать результатом ее исторического подчинения гетеросексуальным мужчинам и, как следствие, почти вездесущего «мужского взгляда». Но тем не менее даже среди женщин традиционное отношение к порнографии как к чему-то позорному уступало место признанию ее роли в культуре. В начале 2001 года сеть секс-шопов Ann Summers насчитывала 44 магазина на центральных улицах британских городов, 70% постоянных клиентов которых составляли

¹ Healey M. 'Hardcore!' *The Face*. November 2000.

² *Scotland On Sunday*. 11 June 2000.

женщины. Товары Ann Summers унесли домой 7 000 представительниц прекрасного пола.

Даже если бы в век цифровых технологий и Интернета цензура имела практически осуществимый подход к контролю за порно, люди в 2001 году уже совсем другого ждали от органов, регулирующих медиа. Когда эта книга пошла в тираж, в Великобритании и большинстве других стран уже существовали законы, запрещающие порнографию, в которой изображались реальные преступные действия (в частности, развращение несовершеннолетних и насилие). Регулирующие режимы начали (и, вероятно, продолжат) отделять порнографическое от непорнографического так, чтобы защитить людей, которых порно может оскорбить, от случайного или нежелательного контакта с ним. В остальном же нельзя сказать, что общество требовало более строгого контроля за откровенной сексуальной репрезентацией. Хранение и использование порнографии не только утратило давний криминальный статус, но и перестало считаться чем-то предосудительным. Порнография превратилась в «шик».

4

ПОРНО-ШИК, или ПОРНОГРАФИКАЦИЯ МЕЙНСТРИМА

В 1996 году в статье под названием «Сексуальная болезнь в сердце нашего общества» журналист Джанет Купферман указывала на «степень проникновения порнографии в мейнстрим культуры. Почти не осталось нетронутых ею образов, видов развлечений, моды или рекламы»¹. В других своих книгах я называю такое проникновение *порнографикацией мейнстрима* (McNair. 1996). Эта тенденция явно прослеживалась уже в середине 1990-х, а затем усилилась, по мере того как «порно-шик» распространялся по всему популярному и авангардному культурному ландшафту. В 1999 году в статье в *New York Times* отмечалось «продолжающееся движение к более откровенной сексуальности в рекламе, кино и сетевом телевидении» и особенно «заимствование норм порнографии — ее шаблонных персонажей, сюжетных линий,

¹ Kupfermann J. 'The sexual sickness at the heart of our society'. *Mail On Sunday*. 13 October 1996.

дешевого освещения и обстановки гостиничных номеров — мейнстримом индустрии развлечений, миром моды и изобразительных искусств»¹.

Итак, порно-шик — это не порнография, а ее *репрезентация* в непорнографическом искусстве и культуре; это стилизация и пародия, оммаж и исследование порно; это преследующая разные цели постмодернистская трансформация порно в произведения мейнстримной культуры, включая, как мы увидим, рекламу, искусство, комедию и образование. Но, как можно судить по названию упомянутой выше статьи, порно-шик спровоцировал почти столь же сильную критику, как и расширение самой порно-сферы. Для Брайана Эппльярда порно-шик и вообще все то, что он называет «потребительским сексом», связано «не с подрывом устоев, а с превращением акта в один из аспектов общества стяжательства»². В начале 2000 года Джонатан Фридленд на страницах *Guardian* выражал сильное недовольство тем, что представлялось ему вредными эффектами «вхождения порнографии в мейнстрим». Под этим заголовком он с типичной для идущих в прессе дебатов путаницей категорий собирал все — от сомнительной рекламы до комиков, употребляющих слово *fuck*. В духе антипорнографической полемики Лоуренса³ 1936 года Фридленд утверждал, что «самое тяжкое преступление новых порнографов — кража. Они воруют то, что должно быть сокро-

¹ Hamilton W. L. 'The mainstream flirts with pornography chic'. *New York Times*. 21 March 1999.

² Appleyard B. 'Between you, me and the bed post'. *Sunday Times*. 23 November 1997.

³ В работе *Pornography and so on* (London. Faber and Faber. 1936) Лоуренс высказывает такое мнение, что «ее [порнографию] можно узнать по тому ущербу, который она неизменно наносит сексу и человеческому духу» (p. 23).

венной, даже духовной, частью человеческого опыта, и превращают это в товар»¹.

Возможно. Но в настоящей главе я собираюсь показать, что всплеск порно-шика является отражением законного *публичного* (а не просто коммерческого) интереса к порнографии и ее трансгрессивным, нарушающим табу качествам.

ЧТО ТАКОЕ ПОРНО-ШИК

Для начала вспомним, что ярлык «порно-шик» не нов. Впервые он был использован в начале 70-х для описания удивительного кассового успеха «Глубокой глотки» [Deer Throat], «За зеленой дверью» и других полнометражных жестко-порнографических фильмов, вышедших в это время в США. В те годы Хью Хефнер каждый месяц продавал по 7 миллионов копий своего журнала *Playboy*, а стоять в очереди за билетами на «Глубокую глотку» или на «Дьявола в мисс Джонс» [The Devil in Miss Jones] считалось «шикарным». На протяжении короткого периода между сексуальной революцией и движением антипорнографических лобби позже в том же десятилетии потребление порнографии считалось не постыдной одержимостью эмоционально убогих извращенцев или садистским времяпрепровождением патриархальных хищников, а нормальным развлечением зрелого, сексуально раскрепощенного, «свингующего» общества. В Великобритании, где хардкор-материалы были запрещены, мягкий вариант «порно-шика» сопровождал выход мейнстримной ленты «Эммануэль»

¹ Freedland J. 'Getting it all off'. *Guardian*. 10 May 2000.

(Jaeskin. 1974)¹ и популярных в 1970-е годы английских комедий на тему секса, таких как «Признания мойщика окон» [Confessions of a Window Cleaner] (Guest. 1974). Эти фильмы заимствовали, пусть и в сильно облагороженной форме, сюжетно-тематические структуры и тропы порнографических холостяцких катушек².

Эти фильмы являлись порнографией (как ее определяли склоняющиеся к цензуре режимы, в рамках которых она циркулировала), которая в определенный момент получила место в мейнстримной культуре. Однако попытки придать ей респектабельности были обречены на провал по обеим сторонам Атлантики из-за двух причин. Во-первых, согласно высказанному в последней главе предположению, чтобы выполнять свои функции и не утрачивать товарную ценность, порнография должна оставаться *вне* мейнстрима (или даже вне закона). Она должна рассматриваться как явное нарушение нравственных ценностей и сексуальных табу, иначе она потеряет трансгрессивную эротическую силу. Стремление превратить настоящую порнографию в приемлемую фор-

¹ Хотя «Эммануэль» и другие «сексплуататорские» фильмы 70-х имели коммерческий успех, современные критики считают, что они представляют лишь исторический интерес. Линда Рут Уильямс (Linda Ruth Williams) называла «Эммануэль» «эксплуататорской чепухой, наряженной, словно претенциозное европейское размышление о границах желания» ('The oldest swinger in town' *Sight & Sound*. Vol 10. no 8. P. 24—27).

² Леон Хант (Leon Hunt) в книге *British Low Culture* пишет: «в начале 1970-х началась "мейнстримизация" порнографии, даже, можно сказать, сдвиг представлений о порнографии» (1998. P. 24). В Японии в это десятилетие возник такой популярный кинематографический поджанр, как порнороман, сочетавший в себе социальный радикализм и садомазохистскую откровенность. Фильмы-порнороманы завоевали культовый статус сродни британским эротическим комедиям, а ряд уважаемых японских кинорежиссеров (например, Кумасиро Тацуми, Танака Нобору и Кидзи Вакамутца) начинали карьеру с этого направления порношика.

му культуры основывалось на ложном допущении о том, что табу может одновременно присутствовать и в мейн-стримных медиаканалах.

Идее о том, что порнография может быть модной, был брошен и более непосредственный политический вызов в форме антипорнографических аргументов женского движения, усиление влияния которых в 70-е и 80-е годы вылилось в единодушное признание широкими массами порнографии как социального зла. За пределами круга Ларри Флинта, Боба Гуцционе, Эла Голдстайна, девиз которого мог бы звучать как «издай и будь проклят!», порнографию заклеямили преимущественно патриархальной формой культуры, и проявлять к ней интерес стало определенно не круто. Заметив эту трансформацию в статусе порно, морализирующие консерваторы начали подпевать хору феминисток, организовавших первые кампании по борьбе с ним, и сплотили прогрессистов и реакционеров вокруг идеи о том, что в порнографии нет ничего смешного.

В результате в конце 1970-х, когда популярная культура обратилась к этому предмету, и еще долгое время спустя порнография и создающая ее индустрия, как правило, считались не просто женоненавистническими и эксплуататорскими (в соответствии с феминистской точкой зрения), а даже опасными, демоническими факторами, влияющими на сексуальную мораль и нормы поведения (мнение морализирующих консерваторов). Этот страх порно нашел отражение в фильме Пола Шрейдера *Hardcore* [«Порнуха»] 1979 года, в котором поиски пропавшего ребенка заводят доброго христианина (роль Джорджа Скотта) в темную порнографическую преисподнюю эксплуатации и насилия. Этот страх присутствует также в лос-анджелесских романах Джеймса Эллроя,

который помимо долгих кровавых описаний сексуально-го насилия и увечий, приправленных тревожным двойственным отношением автора к чернокожим и гомосексуалистам, часто включает в свои сюжеты порнографию и порнографов, обычно выступающих в качестве отрицательных героев. Как и Шрейдер, Элрой изображает порнографа злобным соблазнителем, увлекающим невинные души к разложению и разврату. Ведущий британский романист восьмидесятых Мартин Амис включал порнографию в свои главные книги, в том числе *Dead Babies* [«Мертвые младенцы»], *Money* [«Деньги»] и *London Fields* [«Области Лондона»]. В них, по выражению одного критика, «порнография кажется не показателем либерализации, а симптомом скрытой болезни культуры»¹. На самом деле порно перестало быть признаком либерализации мейнстримной культуры с бурных времен «Глубокой глотки», а подход Амиса к данной теме — в том числе использование им порно как метафоры эксплуатации и алчности в стране в годы премьерства Тэтчер — был типичен даже для самых передовых писателей 1980-х².

¹ Appleyard B. 'Between you, me and the bed post'. *Sunday Times*. 23 November 1997.

² Амис вернулся к этой теме в эссе, опубликованном в газете *Guardian* 17 марта 2001 г. ('A rough trade'). Несмотря на изменившийся статус порнографического, что обсуждалось в главе 3, очерк был пропитан страхом порно, он уделял внимание в основном жестоким, садомазохистским секторам индустрии и детально описывал то, что в них творится. Ирония заключается в том, что именно эти детали — которыми автор явно хотел ужаснуть и шокировать, а не возбудить — заставили нескольких читателей обвинить его в торговле «даровой грязью». По словам редактора читательской почты, в обязанности которого входило отвечать на вызываемую напечатанными статьями полемику, в двадцати письмах выражалось резкое неприятие эссе, а десять других читателей одобряли его или делали «свидетельствующие о заинтересованности комментарии».

Мрачные, жестокие репрезентации порнографического доминировали в популярной культуре вплоть до конца 1980-х, когда трансформация статуса порно начала «просачиваться» в мейнстрим. Происходило это в форме роста интереса публики ко всем аспектам порно-индустрии, в сочетании с заигрыванием всевозможных продюсеров с иконографией и приемами порно как жанра. В отличие от первой волны порно-шика семидесятых изменившиеся тексты были уже не порнографией как таковой, а *метапорнографией* — работами, выполненными в различных видах медиа и в различных жанрах: авангардными и мейнстримными, художественными, научными и журналистскими. Они говорили о порнографии, подразумевали ее или предполагали близкое знакомство с ней и ее хорошее понимание своей аудиторией, не говоря уже об интересе к этой теме широких масс, который можно было законно удовлетворить в соответствии с параметрами мейнстримной культурной продукции. Порно-шик заменил традиционную демонизацию порнографии если не одобрением и восхвалением, то, по меньшей мере, духом оживленного исследования ее природы, притягательности и значений.

Первым это направление (примером которого может служить и моя книга) начало разрабатывать научное сообщество. До конца 1980-х за редкими исключениями¹ только ученые женского пола могли рассчитывать на доверие, говоря о порнографии, да и то лишь в терминах, отвечающих господствовавшему в то время антипорнографическому феминизму. Забреравших на эту

¹ Одним из них является работа Кендрика (Kendrick) *The Secret Museum* — первое исследование истоков демонизации порнографии в условиях патриархата викторианской эпохи.

территорию мужчин, как правило, называли сексистами или агентами патриархальной реакции. Кое-кто этого заслуживал, но не все. Билл Томпсон (1994) и Хебдич и Эннинг (1988) — как раз такие авторы, чьи доскональные объемные исследования были мгновенно отвергнуты феминистками и вдохновленными феминизмом критиками, видимо, лишь по причине их отклонения от преобладавшей тогда ортодоксии. Ситуация начала меняться, когда Линда Уильямс (1990), Камилла Палья (1990) и другие ведущие ученые-феминистки опубликовали увесистые монографии, в которых порнография и сексуальность были представлены в качестве тем, достойных внимания не меньше, чем другие формы культуры, давно ставшие объектами критического научного анализа. Примером этой тенденции стала работа Гибсон *Dirty Looks* [«Грязные взгляды»] (1993), поддержавшая интеллектуальный климат, в котором и мужчины (если они проявляют должную чувствительность и осторожность по отношению к по-прежнему эмоциональной теме) тоже могут обсуждать порнографию в печати без риска снискать славу злобных женоненавистников. Сегодня в научных каталогах Routledge, Arnold, Cassel и других крупных издательств видное место занимают книги о порнографии и сексуальности. Как с нескрываемым удивлением заметил в 1997 году один обозреватель, «сексуальные действия, которые еще недавно считали извращениями и предпочитали не рассматривать, сегодня обсуждаются учеными во всех медиа»¹.

За пределами академических кругов, в сферах искусства, прессы, развлечений и рекламы, порно-шик сигнала

¹ Allen-Mills T. 'Sadists take whip hand in America'. *Sunday Times*. 7 December 1997.

лизировал *постмодернизацию порносферы* — культурную трансформацию порнографической и зачастую дестабилизирующей сексуальной трансгрессии в преднамеренную ироничную, сексуально заряженную игру. Более того, этот процесс протекал в разных видах популярной коммерциализованной культуры, сходных, но отличных от того, что Леон Хант называет «популизмом вседозволенности» семидесятых, когда имело место «заимствование массами элитистских “либертарианских” сексуальных дискурсов, просачивание вседозволенности в потребительскую культуру» (1998. Р. 12). Порно-шик 1990-х родился в радикально преобразившемся политическом контексте, наполненном идеями феминизма и раскрепощения геев.

О том, почему это произошло именно в то время, конечно, следует поразмышлять. Морализирующие консерваторы, например Питер Хитченс, связывали расцвет порно-шика со смутными последствиями «вседозволенности» 1960-х годов. Неомарксисты из числа последователей Франкфуртской школы видели в порно-шике пагубное воздействие потребительского капитализма и коммерциализации культуры вообще, в том числе сексуальной. К этим гипотетическим причинам можно добавить разразившуюся в 1980-х эпидемию ВИЧ/СПИДа и наметившийся в связи с ней курс на более прямое и открытое обсуждение сексуальных вопросов в публичной сфере. В конце десятилетия данная тенденция столкнулась с последствиями двадцати лет второй волны феминизма и борьбы за права геев. Два этих движения не вели кампаний за порнографию как таковую (а часто даже сопротивлялись ей), но способствовали формированию публики (особенно среди молодежи, достигшей совершеннолетия в 1980-е и 1990-е годы), привычной к разговорам на сексуальные темы и потому более склонной

принять порно-шик. Для этих групп порнография становилась подходящим объектом не только для серьезных дебатов и журналистского и научного анализа, но также для стилизации, пародии и эстетического заимствования. К началу 1990-х сложились условия для явления, которое Брайан Эппльярд назвал «новой революцией сексуальной прямоты... держащейся на эротике знаменитостей и настойчивом утверждении о том, что секс, возможно, является крупнейшим потребительским товаром»¹.

Первые признаки «революции» стали заметны в конце 1980-х (хотя неверно было бы думать, что можно точно указать время начала или причину столь абстрактного явления, как культурная тенденция. Например, немецкий фотограф Гельмут Ньютон занимался тем, что некоторые считают «порно-шиком», еще в конце 1960-х годов²). Ранним примером художественного порно-шика, включающего то, что можно назвать своего рода «эротикой знаменитостей», является серия фотографий и скульптур *Made in Heaven* [«Сделано на небесах»] американского художника Джеффа Кунса. Они изображают зани-

¹ Appleyard B. 'Between you, me and the bed post'. *Sunday Times*. 23 November 1997.

² На самых знаменитых фотографиях Ньютона, демонстрировавшихся на итоговой выставке его работ в лондонской галерее Барбикан, изображены женщины в позах и одеждах, ранее ассоциировавшихся с садомазохизмом, бондажем и фетишизмом. По словам одного критика, эстетическое видение Ньютона «питалось сексом, статусом, властью и прежде всего вуайеризмом» (Frankel S. 'The Master'. *The Independent*. 9 May 2001). В своей работе для индустрии моды и рекламы он сделал это видение частью мейнстримной культуры стиля восьмидесятых. Однако произведения Ньютона, в отличие от других фотографов и прочих деятелей искусства, связанных с порно-шиком 1990-х годов, как правило, интерпретировались в наиболее влиятельных в то время рамках антипорнографического феминизма и критиковались за приписываемые им женоненавистничество и овеществление/эксплуатацию женского тела.

мающихся сексом Кунса и его тогдашнюю супругу Илону Сталлер, более известную как итальянская порнозвезда Чиччолина. Сегодня из-за сложного развода и битвы за детей Кунс весьма осторожно относится к этим работам — настолько, что даже не разрешает воспроизводить их в книгах наподобие этой и всячески подчеркивает их отличие от порнографии как таковой. В *Jeff Koons Handbook* он написал: «Порнография — это отчуждение. Мои работы не имеют ничего общего с изоляцией. Они связаны с использованием сексуальности как способа коммуникации» (1994. Р. 36). Но фактом остается то, что в них использованы многие стандартные для порнографии изобразительные средства (например, «денежный кадр» на многих снимках), да и сами их названия весьма откровенны: *Blow Job* [«Минет»], *Jeff Eating Ilona* [«Джефф лижет Илону»], *Dirty — Ejaculation* [«Грязно — Эякуляция»]. Серия *Made in Heaven* в буквальном смысле слова «совокупляет» порнографическую фигуру Чиччолины с фигурой художника, а полученные в результате образы *выглядят как порнография* (в том смысле, что они сексуально откровенны и призваны возбуждать), но в культурном плане признаются искусством.

Хотя большинство этих образов слишком откровенны, чтобы демонстрироваться в мейнстримных культурных источниках (например, в газетах и на телевидении), они предвосхитили порно-шик 1990-х годов, трансформировав грязную и грубую сексуальность порно в гораздо более сложный текст, который значительно сильнее радует глаз. «Грязь» в их названиях контрастирует, как это и задумывалось, с эстетическим лоском и мастерским исполнением образов. В результате британская цензура, рассматривая данные произведения, оказалась перед дилеммой. Хотя работы Кунса в силу репутации

их автора являлись искусством и, следовательно, теоретически были не слишком уязвимы для нападков цензора, в книге *Jeff Koons* (1992), выпущенной британским издательством Taschen, репродукции серии *Made in Heaven* были напечатаны с черными полосками в саудовском стиле, стратегически закрывающими гениталии Кунса и Чиччолины. На фото *Exaltation* penis Кунса затенен, но хорошо видна извергнутая им сперма, стекающая по лицу Чиччолины (по-видимому, цензор решил, что зритель не узнает эту странную белую жидкость, а значит, ее вид не сможет испортить и развратить его).

По мере развития в 1990-х годах культурного направления, которое получит название «порно-шик», откровенные изображения Кунса и его жены получили широкое хождение и часто использовались в качестве иллюстраций к статьям в газетах и журналах на соответствующую тему. Серия *Made in Heaven* открыла путь к тому, что станет еще более привычным культурным заигрыванием с формой и содержанием порнографии.

Можно не без оснований утверждать, что в сфере поп-культуры превращению порно в «шик» больше других содействовала Мадонна Чикконе тремя своими ключевыми работами, вышедшими в период с 1989 по 1992 год. Уже став известной на весь мир суперзвездой благодаря чрезвычайно сексуальным альбомам и видеоклипам конца 1980-х годов (в клипе 1987 года *Open Your Heart* она сыграла стриптизершу, за которой наблюдает юноша; в *Like a Prayer* она занимается сексом с чернокожим Христом; *Vogue* представляет собой рискованное манерное прославление гомосексуальности), она в 1990 году выпустила сингл и видео *Justify My Love*. В своем промо-фильме Стивен Майзель поместил Мадонну в любовный треугольник с садомазохистскими аллюзиями, в котором

одетые в сексуальное черное белье и фетиш-аксессуары актеры ласкали ее тело с почти невиданной в ранних поп-клипах прямотой.

Конечно, *Justify My Love* был не первым музыкальным видеоклипом, бросившим вызов существующим границам допустимой сексуальной репрезентации. Duran Duran и другие поп-группы застенчиво создавали «взрослые» ролики еще в 1980-х годах, а видео 1985 года *Relax* команды Frankie Goes To Hollywood прославилось отсылками на гомосексуальность. *Relax* было достаточно трансгрессивным для того, чтобы BBC запретила включать его в радио-плейлист (за слова *come* [кончать], *suck* [сосать]), а демонстрировать клипы Duran Duran разрешалось лишь кабельным каналам, в клубах и других местах только для взрослых. Эти примеры предвосхитили тенденции 1990-х годов и определенно занимают важное место в истории сексуальной культуры XX века (так, выпуск песни *Relax* и ее коммерческий успех стали вехой на пути мейнстримизации гомосексуализма, о чем пойдет речь ниже).

Но в *Justify My Love* не только имеющиеся в клипе сексуальные сцены, но сами слова песни, которые Мадонна частично поет, а частично проговаривает, то и дело отсылают к условностям порнографии. При этом в сексуализированной самодемонстрации Мадонна заходит намного дальше того, на что осмелились Frankie... или Duran Duran. Более того, *Justify My Love* была для певицы лишь пробным камнем перед погружением в порношник с альбомом 1992 года *Erotica* (на обложке которого Мадонна запечатлена сосущей палец ноги) и книгой *Sex* с фотографиями Стивена Майзеля.

Как и в случае *Made in Heaven* Кунса, в представлении этого материала Мадонной как «не-порно» заметна некоторая претензия на скромность. Так, она назвала

альбом *Erotica* вместо, скажем, 'Pornography', и включила в него песню *Secret Garden*, названную так в честь оригинального исследования женской эротики Нэнси Фрайдэй; в книге *Sex* она заявила: «Мне не интересны порнофильмы, потому что в них все уродливы, притворяются, и потому что это просто глупо», но сама книга была ближе к порнографии, чем что-либо, ранее появлявшееся на мейнстримном медиарынке. На последних страницах *Sex* помещена журнальная вклейка под названием 'Dita in the Chelsea Girl', где Мадонна и ее вымышленные друзья — Банни, Декс, Стелла, Чиклет и Стрейнджер — изображены в типичном порнографическом сценарии из многочисленных сексуальных композиций.

По характеру мейнстримной культуры эти материалы не могли классифицироваться как «настоящая» порнография. Рассчитанные на массовую аудиторию фанатов Мадонны (среди которых были дети и молодежь), они обязаны были быть скорее «мягкими», чем «жесткими», скорее привлекательными, чем грубыми, что и вызвало критику в гомосексуальной прессе и других источниках, называвших их «неаутентичными». Но по любым меркам *Justify My Love*, *Erotica* и *Sex* были трансгрессивны, откровенны и сексуальны. Их мизансцены были намеренно порнографическими: мастурбация, групповой секс, садомазохизм, лесбийские контакты и даже симулированное изнасилование — все это преподносилось как продукт сексуальных фантазий звезды. Хотя эти произведения преподносились как эротика, а не порнография (то есть как искусство, а не трэш, как нечто прекрасное, а не «уродливое», как подлинное, а не «подделка»), их можно считать первыми попытками поп-артиста какого бы то ни было жанра продать трансгрессивные качества порнографии на массовом рынке.

Альбом *Erotica* — своего рода вторая часть книги *Sex* — содержал сексуально откровенные совместные работы с чернокожими рэперами (*Did You Do It?*) и песни о куннилинге (*Where Life Begins*). Клип *Erotica*, с его обнаженной натурой и садомазохистскими деталями, подтвердил заслуженную благодаря *Justify My Love* репутацию Мадонны как нарушительницы табу. Его британская премьера в специальной ночной передаче¹ Джонатана Росса сопровождалась эксклюзивным интервью с певицей, в котором обсуждались даже такие темы, как удовольствие от анального секса.

Вся эта продукция, да и продукция порно-шика в целом, отличается от порнографии как таковой. Тогда как порно-звезды чаще всего анонимны, вектор развития порно-шика определяют знаменитости. Если порнография «реальна» (то есть демонстрируемый секс действительно происходит), то порно-шик постановочен, а если и не постановочен, то его графические грубости устраняются, примерно так, как это было с работами Кунса. Таким образом, *Sex* и сопровождающие эту книгу произведения, не являющиеся порнографией, как она определена в предыдущей главе, но которые невозможно себе представить без понимания (и оценки) извращенных порнографических удовольствий, вынесли личный андеграунд на поверхность поп-культуры. Столь драматичная трансформация культурного статуса порно не только отразила изменения всей сексуально-политической среды, но и явилась важным этапом в формировании такого критического климата, в котором значения глубоко укоренившихся культурных парий (в первую очередь

¹ Имеется в виду время после 21:00, когда разрешен выход в эфир передач для взрослых.

порнографии, а также объективизации женского тела в сфере сексуальной репрезентации вообще) начали распадаться. Недвусмысленные акты стриптиза Мадонны поощрили писателей и художников самых разных сфер и направлений культуры включить порнографию в число своих источников вдохновения и отвергнуть традиционно связываемые с этой формой негативные ассоциации.

Вклад Мадонны важен и по ряду других причин. Она выступила в роли успешной и владеющей ситуацией женщины в том жанре, который до ее выхода на большую сцену в 1980-х годах оставался преимущественно мужским миром поп-бизнеса. Она в беспрецедентной для популярного артиста степени была объектом собственной сексуализации. В то время как анонимные полубожеженные девочки, украшавшие видео Duran Duran, например *Girls on Film* или *Rio*, определенно старались для мальчиков, а последние явно контролировали происходящее, Мадонна со всей очевидностью сама распоряжалась своим сексуализированным образом. Ее творчество первой половины 1990-х с самого начала защищали от обвинений в сексизме (если не в разврате) неоспоримые факты ее пола и ее энергетика. Чем бы она ни занималась, она делала это по отношению к себе и едва ли находилась в положении жертвы.

В конечном счете (и вопреки желанию автора завоевать репутацию распутного, но все-таки уважаемого поставщика эротического искусства) книга *Sex* и сопровождавший ее альбом-саундтрек были встречены большинством критиков как порнографический трэш и соответственно подверглись порицанию. Отчасти эта критика (особенно со стороны таблоидов) была предсказуема, ибо провоцировалась знакомым патриархальным убеж-

дением в том, что девушкам не пристало так себя вести и что, следовательно, эта конкретная женщина — шлюха и поп-проститутка, хуже которой нет. За пределами таблоидов большинство критиков (быть может, почувствовав важность совершающегося на их глазах культурного процесса) не торопились отвергать это произведение, но заняли моральную и/или высококультурную позицию, чтобы осудить превращение в товар и удешевление секса, чему якобы способствовала Мадонна. Некоторые феминистки расценивали ее самообъективацию как измену делу освобождения женщин. Мэнди Метцштайн сожалела, что *Sex* — это «оскорбление, которое подрывает авторитет Мадонны и унижает женщин» (1993. Р. 97). (А еще это, кажется, заставило плакать ее сына.)

Не так уж важно, исходила ли критика таких вещей, как *Sex* и *Erotica*, из обиженного эстетического вкуса, морального консерватизма, прямолинейного сексизма или антипорнографического феминизма, поскольку все это способствовало превращению этих произведений и их автора в глобальный культурный феномен¹. Газета *Observer* доверила Мартину Амису — автору с внушительным стажем в области исследования порно — отрецензировать книгу *Sex* и написать солидное интеллектуальное эссе о ее культурном значении. Хотя музыка была встречена прохладно (и несправедливо, ведь песни были не хуже записанных ею ранее), а компакт *Erotica* продавался хуже предыдущего альбома Мадонны (только

¹ Споры о вкладе Мадонны в феминистскую борьбу идут уже давно и с переменным успехом, как и дебаты вокруг самой порнографии. Не приемлющие порнографии феминистки склонны поэтому осуждать Мадонну, которая видится им обманутой эксплуататоршей собственной привлекательности. Феминистки, выступающие против цензуры, наоборот, хвалят ее как первооткрывательницу нового вида женской сексуальности.

650 000 экземпляров к 1994 году), ее творчество в период с 1990 по 1992 год установило поп-культурный дискурс, в котором существование личного андеграунда, называемого порнографией, полагается само собой разумющимся и удостоивается важного места в здоровом претенциозном образе жизни, доставляющем удовольствие такому типу людей, как Мадонна, или желающим походить на нее.

Зачем она делала это? Ясно, что она и ее продюсеры были достаточно проницательны и поняли, что после десятилетия сексуальной напряженности, вызванной распространением ВИЧ и СПИДа, наступил подходящий момент для очередного заявления о плотских удовольствиях и что именно она — тот самый артист, который должен сделать необходимый прорыв. В книге *Sex* прославлялась роль эротики и сексуальных фантазий в безопасном сексе. Кроме того, по словам Мадонны, это стало результатом двадцатилетней феминистской борьбы, результатом

гнева и бунта против того, как меня воспитывали. Против сдерживания чувств, подавления сексуальных желаний, взглядов на то, как должны вести себя девушки. И как только на раннем этапе своей карьеры я осознала, что моя сексуальность заставляет относиться ко мне как к идиотке и смотреть на все мое творчество под тем углом, что я не слишком умна или просто стараюсь соблазнять людей, мне захотелось зайти в этом направлении еще дальше¹.

Критики обвиняли ее в сексуальной эксплуатации (пусть даже собственного тела) ради наживы, но если

¹ Цит. по: Smith A. 'Material girl to earth mother'. *Sunday Times*. 1 March 1998.

именно в этом заключался ее мотив, то он себя не оправдал. Данный этап ее карьеры был отнюдь не самым удачным с финансовой точки зрения, и из чисто коммерческих соображений ей следовало бы придерживаться менее эксплицитных, менее трансгрессивных и сексуально дерзких музыкально-визуальных приемов 1980-х годов. *Sex* и *Erotica* вовсе не олицетворяли собой победу трэшевого сексуального консюмеризма или «эротики знаменитостей» над хорошим вкусом, а, напротив, показали, что секс продается не всегда или, по крайней мере, не в таких количествах, каких мог бы ожидать их автор после столь громкой критики. *Sex* продемонстрировал, что игра с иконографией порно — не самый верный путь к коммерческому успеху, даже для мегазвезды. Чрезмерное приближение к сексуальной интенсивности настоящей порнографии может спровоцировать среди аудитории беспокойство и сдерживание чувств, возникающие при потреблении порно как такового. Книга *Sex*, конечно, пострадала от такой реакции, отпугнув многих людей своими фантазиями на тему изнасилования и бритоголовыми лесбиянками с ножницами в руках. В этом смысле, войдя в порносферу, Мадонна, как ни странно, решила на финансовый риск, а уровень продаж ее пластинок вернулся к предшествовавшим *Erotica* показателям только через шесть лет, когда в 1998 году был записан *Ray Of Light*.

Но то, что было потеряно на авторских гонорарах, Мадонна более чем компенсировала своим статусом идола и культурным влиянием. Этого она достигла не только содержанием своего творчества, но и благодаря вспыхнувшему среди журналистов, ученых, фанатов и нефанатов острому спорам об этике и значениях ее эротических проявлений. Даже порицая ее работы, газеты

свободно воспроизводили образы из книги *Sex* и цитировали откровенные тексты песен с альбома *Erotica*. Начали появляться научные труды о «феномене Мадонны»¹, а про- и антипорнографические феминистки сделали ее символом всего хорошего или плохого (в зависимости от позиции), что есть в современной сексуальной культуре. Произведения Мадонны начала 1990-х годов подтвердили и укрепили ее статус сексуально самоуверенной властной женщины. По причине того, что она считала себя феминисткой и уже успела завоевать репутацию самой яркой в мире поп-звезды женского пола, использование ею откровенных сексуальных образов разрушило укоренившиеся парадигмы осмысления порнографического. Она нейтрализовала или, по меньшей мере, спутала главные аргументы феминисток против порно. То, что Мадонна называла себя феминисткой и при этом обнажалась и играла в порнозвезду, возвестило о наступлении новой фазы в западной сексуальной культуре и о завоевании мейнстримных медиа новой моделью женственности, сформировавшейся благодаря феминизму и публично отождествлявшейся с ним, но носившей совсем иной характер, чем та, которую представляли популярные артистки до нее.

Книга *Sex* сильно повлияла на сексуальную культуру и политику 1990-х годов, потому что нарушала ряд табу (то есть была трансгрессивна) и в то же время являлась популярным коммерческим продуктом. Культурный капитал, инвестированный Мадонной в этот проект, потребовал внимания к нему даже со стороны его противников и завел дебаты вокруг сексуальности еще глубже

¹ См., например: *The Madonna Connection* (Schwichtenberg ed. 1993); *Madonnarama* (Frank and Smith eds. 1993); *Deconstructing Madonna* (Lloyd ed. 1993).

в мейнстрим. *Sex* и *Erotica* существенно способствовали созданию культурного климата, в котором стало возможным относиться к порно как к обычной теме, не демонизируемой ритуально как проявление нравственного зла или политической реакции, а представляющей некоторый эстетический интерес и имеющей право на существование.

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ УДОВОЛЬСТВИЯ ПОРНО-ШИКА

После *Sex* разрослись две обширные категории порно-шика: тексты, созданные по примеру *Sex* и играющие с эстетическими и сюжетно-тематическими традициями порнографии, и тексты, в которых шла речь о порнографии в различных дискурсивных формах (включая научные труды по истории, философии, художественной критике и социологии).

К первой категории относятся все произведения искусства и популярной культуры, которые ориентировались на Кунса и Мадонну, стремясь походить на порнографию, но не квалифицироваться как порно. Конечно, артисты начали заимствовать порнографические элементы раньше, чем в конце XX века. В работах де Сада конца XVIII столетия и вдохновленных им художников, таких как Жорж Батай, использовались порнографические структуры (серии половых актов, не отягощенные повествовательным контекстом). Они являлись не порно-шиком, но намеренно провокационными произведениями, призванными подорвать господствующие нравственные ценности своего времени. Современное признание их как искусства (следствие произошедшего после 1960-х годов

разграничения искусства и порнографии в законах об ответственности за непристойное поведение) означает, что многие из этих работ уже не классифицируются как порнография и всюду свободно продаются уважаемыми книжными магазинами в отделах классики. Тем не менее первоначальные намерения их создателей ясны, и они вдохновляли сексуально-трансгрессивное искусство на всем протяжении XX века (см. часть третью).

Здесь я хотел бы провести разграничение между традицией эстетической трансгрессии и современным понятием порно-шика. Последний не обязательно стремится шокировать или вызвать скандал (хотя и может подрывать сексуальные стереотипы, чего добивалась Мадонна с книгой *Sex*). Цель порно-шика — перенести табу, трансгрессивные свойства порнографии в мейнстримное культурное производство, учитывая при этом, что, хотя сегодня аудиторию в целом не так просто шокировать, как раньше, мейнстримная культура остается зоной, в которой реальная порнография неприемлема. Преодолеть возникающее в результате эстетическое затруднение бывает не просто, о чем можно судить по нескольким кинематографическим попыткам.

Например, Пол Верховен, упоенный коммерческим успехом и радушным приемом среди критиков сексуально эксплицитного фильма «Основной инстинкт» 1992 года, снял в 1994 году картину «Шоугёрлз», в которой образы стриптиза и частного танца сочетаются с традициями голливудского мюзикла. Несмотря на видимую на экране роскошь постановки и репутацию Верховена как популярного кинорежиссера с индивидуальным творческим почерком, критики осмеяли «Шоугёрлз», найдя его слишком мягким, чтобы быть эротичным, а также слишком потакающим традиционному мужскому вуайеристскому взгляду,

чтобы считаться эстетическим успехом. Фильму Верховена не доставало характерного для лучшего порно-шика самокритичного дистанцирования, и, в отличие от ленты Боба Фосса «Весь этот джаз» (1978), с которой «Шоугёрлз» имеет определенное поверхностное сходство, он не добился признания эротизации знакомого голливудского жанра, а лишь сильно навредил своей карьере режиссера. Кинокритик Линда Уильямс выразила типичное мнение о том, что фильм «Шоугёрлз» провалился, поскольку был ни рыба ни мясо, то есть не искусство и не порно:

Этот фильм недостаточно плох, чтобы быть хорошим, и недостаточно порочен, чтобы быть сексуальным. Он даже недостаточно возбуждает, чтобы оправдать обещанное: наслаждение для мужских гетеросексуальных глаз, невиданную на мейнстримных экранах откровенную феерию актов и частей тела. Мы получили некоторое количество слишком привычных образов (в основных одну или много женщин с обнаженной грудью), а вовсе не качественный скачок возможностей репрезентации, бросающий вызов тому, что можно видеть и делать на мейнстримных экранах. Сексуальное кино, снятое с желанием, желанием возбуждать публику и менять ее зрительские ожидания, а также то, что ей позволено увидеть, — все это еще впереди¹.

«Шоугёрлз» показали, что заимствование порнографических норм таит в себе опасности для популярного артиста. Если настоящую порнографию действительно можно определить как эксплицитную сексуальную репрезентацию без повествования, с минимальным

¹ Williams L. R. 'Nothing to find'. *Sight & Sound*. January 1996. P. 28—30.

драматическим контекстом, то ее трансформирование в популярный жанр искусства или развлечения, равно как создание намеренно «порнографического» искусства, приводит к образованию нестабильной в своей основе культурной категории, которая в конце концов, вероятно, будет отнесена либо к искусству, либо к порнографии (никогда к тому и другому одновременно) и оценена соответственно — почти всегда негативно — как слишком «порнушная» для искусства или слишком эстетская для порно¹.

Некоторые самобытные режиссеры, такие как Ларс фон Триер, пытались разрешить это противоречие с помощью производства настоящих порно-фильмов, которые охотно включают все трэшевые грязные коннотации этой формы и не пытаются избежать ярлыка порнографии. В 1999 году его компания Pussy Power выпустила две жесткие порнографические ленты для женщин (*Constance* и *Pink Prison*). Премьера картины *IKU* (2000) тайваньского режиссера Шу Ли Ченга, которую один критик назвал «цифровым киберпорнографическим фильмом»², состоялась на престижном кинофестивале «Сандэнс» (впервые для порнофильма).

¹ Писатели тоже играли с традициями порнографии. Например, в 14 главе *The Fermata* (1994) Николсона Бейкера (Nicholson Baker) описывается грязная сцена группового секса, какие обычно встречаются только в самой жесткой порнографии. Глава (или ее часть, явно рассчитанная на прочтение в качестве порнографической) воздействует как порнография и, возможно, как искусство постольку, поскольку автор поднимает проблему о разграничении искусства и порнографии, как бы говоря: «Это написал я, романист Николсон Бейкер».

² Bailey A. 'Tokyo porn warning'. *The Face*. November 2000. PP. 139—142.

**ОТ *HARDCORE* К «8 МИЛЛИМЕТРАМ»,
или КАК ГОЛЛИВУД НАУЧИЛСЯ
ЛЮБИТЬ ПОРНОГРАФИЮ**

Некоторые представители авторского кинематографа избрали иной подход к порно-шику и начали снимать фильмы о порнографии, которые не обязательно сами ею являлись. Ранее я уже упоминал о картине *Hardcore* (Schrader. 1979) как о примере так называемого порно-страха. Хотя в период работы над *Hardcore* Пол Шрейдер, как говорят, погрузился в безумный мир наркотиков и беспорядочных садомазохистских гомосексуальных контактов (Biskind. 1998), что несколько противоречит антипорнографическому морализму его картины, его резко отрицательный взгляд на лос-анджелесскую индустрию порнографии был проявлением типичного для широкой культуры отвращения к этому предмету. О порнографах думали как о порочных извращенцах, а об исполнителях — как о жалких жертвах. В *Hardcore* порнография выступает непосредственной угрозой целостности семьи, и даже усилия бесстрашного главы рода Джорджа Скотта не могут ее предотвратить.

«НАРОД ПРОТИВ ЛАРРИ ФЛИНТА»

На протяжении следующих полутора десятилетий в американской кинематографии доминировала предложенная фильмом *Hardcore* структура осмысления порнографии, хотя мейнстримных художественных лент, которые бы столь же близко рассматривали эту тему, не снималось. Затем в 1996 году Columbia Pictures выпустила картину Милоша Формана «Народ против Ларри Флинта» с Вуди Харрельсоном и Кортни Лав. Это фильм-биография об

издателя журнала *Hustler* и главным враге антипорнографических лобби — миллионере-паралитике Ларри Флинте, который к моменту релиза вел крестовый поход против цензуры. Фильм был революционен в своей солидарности с антицензурным делом, которое отстаивал Флинт, и в подаче вопроса о порнографии как вопроса о свободе печати и сохранении американской конституции. В этом смысле он старомодно либерален, а его режиссер играет роль адвоката дьявола. Но «Народ против...» заходит дальше, помещая Флинта в самое сердце американского предпринимательского капитализма и тем самым делая его нормальным человеком. Журнал *Hustler* показан как первый сексуально трансгрессивный товар, прорвавшийся на мейнстримный потребительский рынок, а его издатель — как трудолюбивый бизнесмен, который превыше всего заботится о благополучии своих работников и качестве продукта. «Мы нарушаем табу», — говорит Ларри в одном из эпизодов, объясняя уникальность своего предприятия и одновременно резюмируя коммерческую привлекательность порнографии.

К концу картины Флинт и вовсе предстает перед нами жертвой морально консервативного и угрожающе авторитарного американского истэблшмента. Это большое отступление от того, как он и другие порнографы изображались прежде. Что касается этики и виктимологии самой порнографии, то в ленте есть ссылки на знаменитый номер *Hustler*, получивший название «мясорубка» и ставший символом патриархальной ненависти к женскому движению. В этой связи фильм признает, что образное содержание порно было по меньшей мере противоречивым, но режиссер делает акцент на сатирической, направленной против истэблшмента (антимужского истэблшмента, если быть точным) сущности журнала

Hustler. Настоящими жертвами в картине Формана являются не фотомодели, а жена Флинта Алтея (Кортни Лав), сползание в наркоманию и смерть которой трактуются как следствие скуки, вызванной славой, а не порнографической эксплуатации (на первом свидании Флинт благородно отказывается заняться с нею сексом, потому что она не достигла совершеннолетия).

Хотя фильм удостоился нескольких «Оскаров», что недвусмысленно свидетельствует о его успехе во внедрении порнографии в мейнстрим американской, а значит, и мировой культуры, первоначальная реакция на него была неоднозначной. Журнал *Sight & Sound* писал, что он «так и не разрешил фундаментальной дилеммы о том, как сделать голливудский фильм о производителе жесткой порнографии. Вместо этого получилась во многом остроумная и драматичная попытка облагораживания, в ходе которого все потенциально подрывные или опасные элементы сглаживаются и становятся частью чистого тела вездесущей мейнстримной формы»¹. Примерно такой же критике подвергся и *Sex Мадонны*, так что в защиту этой работы можно привести те же аргументы. Мы видим, что мейнстримная культура достигла такого этапа развития, когда артисты могут говорить о порнографии и ссылаться на нее весьма эксплицитно, что и подтверждают *Sex* и «Народ против Ларри Флинта» (впрочем, одну сцену из «Народ против...» пришлось заретушировать в интересах кинопроката и продажи видео). Однако их произведения не могут являться порнографией, ведь иначе они по определению перестают быть порно-шиком. Такие тексты должны облагораживаться, чтобы рассчитывать на место в мейнстримной культуре. «Народ против Ларри Флинта»

¹ Bruzzi S. *Sight & Sound*. Vol. 7. no. 3. P. 59.

является порно-шиком не в порнографической репрезентации секса (которой он избегает), а в попытках перевернуть застарелые «страх и ненависть» по отношению к Ларри Флинту и порноиндустрии США в целом и дать бой лицемерию, пронизывающему споры вокруг порнографии. Злейший враг Флинта на нравственном фронте, Фрэнк Китинг, к концовке фильма изобличается как мошенник, обманувший миллионы людей в результате махинаций со сбережениями и займами; религиозный консерватизм связывается, по крайней мере по духу, с покушением на Флинта, лишившим его способности ходить, а зрители наблюдают, как из родившегося заново христианина он превращается в атеиста-иконоборца.

Кроме позолоченных статуэток, продюсеров ждал еще и кассовый успех, который, без сомнения, во многом был следствием артистического реноме исполнителей и всей съемочной группы, но также и изменившегося в конце 1990-х годов статуса порнографии в западной культуре. Критики из числа морализирующих консерваторов, естественно, возненавидели картину, так же как они ненавидели *Sex*, за упоминание запретной дотопле в широком обществе темы. Но с выходом на экраны «Народа против Ларри Флинта» джинн порно-шика окончательно вылетел из бутылки. Здесь и повсюду в популярной культуре значение порнографического радикально пересматривалось¹.

¹ В год после выхода «Народ против...» реальный Ларри Флинт добился еще большего признания как «шикарный» деятель культуры. Свидетельством этой вновь обретенной респектабельности стало открытие в 1999 году сети латте-баров *Hustler Hollywood* в нескольких городах Америки. В 2000 году он дал большое интервью в программе BBC News 24, гостем которой был также Нельсон Мандела. Примерно в это же время в газетах обсуждалось возрождение империи *Playboy* Хью Хефнера и тот факт, что он и Флинт активно поддерживали, в том числе финансово, президентскую кампанию демократической партии в 2000 году.

НОЧИ В СТИЛЕ БУГИ*

«Народ против...» стремился восстановить законную культурную роль порнографии, определяя ее вопрос как вопрос свободы слова, то есть апеллируя к священным догматам американской конституции. Вышедший годом позже фильм Пола Томаса Андерсона «Ночи в стиле буги» еще решительнее одобрял эту норму и одновременно способствовал возникновению в 1990-е годы аналогичной тенденции — «ретро-шика», — в рамках которой семидесятые, это «десятилетие забытого вкуса», и особенно порно-индустрия, были открыты заново как эра наивного гедонизма, славных времен и, как подсказывало название ленты Андерсона, бесконечных страстных ночей под музыку диско.

Подобно «Народу против...», «Ночи в стиле буги» — не просто фильм о порнографии, но картина, в которой порно-индустрия создает и сцену, и характеры, и драматические повороты, необходимые для освещения более широких тем. На этот раз в центре внимания не гражданские свободы и свобода слова, а семья, слава и тяготы перемен. Специфика «Ночей...» заключается в обращении к этим темам через индустрию порнографии, которая изображается в качестве благотворной, а не разлагающей силы. В *Hardcore* порнография разрушала буржуазную семью, развращая ее невинных членов. В «Ночах в стиле буги» порно-индустрия и ее воплощение в виде небольшой малобюджетной компании под руководством Джека Хорнера (удачное возвращение на экран Берта Рейнолдса) заменяет семью группе людей,

* В названии заложена смысловая двойственность, потому что *boogie* на американском сленге — это не только танец, но и секс.

ставших жертвами всевозможных проблем в собственных семьях. Эдди Адамс (Марк Уолберг), которого угнетают невротичная мать и ее муж-неудачник, обретает суррогатных родителей в лице Джека Хорнера и его давно не юной «звезды» Эмбер Уэйвз (Джулианна Мур). Сама Эмбер лишилась ребенка в результате развода, произошедшего, как мы узнаём, из-за ее работы в порно. Эдди и другие становятся для нее детьми. Роллерша (Хитер Грэхам), похоже, осиротела и тоже вошла в круг Хорнера как в семью. Трагедия малыша Билла, убившего свою жену, а затем и себя, случилась потому, что она в нарушение заключенного между супругами договора спала с кем угодно и где угодно и щеголяла своей распушенностью перед ним и остальной «семьей». Индустрия порнографии видится здесь не вратами в ад, а прибежищем. Хотя «по долгу службы» они регулярно трахаются друг с другом, их любовь носит скорее платонический, а не сексуальный характер. Секс затушеван лишь настолько, насколько это необходимо для продажи картины как мейнстримного релиза, и явно преподносится как бизнес, а не удовольствие, как работа, обеспечивающая тех, кто ею занимается, сносное, даже достойное существование.

Что касается вопроса о влиянии знаменитости на человека, то в «Ночах...» прослеживается карьера порно-звезды Дирка Дигглера с конца 1970-х до начала 1980-х годов. Хотя слава, которую мы видим, далека от мейнстрима и сосредоточена внутри узкого мира лосанджелесской порноиндустрии, путь Дигглера от зеленого новичка до свихнувшегося на кокаине конченого человека увлекает не меньше судьбы любой первоклассной знаменитости. Фильм говорит нам, что соблазны и разложение одинаковы и внизу иерархии, и на самом ее верху. Важно, что Эдди портит не порнобизнес, а аффек-

тации и потакания своим слабостям, сопровождающие успех в любой сфере жизни, и особенно в индустрии развлечений. Порно вырисовывается как своего рода Голливуд (пусть и сравнительно низкого статуса), так что «Ночи в стиле буги» — это фильм о Голливуде, а не только о его порнографическом ответвлении.

Дирк Дигглер плохо справляется с переменами, обступающими его в «Ночах», а параллельной темой в сценарии Андерсона становится влияние трансформации на саму порноиндустрию. Когда семидесятые сменяются восьмидесятыми, мы видим, как Джек Хорнер и его семья с трудом переключаются с целлулоидной пленки на видео и со взрослого кино на кабинки в задней комнате. Он сопротивляется тому, что ему кажется концом золотого века. Конечно, сегодня мы знаем, что он обречен на неудачу, поскольку грядет эра кассетных видеомагнитофонов, которая сделает излишними даже самые скромные эстетические претензии. Проработка этой темы позволяет Андерсону задать ряд вопросов о природе порнографического и представить Джека Хорнера как носителя порноэстетики, которая если и не «аутентична», то как минимум достойна похвалы. Хорнер хочет делать «настоящие» фильмы, то есть фильмы «взрослые» и «экзотичные», но с хорошими сценариями, убедительными персонажами и немалыми художественными достоинствами. В этом смысле он идеалист, но его эстетические притязания обречены на провал, поскольку, как признает Андерсон, порнография не нуждается в контексте. Действительно, она прекрасно обходится без качественных сценариев и прочих атрибутов «настоящего» кино.

«Ночи в стиле буги» постмодернистичны, как и *Sex*, постольку, поскольку они без всяких оправданий подправляют и переформулируют значения символов и текстов,

которые ранее считались выходящими за идеологические и семиологические рамки дозволенного. В этом фильме представлены острые реконструкции творений Хорнера, пародирующие нереконструированный сексизм семидесятых. Но, кроме видео, с наступлением 1980-х годов Джека Хорнера и его шаловливых детей начинает преследовать призрак феминизма. В «Ночах...» порнография теряет демонические качества, а те, кто ее делает или снимается в ней, очеловечиваются. Андерсон подтверждает, что его намерением было «романтизировать пору расцвета порно»¹, и это ему, конечно, удалось, пусть и не без влияния более мрачного контекста. Одна из самых волнующих сцен картины — та, в которой Хорнер приглашает в свой лимузин мужчину, чтобы заснять на видеокамеру, как он занимается сексом с роллершей. Вот до чего довела нас видеотехнология, полагает Андерсон, — до потери достоинства и какой бы то ни было оправдывающей ее ценности, которыми, возможно, порнография обладала в лучшие годы. Однако в целом тон фильма вовсе не осуждающий, а персонажи вызывают даже больше симпатии, чем формановские Ларри Флинт и его свита.

Успех «Ночей...» спровоцировал более широкий культурный интерес к порнографической отрасли, что можно проследить в работах фотографов Кена Пробста и Джеффа Бертона. Снимки Пробста документируют то, что его издатель назвал «абсурдностью, пафосом и бизнесом порнографической киноиндустрии»², и в манере все тех же «Ночей...» комментируют «банальность производства желания». По мнению американского критика Уильяма

¹ Цит. по: Smith G. 'Night Fever'. *Sight and Sound*. Vol. 8. No. 1. January 1998. P. 7—10.

² С веб-сайта Twin Palms.

Гамильтона, творчество Пробста принадлежит к той школе современного искусства, которая «черпает вдохновение в политике, графическом содержании и сиюминутных производственных ценностях развлечений для взрослых»¹. Джефф Бертон в своих фотографиях разделяет интерес Пробста к иконографии порносъебок. Один критик высказался в том духе, что «образы Бертона говорят за саму отрасль: на них безвкусные кустарные декорации, вялость актеров между дублями и, в конечном итоге, торговля сексуальным телом»². В этом отношении и Пробст и Бертон многим обязаны «Ночам в стиле буги». Четко видна связь между *Made in Heaven* Кунса, *Sex* Мадонны, «Ночами...» Андерсона и *Pornographic* Пробста.

8 МИЛЛИМЕТРОВ

В 1998 году в США вышел фильм режиссера Джоэля Шумахера «8 миллиметров», и это не кажется простым совпадением. После двух крупных произведений, в которых порнография очищалась от демонических качеств, «8 миллиметров» можно трактовать как попытку Голливуда вернуться на территорию, помеченную *Hardcore* Шрейдера. В самом деле, сюжет «8 миллиметров» имеет много общего с предыдущей лентой. Это и сцены, в которых наивный главный герой впервые знакомится с порнофильмами, и роль фотогеничного молодого члена группы как проводника для более пожилого мужчины по порнографическому «дну». В обеих картинах присутствует фигура честного, работающего и американского до мозга костей отца (Николас Кейдж в «8 миллиметрах»),

¹ Hamilton W. L. 'The mainstream flirts with pornography chic'. *New York Times*. 21 March 1999.

² Shave C. 'Constant stiffies'. *i-D*. May. 1999. P. 113—115.

которому приходится войти в этот мир в поисках пропавшей девушки. И в том и в другом случае, дочь становится жертвой порно. Тогда как в *Hardcore* отцу удается вернуть ее, в «8 миллиметрах» девушку по-настоящему убивают на съемочной площадке, а персонажу Кейджа не остается ничего другого, как вернуться в безопасное лоно своей семьи (разумеется, прежде расквитавшись с негодяями).

Порно угрожает этой семье на сей раз посредством тревожного психологического воздействия порно на героя Кейджа. По контрасту с «Ночами в стиле буги» порносферу Шумахера населяют татуированные психопаты и серийные убийцы, наслаждающиеся садомазохизмом. Зритель погружается в атмосферу грязных порномагазинов, темниц и подвалов, где готовится расправа над невинными. Как и в *Hardcore*, порно здесь отождествляется исключительно с насилием, извращениями и убийством. «Это триллер с детективной тайной, — заявляет Джозель Шумахер в продюсерском комментарии к фильму, — но самое главное то, что это исследование пути человека, который начинает как хозяин положения, чувствующий себя вполне нормальным и контролирующим ситуацию... а в конце совершенно теряется в вихре ужаса и обнаруживает, что искупить свою вину он может, только если сам окажется в очень мрачном месте».

Хотя сходство сюжетов и настроений двух картин очевидно, встречены они были по-разному, что говорит о культурном сдвиге, произошедшем в порно-шике в 1990-е годы. Если суровое осуждение порнографии лентой *Hardcore* в 1970-х годах было воспринято с некоторым почтением, то двадцать лет спустя «8 миллиметров» ругали на чем свет стоит не только радеющие за порно вольнодумцы. «Такое видение порно-ада попр-

сту демонстрирует, — писал в своей рецензии на фильм британский критик Марк Кермод, — что характерная для семидесятых годов сенсационность в представлении секс-индустрии сделалась смехотворной сегодня, когда Ларри Флинт открывает кафе *Hustler*, а порно-шик стал уже *de rigueur** даже для таких неопасных художников, как Ларс фон Триер. Порноиндустрия больше никого не пугает»¹. Картине «8 миллиметров» не помог даже ультра-современный техно-трэш Афекса Твина *Come to Daddy*, оглушительно играющий во время кульминационной сцены. Фильм назвали вымученной карикатурой, прилизанным вариантом наиболее гротесковых взглядов борцов с порнографией, неуместным в культуре, которая все спокойнее относится к иконографии порно.

МОДНЫЙ ФЕТИШИЗМ И ПОРНОГРАФИКАЦИЯ СТИЛЯ

По мере того как в 1990-е годы порно становилась сексуальным, его нормы и условности все чаще заимствовались в медиа законодателями культурного стиля, вкуса и моды. После того как *top-shelf* журналы вроде *Penthouse*, стремившиеся завернуть порнографию в «клевую» обертку (см. предыдущую главу), взяли на вооружение дизайнерские и типографические инновации изданий типа *i-D* и *The Face*, последние ответили комплиментом на комплимент и принялись открыто играть с порнографическим оформлением. В соответствии с постмодернистским духом десятилетия и примером

* Необходимым, обязательным (фр.).

¹ *Sight & Sound*. Vol. 9. No. 5. P. 45.

Мадонны иконография порно была трансгрессивной ровно настолько, чтобы считаться эксцентричной и при этом давать массу возможностей для репрезентации приятных эротических образов, называемых модой, а не порнографией. Делать это стало еще проще, когда мода тоже впитала порно-шик и его вариант — садомазохистский шик, под которым понимались разнообразные фетиш-предметы из кожи, резины и ПВХ, и к началу девяностых захлестнула ими подиумы всего мира. То, что в 1970-х годах являлось вызывающей субкультурной сферой интересов Вивьен Уэствуд и ей подобных, а в 1980-е (когда Сьюзан Фалуди, Наоми Вулф и другие осуждали это как проявление патриархального отката) все еще оставалось маргинальным признаком *haute couture*¹, в 1990-е стало особенностью дорогой моды.

Эти тенденции ясно обозначились уже в начале девяностых и достигли своего апогея к концу десятилетия, когда стало казаться, что все журналы о стиле считают своим долгом выпустить хотя бы один номер, который бы выглядел как порнография или подробно ее обсуждал. Так, августовский номер *Dazed & Confused* 1995 года привлекал внимание образами эротизированного насилия и фетиш-предметов. В честь третьей годовщины (в августе 1997 года) журнал поместил на обложку фотографию модели Хелены Кристенсен со скрытой за серым прямоугольником грудью, стерев который можно было увидеть все. Выпуск *i-D* под названием 'skin and soul issue' (май 1999) представлял собой компиляцию того, что к тому моменту уже превратилось в стильное

¹ Еще в 1987 году один культурный обозреватель позволил себе заметить, что «понятия жесткой порнографии, опосредованные авторским эротизмом, влияют на форму и подачу некоторых элитных модных образов» (Myers. 1987. P. 64).

культурное клише. На обложке с моделью в бикини журнал обещал «секс в неприличных количествах», «постоянные эрекции», «сексуальные причуды в мире животных» и «упругие булочки». Создавалось впечатление, будто авторы этих заголовков хитро подмигивали читателям. Это было воплощением тактики «и волки сыты, и овцы целы», то есть, несмотря на игриво-трансгрессивное содержание порно-шика, *i-D* позиционировался выше заурядной зацикленной на сексе публикации. Внутри имелась альтернативная «обложка», на которой певица Шарлин Спитери была запечатлена в негламурной и решительно непорнографической позе. Под сомнительными заголовками скрывались богатые мыслями убедительные статьи о сексуализированном искусстве и моде, а также рассуждения об эволюции сексуальной репрезентации. Так, автор «постоянных эрекций» Стюарт Шейв пытался заинтересовать читателей следующим утверждением: «Художников всегда интересовало тело, но в наши дни они им прямо-таки одержимы настолько, что демонстрируют обнаженные модели в музеях и раздвигают ноги для порножурналов»¹.

Год спустя (в ноябре 2000 года) такой же подход использовал журнал *The Face*. Его номер 'L'Édition Sexe' продавался в ярко-розовом пластиковом пакете, украшенном тремя большими буквами X. Внутри среди прочего можно было найти фотографии Нади — звезды откровенного видеоклипа группы *Add N To (X)* на песню 'Plug me in' [«Засади мне»], обзор прелестей порносайтов Интернета и рассказ о журнале *Richardson*. В *Richardson* обсуждавшиеся до сих пор элементы порно-шика объединялись

¹ Примерно в это же время порно-шик появился и в весенне-летнем номере *Vogue*.

в провокационной, дорогой и нарочито эстетской упаковке из созданных художниками (а не фотографами) сексуально эксплицитных изображений моделей (иногда самого автора) в предметах одежды высокой моды. *The Face* задавал вопрос: «Когда порножурнал — уже не порножурнал?» — и сам на него отвечал: «Когда он представляет собой прекрасно снятое и продающееся в галерее “Тейт Модерн” за £18 модное событие, демонстрирующее мастурбирующих американок и кончающих и писающих японских подростков»¹.

СЕКС НА ПРОДАЖУ: ПОРНО-ШИК В РЕКЛАМНОЙ КУЛЬТУРЕ

Порно-шик был также взят на вооружение рекламной отрасли. Заметив интерес широких масс к сексуальному, включая его девиантные и извращенные разновидности, рекламщики принялись эксплуатировать притягательность трансгрессивной сексуальности для продвижения товаров. В ролике, который Тони Кей снял в 1994 году для компании Dunlop, резиновость покрышек обыгрывалась при помощи демонстрации моделей в фетиш-одеждах с плетками. В качестве саундтрека к нему была выбрана песня группы *Velvet Underground* [«Бархатное подполье»] (название взято, разумеется, из классического садомазохистского романа) ‘*Venus in Furs*’ [«Венера в мехах»]. Поп-культура, фетишизм, намеки на порнографию и садомазохизм — все это было объединено вокруг продажи изделий, которые раньше не считались особенно сексуальными.

¹ Познакомиться с журналом можно на сайте www.richardsonmag.com.

Конечно, сексуальная репрезентация в рекламе не всегда эротична, ведь она должна привлекать внимание аудитории к достоинствам предлагаемого продукта. Это может быть сделано в ироничной или юмористической манере, как в рекламе Guinness, которая появилась в журнале *The Face* в августе 1996 года. Она изображала средних лет мужчину в черной фетиш-одежде, прикованного к потолку цепями в узнаваемом бондаж-стиле, и вызвала критику британского Управления по рекламным стандартам. Дело в том, что незадолго до ее появления от несчастного случая в результате аутоэротической асфиксии умер парламентарий от партии тори и тайный гей Стивен Миллиган, так что рекламу сочли весьма бестактным намеком на эту трагедию. Телевизионные ролики «Садист» и «Мазохист», снятые для пивной компании Tennent's, были скорее просто комичны, но тоже говорили об очаровании, которое имеют для культуры извращения, часто лежащие в основе порно-шика. Эти клипы, изображавшие садомазохизм и транслировавшиеся в прайм-тайм, также комментировали и высмеивали изменение структуры сексуальных отношений и стереотипов, показывая мужчину и женщину, играющих в сексуальное противоборство. В 2000 году появилась телевизионная реклама пива Grolsch, основанная на порно-съемках.

Разумеется, использование секса в рекламе — давняя стратегия продвижения товаров и услуг. Ее с антропологической точностью проанализировали Эрвин Гоффман в 1976 году¹ и Джудит Уильямсон в ее новаторской работе *Decoding Advertisements* [«Расшифровывая рекламу»] (1978). Оба автора уделяют большое внимание

¹ Краткий список лучших за последние годы примеров рекламы сексуального характера см. в Saunders. 1996.

созданию сексуальной идентичности и гендерных стереотипов в рекламе. Однако следует сказать, что упомянутая выше реклама не продает сексизм и вряд ли эксплуатирует и опредмечивает женское тело в традиционно сексистской манере. Действительно, они не столько возбуждают зрителей, сколько предлагают им проникнуться «взрослой» изысканностью продукта и принять участие в порнографикации мейнстрима, которую подразумевает их показ в прайм-тайм. Как видно по клипам Tennent's, они скорее подрывают сексуальные стереотипы, нежели укрепляют их, и вводят в поле зрения публики те практики и идентичности, которые не могла бы использовать более скромная реклама. С этой точки зрения порно-шик в рекламе отражает изменение отношения общества к сексуальности и гендерным ролям.

ПОРНО-ШИК В ПУБЛИЧНОЙ СФЕРЕ

Эти образы объединяет стремление интегрировать эстетику порнографии в непорнографические формы искусства (популярные и авангардные) и рекламной культуры. Они отражают столкновение идеологических сдвигов, вызванных многолетней сексуально-политической борьбой, с постмодернистским интеллектуальным климатом, в котором значение порнографического может быть переосмыслено, а его извращенные удовольствия — приняты. В 1990-е годы порнография хотя и не присутствовала непосредственно в мейнстримных медиа, стала популярным культурным феноменом. Следовательно, на другом уровне системы перекрестных ссылок, которую образуют медиа в постмодернизме, произошло распространение телевизионных программ, печатных изданий и периоди-

ческих статей, которые говорят о порнографии (и порно-шике), но не обязательно стараются имитировать ее. Через эти разнообразные формы журналистских медиа порнография мигрировала из порносферы в среду, которую Юрген Хабермас назвал публичной сферой, подразумевая под этим такую область формируемого средствами массовой информации пространства, в которой члены общества собираются для того, чтобы изучать и обсуждать важные для них вопросы. Исторически порнография не считалась подходящей для таких дебатов темой и оставалась на периферии допустимых публичных рассуждений, но с возникновением порно-шика в конце 1980-х — начале 1990-х годов репортажные, аналитические и дискуссионные медиа начали проявлять к ней интерес.

Порнографикация публичной сферы происходила одновременно с усилением внимания медиа к тому, что в следующей главе мы назовем «стриптиз-культурой», то есть к вещательным и печатным материалам, основанным на всевозможных формах сексуального саморазоблачения и телесной демонстрации и, таким образом, являющимся проявлением сексуализации мейнстримной культуры вообще. Но порно-шик в публичной сфере — это особый случай интеллектуального и журналистского рассмотрения порнографии, которая прежде была запретной зоной, тайным музеем, в качестве дозволенного предмета. Этот путь прокладывали печатные медиа, причем рост интереса редакторов к порнографии стал заметен в начале 1990-х годов. В своей книге *Mediated Sex* я отмечаю, что в первой половине этого десятилетия освещение этой темы стало во многих случаях объясняться не общей враждебностью (вытекающей из консервативной моральной или антипорнографической феминистской парадигм), а неосуждающим любопытством (McNair. 1996).

С тех пор порнография не перестает обсуждаться по обеим сторонам Атлантики, а количество произведений, демонстрирующих живой интерес к культурным и социологическим значениям порнографикации, намного превосходит число порицающих ее критических работ. Примером исключения из этого правила может служить напечатанная в газете *Guardian* в марте 2001 года резкая статья Мартина Амиса, нацелившего свой критический взор на печально известных американских продюсеров Макса Хардкора и Рода Блэка (см. предыдущую главу)¹.

ПОРНО И ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Телевидение тоже участвовало в исследовании порнографического. В период с 1998 по 1999 год произошел всплеск телевизионного порно-шика и вообще программ сексуального характера, что отметило в 1999 году Королевское телевизионное общество. «За последние три года секса на британском телевидении больше, чем когда-либо»². В Соединенном Королевстве, где доля таких программ в сетке вещания была больше, чем в других странах, включая США (где, несмотря на доступность порнографии, бесплатное телевидение регулируется строже), основная их масса заказывалась и транслировалась каналом Channel 4, который начал осваивать это направление в 1995 году, открыв сезон *Red Light Zone* из сорока двух программ, имевших отношение к порнографии и сексуальной культуре вообще. Рейтинговый успех *Red Light Zone* в условиях обострения конкуренции за зрителя в телевизионном секторе вдохновил британские

¹ Amis M. 'A rough trade'. *Guardian*. 17 March 2001.

² 'Strip Programming'. *Journal of the Royal Television Society*. May 1999. P. 12—14.

вещательные компании активизировать исследование трансгрессивной сексуальности. После *Red Light Zone* продукция Channel 4 варьировалась от умаляющих достоинство канала «трэшевых» и ироничных программ (*Eurotrash*) до исторических и социологических документальных фильмов, глубоко укоренившихся в британской традиции общественного вещания. «Тематические» ночи и уик-энды, например *Censored* [«Проверено цензурой»] выполняли функцию рубрик, в рамках которых канал мог «испытывать на прочность границы дозволенного на британских экранах»¹.

Некоторые критики осудили этот проект, сочтя его продуктом голый (в буквальном смысле слова) коммерции, а консервативный таблоид *Daily Mail* прозвал исполнительного директора канала Майкла Грейда «директором британской порнографии», однако мотивы у Channel 4 были благородные. Задача выделить место в культурном пространстве ранее маргинальным сообществам была частью политики отхода Channel 4 от истэблишмента. В сентябре 1998 года канал выпустил в эфир две программы, авторами которых были женщины и которые были посвящены роли эксплицитной сексуальной репрезентации (порнографии и эротики) в расширении женских прав. В программе *Erotica: A Journey into Female Sexuality* [«Эротика: Исследование женской сексуальности»] рассматривалось сексуально откровенное искусство таких женщин, как исполнительница Энни Спринкл и фотограф Филлис Кристофер, а программа *Susie Bright: Sex Pest* сопровождала показ в *Red Light Zone* короткометражного фильма

¹ Из предисловия Марка Кермода (Mark Kermode) к *Censored*. Channel 4. 20 February 1999.

Брайт *How to Read a Dirty Movie* [«Как интерпретировать порнофильмы»] более продолжительной документальной лентой ведущего американского секс-радикала. Канал сделал ловкий постмодернистский шаг, пригласив австралийскую поп-певицу и квир-икону Кайли Миноуг для представления этих двух передач следующими строками:

Нонконформистское телевидение. Независимые бунтарские суждения. Контркультура прорывается в мейнстрим.

В 2000 году Filmfour — платное подразделение Channel 4 — выпустил полнометражное документальное видео *Sex: the Annabel Chong Story* [«Секс: История Аннabel Чонг»] о карьере родившейся в Сингапуре порнозвезды Грейс Куэк, прославившейся сексом с 250 мужчинами за один день. О ней говорилось также как о студентке университета, для которой съемки в порно были своего рода художественным и интеллектуальным экспериментом. Таким образом, помимо истории организации и проведения этого бьющего рекорды события, фильм рассказывал об этике порнографии и том вызове, который Куэк бросила антипорнографической ортодоксии американских научных кругов. Но фильм, давая своей героине возможность выразить собственную порноэстетику, не мог избежать щекотливых вопросов, вызванных ее участием в сессии с 250 мужчинами: так ли уж самостоятельно она приняла свое решение, как заявляла? Было ли в ее строгом религиозном сингапурском воспитании нечто такое, против чего она бунтовала? Было ли участие Грейс в порноиндустрии свидетельством ее сексуально-радикального интеллекта или нездоровой психики?

Конечно, каковы бы ни были этические соображения, секс продается в этом медиа точно так же, как и в любом другом, и независимо от того, преподносится ли он как контркультурный или нет, возможность показать зрителям умеренно трансгрессивные сексуализированные образы в период усиливающейся конкуренции, без сомнения, подтолкнула расцвет порно-шика на британском телевидении. Первопроходцем в этом направлении стал Channel 4, развивший трансгрессивные качества своего материала намного сильнее, чем любая другая британская вещательная компания, хотя ITV и BBC тоже не остались в стороне от этого процесса. Передаче *Censored* канала Channel 4 предшествовала программа BBC2 *Empire of the Censors* [«Империя цензоров»], а передача *Doing Rude Things* [«Делая грубые вещи»] того же канала представляла собой насмешливо-ироническую историю британской порнографической киноиндустрии. Channel 5, вышедший в эфир и коммерчески заинтересованный в программах, которые пользуются успехом среди аудитории «секси» и которые почти всегда создает порно-шик, стал конкурировать с Channel 4 в освещении всего того, что имеет отношение к порно. В предыдущей главе упоминалось о внедрении каналом Channel 5 мягкой порнографии (как ее классифицировали некоторые критики) в бесплатное телевидение Соединенного Королевства с помощью сериалов вроде «Дневников Красной Туфельки» [*Red Shoe Diaries*]. Кроме того, С5 подарил нам *Sex and Shopping* — сериал со странным названием (в нем много секса, но не так уж много шоппинга) о порнографической индустрии. В тринадцати получасовых эпизодах сериал *Sex and Shopping* с беспрецедентной подробностью и откровенностью освещал «натуральное», гомосексуальное и лесбийское порно, а также

порно в Интернете. Сериал представлял ведущих актеров и продюсеров и (естественно) демонстрировал многочасовой отснятый материал.

Channel 4 в очередной раз воспользовался растущим интересом мейнстрима к механике порноиндустрии в феврале 1999 года, выпустив *Boogie Nights in Suburbia* [«Пригородные ночи в стиле буги»]. Тема этого документального фильма была той же, что и у статьи, напечатанной в январе 1995 года¹ в журнале *Company*, — полулюбительский порнобизнес в духе «сделай сам», прибегающий к услугам непрофессиональных моделей. Эта лента представляет собой смесь клубнички и социологии, в которой хищнические действия «продюсеров», один из которых известен под псевдонимом Бен Довер (он всякий раз запрыгивает на своих моделях в конце съемок), противопоставлялись явной финансовой выгоде, которую некоторые женщины получали благодаря участию в фильмах.

В этой же традиции был выдержан снятый в 1998 году эпизод программы *Louis Theroux's Weird Weekends* [«Причудливые выходные Луи Теру»] (BBC2), посвященный порно-индустрии в долине Сан-Фернандо. К сообществу исполнителей и продюсеров порно из этой местности был применен характерный документальный стиль Теру — своего рода телевизионная гонзо-журналистика*, пред-

¹ Compton E. 'Suburban Sex Scandal'. *Company*. January 1995.

* Гонзо-журналистика — направление в журналистике, характеризующееся глубоко субъективным стилем, который создается за счет активного включения авторского личного опыта и эмоций в изложение событий. Отсюда сарказм, ирония, преувеличения и ненормативная лексика, отличающие этот стиль. Считается, что родоначальником этого стиля является Хантер Томпсон, не успевавший сдать статью и отправивший редактору вырванные из блокнота записи, имевшие глубоко субъективную окраску. Редактор, давший этому стилю название «гонзо», утверждал, что так у ирландцев Южного Бостона называется самый стойкий участник пьяной компании, дольше других остающийся на ногах.

полагающая еженедельное погружение автора в интересующее его субкультурное комьюнити. Логическим обоснованием для этих программ явно служил порно-шик, а подтекст обеспечивал «гид» Теру — специализирующаяся на порнографической отрасли публицист Сьюзан Ринетти:

Теру: Заниматься порно сейчас интересно?

Ринетти: Здесь и в настоящее время публика охотно воспринимает информацию об этом. В Голливуде сейчас идут съемки сразу четырех фильмов об индустрии развлечений для взрослых.

Теру: Значит, она [порно-индустрия] и правда сознательно старается войти в мейнстрим.

То, что последовало за этим, зашло еще дальше, чем *Sex and Shopping* или «Пригородные ночи в стиле буги», так как Теру объявил о своем намерении «сделать порно своим образом жизни». В соответствии с этим замыслом фильм был пересыпан сценами его встреч с продюсерами порно и работы с ними, включая одну компанию, специализирующуюся на видео для гей-рынка. Все это было подано с хорошим чувством юмора, и лишь бондаж-образы Рода Блэка немного смутили Теру.

Когда настал черед творений Рода Блэка, я подумал, что с меня хватит. Может быть, я увидел больше, чем мне бы хотелось.

Однако в целом фильм Теру, как и большинство рассматриваемых в моей книге примеров документального порно-шика, объясняет без осуждения и зачастую с сочувствием, каково существовать «внутри» порнографии исполнителям, продюсерам, агентам и остальному

персоналу. Заметным исключением из этого правила был показанный Channel 4 в апреле 2001 года фильм *Hardcore*. В нем рассказывается о «Фелисити — английской девушке, приехавшей в Лос-Анджелес, чтобы стать порнозвездой», о ее знакомстве с этой отраслью и карьере в ней. Позволяя Фелисити обосновать (экономически) свое участие в порно и подчеркнуть его абсолютную добровольность, этот фильм, подобно статье в газете *Guardian* (см. выше), уделяет основное внимание той неохоте, с которой она снимается в творениях Макса Хардкора. Фелисити вошла в его студию в совершеннолетнем возрасте и по собственному согласию, но, как показывается в ленте, унижительные вещи, которые ей приходилось делать, заставляли ее чувствовать все больший дискомфорт, достигающий кульминации в сцене ее рыданий в спальне, куда автор документальной картины не мог не проникнуть. Описывая самый женоненавистнический сектор американского порнобизнеса, *Hardcore* вносил важные корректировки в не критичное и часто одобрительное содержание телевизионного порно-шика.

На сознательно более «серьезном» и ориентированном на общественное вещание крае телевизионного спектра расположилось несколько циклов передач, посвященных весомым наукообразным исследованиям сексуальной культуры XX века, таких как вышедшая в октябре 1998 года *Sex Bomb* канала BBC2. В четырех сериях, охватывающих период с 1960-х по 1990-е годы, изучалось влияние произошедших после Второй мировой войны социальной и сексуальной революций на британское общество. В программе на схожую тему *Sexual Century* [«Сексуальный век»], подготовленной компанией Carlton, но так и не вышедшей в эфир местного телевидения, речь шла о «сексе как о культурной силе,

пробивающейся в мейнстрим» (Hickman. 1999. P. 7). Сериал *Pornography — A Secret History of Civilisation* [«Порнография — тайная история цивилизации»] канала Channel 4, как подсказывает его название, больше других сосредотачивал внимание непосредственно на порнографии. Он же был и самым социологически сложным, поскольку рассматривал многовековые споры о природе непристойности в контексте религиозных и патриархальных руководящих режимов. Содержавшиеся в пяти программах иллюстрации и примеры были очень эксплицитны и прошли мимо бдительного ока цензора только потому, что могли быть классифицированы скорее как научные и документальные, нежели порнографические. В предисловии к сериалу продюсер Фентон Бейли рассказывал о том, как его оригинальная идея шесть лет кочевала от одной вещательной компании к другой, пока Channel 4 не выпустил ее как раз в то время, когда «порнография прокладывала себе путь с периферии в мейнстрим» (Tang. 1999. P. 10).

Упоминания заслуживает еще одна категория телевизионного порно-шика — щедро одобренные намеками юмористические шоу, образцом которых может служить *Eurotrash*, транслируемое Channel 4 с 1987 года. Его ведущим стал известный деятель французского телевидения и гуру стиля Антуан де Кон, а на первых порах в нем участвовал также Жан-Поль Готье. И названием и содержанием *Eurotrash* подтрунивает над характерным для элитизма европейской интеллигенции противопоставлением высокой и низкой культуры и специализируется на псевдо-журналистских «изысканиях» в области наиболее дешевой и грубой порнографии, эксплуатируя при этом замороженность аудитории чуть ли не бесконечным множеством сексуальных извращений,

которые практикуют жители континента (и особенно, судя по частоте упоминаний о них, немцы). На этом уровне *Eurotrash* принадлежит к категории «безвкусного» разоблачительного телевидения, которое породили садистские японские игровые шоу восьмидесятых, а в Соединенное Королевство занесли программы вроде *The Word* [«Слово»]. Тем не менее *Eurotrash* держался именно по эту сторону «шика», благодаря участию не только сверхсексуального де Кона, но также и Готье, чей дизайн *haute couture*, конечно, поспособствовал возникновению модного фетишизма и садомазохистского шика. Менее эксплицитный телевизионный журнал сексуального характера под названием *British Sex* некоторое время транслировал спутниковый канал Руперта Мердока Sky One. Подобно своему конкуренту на Channel 4, он представлял собой повествование на тему мейнстриминга сексуальности — будучи отчасти журналистикой, отчасти развлечением в британской традиции намеков. Среди его рубрик были производство «грязных сексуальных» журналов (само собой разумеется, иллюстрированных), отчеты с британского фестиваля эротики 1999 года, а также обсуждение роста индустрии сексуальной рекламы.

Обозреватель газеты *Guardian* Шарлотта Рейвен поместила материалы этих программ где-то между порнографией и эротикой. Они были сексуально эксплицитны, отмечала она, но «не имели ничего общего с мастурбацией»¹. Вот именно. Они представляют собой не порно, а порно-шик, их стиль и содержание отсылают к порнографическим текстам, но их цель — не только сексуально возбудить зрителя, как это делает настоящая порнография. Их распространение в конце XX века свидетель-

¹ Raven C. 'The opposite of sexy'. *Guardian*. 17 March 2001.

ствовало о спокойном отношении народа к публичному рассмотрению сексуальной культуры и об интересе широких масс к потреблению сексуальности во всех ее формах посредством медиа (но в условиях сохраняющегося отделения действительно порнографического от мейнстримной культуры).

Как и в других рассматриваемых в этой главе категориях порно-шика, в подавляющем большинстве данных программ отсутствовала исторически доминирующая антипорнографическая позиция, уступившая место отстраненному изложению фактов (*Sex and Shopping*), постмодернистской иронии (*Eurotrash*) или квазинаучному интеллектуализму (*Pornography — A Secret History*). Если порно-шик обращался к вопросу этики порнографии, то чаще всего в контексте цензурных споров. Но даже тогда тон большинства материалов был далек от презрительного или осуждающе-морализирующего и подчеркивал тот вызов, который бросают цензурным режимам Интернет и другие новые технологии. В программе *Porn Wars* [«Порно-войны»] из цикла BBC *Panorama* эта тема затрагивалась через сравнение ситуации в Великобритании и у ее ближайших соседей.

В Европе порнография открытая, легальная и прилизанная. В Великобритании она в основном убога, незаконна и продается из-под прилавка. Здесь действуют наиболее строгие в западном мире законы против порнографии, но способны ли они остановить прилив зарубежного порно?¹

Такие выражения, как «приливы» иностранного порно или, позднее, «армады порнографии, подступившие к нашим берегам», можно было бы расценивать как

¹ Porn Wars. BBC1. 1999.

сенсационалистский подход, но языковая экспрессивность была вынужденной в условиях прайм-тайм уступкой сохраняющимся антипорнографическим настроениям, а в целом программа избегала паники по поводу нравственности и главное внимание уделяла деловым аспектам европейской порно-индустрии, изображая исполнителей и продюсеров нормальными людьми, которые занимаются необычным делом, но относятся к нему профессионально. Этот имидж бизнеса-как-бизнеса был противопоставлен суровой цензурной позиции британского правительства и давней неприязни к порнографии министра внутренних дел, в свою очередь контрастировавшей с наблюдением о том, что

британцы, как и все остальные, всё охотнее сознаются в своих сексуальных желаниях и фантазиях.

Таким образом, зрителей подводили к тому самому заключению, которым завершается предыдущая глава, — о том, что по технологическим и культурным причинам эпоха цензуры в Великобритании близится к концу¹.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Появление в 1990-е годы порно-шика в популярной культуре явилось следствием интереса широкой публики к порнографии, из которого стремились извлечь экономическую выгоду становившиеся все более коммерциализованными и конкурирующими между собой медиа.

¹ Этот же вывод еще красноречивее звучал в программе Chanel 4 *The Last Days of the Board*, рассматривавшей проблемы, с которыми столкнулся Британский комитет по классификации фильмов, пытавшийся контролировать секс и насилие на экране (*The Last Days of the Board*. Chanel 4. 20 February 1999).

Порно-шик был (и остается) дальнейшим этапом в превращении секса в товар и в распространении сексуального консюмеризма на те массы населения, которые раньше не имели к нему доступа. Однако если не разделять религиозной идеи о том, что секс священ и что превращение его в товар есть по сути своей «кража», то вовсе не самоочевидно, что это всегда и везде плохо.

Порно-шик был временами безвкусен, часто комичен, иногда глубоко серьезен. Отдельные «серьезные» исследования порнографии всего-навсего прикрывали целенаправленную конкурентную тактику демонстрации сисек (и изредка членов). Другие же, надо отдать им должное, представляли аудитории такие точки зрения и такие сексуальности, которые редко или даже никогда прежде не достаивались места в мейнстримной культуре. Как и расширение самой порнографии, порно-шик не мог возникнуть без общественного спроса на доступность дебатов на тему секса и на участие в них. Порно-шик сделал возможным публичное обсуждение таких важных вопросов, как цензура и сексуальная идентичность. Он также вдохновил некоторых художников, как популярных, так и авангардных, от Кунса до Мадонны и Пола Томаса Андерсона, на создание чрезвычайно оригинальных и мощных произведений (см. также часть 3). С этой точки зрения порно-шик можно считать показателем сексуального взросления современных капиталистических обществ, а не их сползания в грязь. Безоговорочная критика порно-шика как «голового удовольствия» или сексуальной эксплуатации вытекает из применения в оценке публичной сферы ряда элитных эстетических критериев, которые, как показывает популярность и вездесущность порнографии, уже не разделяются (а может быть, никогда и не разделялись) всей аудиторией.

5

СТРИПТИЗ-КУЛЬТУРА

Сексуализация публичной сферы

Стриптиз-культура — это название данной книги, а также термин, которым я обозначаю третью составляющую общей культурной сексуализации, являющейся темой первой части, — медиа сексуальных признаний и само-разоблачения. Данная форма сексуализации культуры вытекает из тех же политических, экономических и технологических процессов, которые привели к расширению порнографии и порно-шика, но имеет одно важное отличие. Тогда как порнография и порно-шик почти всегда предполагают участие профессионалов (актеров, художников, «креативных» рекламщиков), стриптиз-культура зачастую представляет собой результат деятельности в области медиа людей, которые, по крайней мере вначале, являются безвестными любителями, то есть, если воспользоваться временным удобным ярлыком, «обыкновенными» людьми. Таким образом, если демократизация желаний, на которую опирается сексуализация современной культуры, действительно существует, то

лучше всего она заметна как раз на этом уровне. Часто стриптиз-культура проявляется в разговорах о сексе и сексуальности обыкновенных людей, раскрывающих в публичной сфере интимные подробности о своих чувствах и своем теле. Она есть совокупность тех форм и контекстов, в которых личности, не имеющие отношения к звездному миру знаменитостей, могут получить или хотя бы претендовать на медиа-пространство для участия в обсуждении секса. В отличие от обнаженных перфомансов Джеффа Кунса или Мадонны, то, что они говорят или делают в этом пространстве, редко можно назвать «искусством» в общепринятом смысле слова. И хотя стриптиз-культура включает такие формы разоблачения и саморазоблачения, которые относятся к сексуальному и могут быть сексуально откровенными, было бы не совсем верно считать ее порнографией¹. Встречающиеся в стриптиз-культуре слова и образы не обязательно эротичны, хотя вполне могут быть эротизированы. Они могут содержать как буквально, так и метафорически наготу, эксгибиционизм и саморазоблачение, но едва ли будут стремиться сексуально возбудить аудиторию. Они фокусируются на исследовании и объяснении сексуальных феноменов, а потому ближе к антропологии, нежели к порнографии.

В этом особом смысле стриптиз-культура обнаруживается в исповедальных беседах и шоу-дебатах,

¹ Несмотря на доводы таких писателей, как Д. Кирк Дэвидсон (D. Kirk Davidson), о том, что «порнография вторгается в мейнстримное телевидение» через освещение ее в комедиях положений, драмах и дневных ток-шоу на ранее запрещенные темы, такие как, например, изнасилование, проституция и совращение малолетних (1996. Р. 92). Такое вторжение, безусловно, является одной из составляющих сексуализации популярной культуры, но не «порнографикации», как я описывал ее в предыдущей главе.

в документальных фильмах и документальных мыльных операх (особый поджанр исследовательского документального кино, появившийся в конце 1990-х годов), в печати и Интернете — то есть во всех медиа-пространствах, где можно обсуждать или иначе раскрывать те или иные аспекты собственной и чужой сексуальности. В 1990-е годы эти формы «сексуальных разговоров» распространились по всему спектру западных медиа. Марк Симпсон пишет о «сексуально-исповедальных императивах конца XX века» (1996. Р. 15). Данная глава посвящена тому, почему они появились и что означают. Что заставляет людей публично обнажаться? Что привлекает аудиторию к возникающим вследствие такого обнажения текстам? Почему медиа-организации тратят на их производство так много ресурсов?

СТРИПТИЗ-КУЛЬТУРА: УСЛОВИЯ И ПРИЧИНЫ

Возникновение того, что я называю стриптиз-культурой, предполагает, во-первых, некоторую степень вуайеризма публики, которая сравнительно комфортно чувствует себя в роли наблюдателей чужих исповедальных действий. Главный продюсер компании, занимающейся производством программы *Eurotrash*, признает, что «вуайеризм — один из столпов всякого телевидения»¹, даже общественного канала BBC. Наличие таких зрителей-вуайеристов подтверждают регулярно высокие рейтинги подобных программ.

Если феномен стриптиз-культуры в мейнстримных медиа свидетельствует о высокой склонности западной

¹ Марк Форд, глава отдела развития компании Rapido. Цит. по: 'Strip programming'. *Journal of the Royal Television Society*. May 1999. P. 12—14.

аудитории к вуайеризму (здесь я имею в виду в первую очередь Великобританию, хотя рассматриваемые в данной главе формы стриптиз-культуры представлены также в США, Западной Европе и развитых капиталистических обществах Юго-Восточной Азии и Австралии), то одновременно он подразумевает существование среди населения подгруппы лиц, готовых выделиться и потворствовать требованиям массового вуайеризма своими признаниями и саморазоблачительными поступками. Многочисленность таких лиц доказывает одно только количество исповедальных программ на телеканалах западных стран, основанных на добровольном участии. В Великобритании в 2000 году конкурс на участие в реалити-шоу «Большой брат» составил 4 000 человек на место. Примерно в это же время шоу *Survivor* с аналогичной концепцией вызвало того же уровня интерес у американской публики.

СТРИПТИЗ-ШИК

Третье условие возникновения стриптиз-культуры (помимо наличия основных элементов — аудитории и участников/исполнителей, — необходимых для создания жизнеспособной продукции) — это регуляторная среда и режим вкусовых пристрастий, восприимчивые к зрелищу физического и эмоционального обнажения обыкновенных людей. Такой климат как часть общей культурной сексуализации, рассматриваемой в главах 3 и 4, установился к середине 1990-х годов. Как мы видели, в девяностые годы порно-шик и разнообразные формы эротики знаменитостей сексуализировали рекламный и развлекательный секторы мейнстримной культуры,

а одним из проявлений этих тенденций был поп-культурный интерес к стриптизу. Фильмы «Шоугёрлз» Пола Верховена (1996) и «Стриптиз» Алана Бергмана (1996) стали крупнобюджетными кинематографическими продуктами этого увлечения, хотя оба автора несколько переоценили возможность компенсировать плохую режиссуру простой демонстрацией акта стриптиза.

«Стриптиз», в котором Деми Мур сыграла стриптизершу, не снискал ни критического, ни коммерческого успеха, но спровоцировал живое обсуждение культурного значения того факта, что ведущие голливудские актрисы должны быть готовы показать парням свои сиськи. В гораздо большей степени, чем фильм «Шоугёрлз», встреченный как весьма старомодный и перевозбужденный продукт патриархального мужского взгляда (см. предыдущую главу), агрессивные высказывания Мур в защиту «Стриптиза» и демонстрация ее тела, на которой строилась раскрутка картины, сигнализировали о возросшем интересе мейнстрима к тому, что до сих пор считалось грязным жалким миром стриптиз-клубов. Этот интерес отчасти объяснялся переоценкой сексуализированного женского эксгибиционизма феминистками, которые были знакомы с *Sex* и связанными с ним артефактами. Они не считали стриптизерш жертвами эксплуатации, а видели в них своевольные, независимые натуры и потому были склонны принять их сочувственное изображение, пусть даже и созданное мужчинами, в художественных и документальных контекстах. Главный персонаж романа Карла Хайасена, на котором основан «Стриптиз», — однозначно романтическая героиня истории, фигура, заслуживающая практически безоговорочного восхищения со стороны читателя. В соответствии со скрытой в порно-шике положительной переоценкой дея-

тельности участвующих в порно-индустрии исполнительниц стриптизерша Хайасена как в книге, так и на экране в образе Деми Мур занимается непростым делом ради приличного вознаграждения в условиях, которые если и не идеальны, то уж вряд ли хуже, чем у среднестатистического трудящегося. Владелец клуба и ее работодатель — не жестокий эксплуататор, а милосердный покровитель, сродни персонажу Берта Рейнолдса из «Ночей в стиле буги». Та аморальность, которая есть в «Стриптизе», связана в основном с оскорблением героини Мур пьяным, сексуально неадекватным зрителем (вторая за период конца 1990-х годов яркая эпизодическая роль Берта Рейнолдса), который никак не может выйти победителем из сюжетных поворотов. Словом, в «Стриптизе» стриптизерша является феминисткой, которая сама выбирает свой жизненный путь и не просит за это прощения¹.

Примерно тогда же, когда «Стриптиз» обсуждался в новостях, раздетая беременная Мур появилась на обложке *Vanity Fair*, дав старт моде на публичное обнажение среди знаменитостей, которая не угасала на протяжении всего десятилетия. На подобную самодемонстрацию решились и другие известные личности, например Сильвестр Сталлоне. В 2000 году восходящая звезда

¹ Такая культурная переоценка стриптиза подтверждается тем, что во второй части британского варианта шоу «Большой брат», начавшейся в мае 2001 года, среди десяти «соседей по дому» была 23-летняя «танцовщица на столах», или «стриптизерша», как она сама себя называла. Амма не только не стыдилась своего занятия, но даже активно его отстаивала, описывая в беседе с одним из соседей, что она с особым удовольствием раздевается перед неприятными ей клиентами, поскольку это кажется ей возможностью проявить свою власть над ними. «Мне хочется видеть шевеление у тебя в штанах. Мне хочется видеть, как ты потеешь».

Бродвея Алан Камминг выступил со стилизацией такой выходки, сфотографировавшись голым для номера журнала *Out* [«Наружу»], в котором он себя «обнаружил». Кроме того, в конце 1990-х годов журналы для «новых мачо», такие как *Loaded*, *FHM* и *GQ*, стали все чаще помещать знаменитых моделей на обложки и развороты. Звезды телевидения, кино и поп-музыки (как правило, конечно, женского пола) выстраивались в очередь, чтобы оголиться для этих журналов, понимая, что их огромные тиражи кратчайшим путем приведут их к славе и богатству. Позирование без одежды для таких изданий перестало быть позорным, а большая часть появившихся в результате изображений не попадала в категорию порнографии (хотя сами журналы критиковались за их содействие патриархальному «откату» — см. главу 8).

Роман популярной культуры со стриптизом был скреплен неожиданным кинематографическим хитом 1997 года «Полная обнаженка» [*The Full Monty*; другой вариант перевода — «Мужской стриптиз»] (Питер Каттанео). В этом удачном исследовании характерного для конца девяностых духа «кризиса мужчин» стриптиз впервые в мейнстримном кино был показан как нечто такое, чем занимаются мужчины — сначала неохотно, а затем с несомненной гордостью, даже вопреки унижающему отношению к ним как к вещам со стороны зрительниц. В «Полной обнаженке», как и в «Стриптизе», раздевание за деньги представляется не постыдным, а рациональным выбором в культуре, где публичная нагота имеет коммерческую ценность.

Кроме того, в 1990-е годы стриптиз распространился и среди художников, причем не только в контексте порно-шика (см. предыдущую главу). В марте 2001 года в британской газете появилась статья о «раздевающем-

ся ученом» докторе Кэти МакГрегор, которая в течение нескольких лет совмещала преподавание в колледже с работой в английских стрип-клубах, где выступала с такими шоу, как «История Скарлет: часть первая». В конце концов она эмигрировала во Флориду и стала заниматься исключительно приватными танцами. Для доктора МакГрегор стриптиз имел как экономическое значение (она утверждала, что за два дня танцев зарабатывала больше, чем за месяц чтения лекций), так и политическое. Как она выразилась, «приватные танцы — это логическое следствие моей интеллектуальной феминистской работы. Ты получаешь возможности. Ты сама выбираешь себе занятие. Если оно тебе не нравится, ты его бросаешь»¹.

ГРЯЗНОЕ БЕЛЬЕ ПОЛИТИКОВ, СКАНДАЛЫ С УЧАСТИЕМ ЗНАМЕНИТОСТЕЙ

В 1990-е годы стало считаться шикарным раздеться, и в это же десятилетие произошел невиданный доселе всплеск сексуальных разоблачений представителей элиты в средствах массовой информации. В Великобритании кабинет Джона Мейджора в период своего неуверенного правления с 1992 по 1997 год погряз в сексуальных скандалах, которые — ввиду их фундаментальной несовместимости с проводившейся тори пропагандой под лозунгом «назад к основам» — существенно способствовали успеху новой лейбористской партии Тони Блэра на выборах 1997 года². Неизбежным следствием

¹ Цит. по: Chrisafis A. 'Body of work'. *Guardian*. 16 March 2001.

² О данном периоде в британской политике и его освещении прессой и телерадиовещательными компаниями читайте в McNair. 2000.

развития этих скандалов стало вынесение в общественную сферу — через политическую журналистику элитарных и популярных медиа — непривычных разговоров об аутоэротической асфиксии, любовных треугольниках, би- и гомосексуальности и внебрачных детях. Конечно, в британской политике сексуальные скандалы случались всегда, но никогда прежде они не были столь заметны и не освещались так широко. По иронии судьбы консервативное правительство, заявлявшее о своей приверженности определенным семейным ценностям, вызвало в период с 1992 по 1997 год беспрецедентную сексуализацию публичной сферы Великобритании.

Немногим позже в США о скандале вокруг Моники Левински кричали все СМИ, причем не только американские, но всего мира, предлагая откровенные комментарии касательно (помимо прочего) заявлений об изнасиловании и сексуальном преследовании, пятен спермы на синем платье от Gap, техники орального секса и правильного понимания определения «интимные отношения». Как я уже отмечал в предисловии, сексуальные злоключения Клинтона, по существу, не отличались от неприятностей, случавшихся с предыдущими президентами США, среди которых особенно отличился Джон Ф. Кеннеди, но именно они впервые стали достоянием прессы, а значит, и частью новостей, в которых подробно рассматривался каждый эпизод саги.

Сексуализация политической культуры, наиболее драматично раскрывшаяся в скандале Клинтона и Левински, была одним из последствий появления Интернета, который к концу 1990-х годов серьезно подорвал способность политических элит сохранять информацию в тайне. В других своих работах я писал о том, что образование Интернета возвестило эру «стремительного и

хаотичного информационного потока, способного за несколько часов превратить невинный минет в Белом доме в крупный политический кризис» (McNair. 2000. P. 125). Это оказалось возможным, потому что в эпоху Интернета новости о скандалах (и обо всем остальном) облетают земной шар со скоростью света, неуловимые для официальных попыток их пресечения или цензуры. С появлением политически независимых и анархически настроенных веб-сайтов, подобных иконоборческому и непочтительному Drudge Report, частная жизнь президентов и политиков, а также других видных фигур, некогда защищенных от такого пристального внимания, в 1990-е годы стала важной составляющей мейнстримных новостей и журналистики капиталистического мира. Размещенный в Интернете отчет комиссии Старра по делу Левински получил миллионы восторженных отзывов, а его книжная версия стала бестселлером.

Видеотехнология также способствовала расширению этой культуры вуайеризма. В 1999 году записанные на видеопленку показания Билла Клинтона перед комиссией Старра стали медиа-событием мирового масштаба и транслировались полностью, несмотря на условие президента об их конфиденциальности. Клинтон, имевший основания надеяться, что подробности его отношений с сотрудницей Белого дома навсегда останутся их личным делом, вынужден был раскрыть их на показанном практически без купюр допросе, длившемся более трех часов, в течение которых он лишился права на частную жизнь и чувства собственного достоинства. Пытаясь положить конец скандалу, Клинтон летом 1999 года выступил по телевидению и признался в своих грехах перед американским народом, породив еще целый ряд ярких видеофрагментов и дав новый поворот увлекательному

сюжету сексуального саморазоблачения, в котором он был главным персонажем.

Разумеется, интерес общества к интимной жизни богатых и знаменитых — не новость: журналисты начали потакать ему как минимум в XVIII веке, когда появились скандальные новости о романах европейских аристократов. Джон Хартли пишет, что на заре современной Европы «сексуальные сенсации [использовались] в первую очередь в бесконечных усилиях доказать, что старые правящие классы неспособны выжить в новом веке» (1996. Р. 118). В 1920-е годы колонки сплетен Уолтера Уинчела стали первым примером современной формы таблоидной журналистики знаменитостей, которая подобным же образом оправдывается в связи с демократизирующим эффектом разоблачения элиты¹. Пусть читатель сам решает, должны ли такие новости выноситься на публику или нет. В любом случае журналистские разоблачения частной жизни общественных деятелей всегда поднимали продажи газет и привлекали телезрителей. В конце XX века сильно размножившиеся источники новостей стали более агрессивно бороться за аудиторию и чаще обращаться к скандалам вокруг знаменитостей, кульминацией которых стал, например, подробно освещавшийся роман принцессы Дианы и Доди аль-Файеда в июле — августе 1997 года и их трагическая смерть в спровоцированной папарацци автокатастрофе.

Я буду различать вышеупомянутые примеры *непреднамеренного* разоблачения знаменитостей и стриптиз-культуру в целом по одной простой причине. Журналистику грязного белья политиков и скандалов вокруг зна-

¹ О биографии Уинчела и расцвете в США журналистики знаменитостей читайте Neal Gabler (1994).

менитостей, как утверждают ее жертвы, можно сравнить с изнасилованием, поскольку ее объекты не являются добровольцами и их появление в публичной сфере есть результат нежелательного вмешательства журналистов в их личную жизнь. Хотя многие знаменитости ведут с журналистами хитрые игры ко взаимной выгоде, обменивая кадры со своими голыми телами и интимные подробности на паблисити, без которого не бывает славы, многие другие не стремятся выставлять себя напоказ и справедливо считают демонстрацию их наготы публике нарушением своего права на частную жизнь. Если новости о скандале с Моникой Левински еще можно оправдать законным интересом общественности к поведению президента США (а я думаю, что это так), то этого нельзя сказать о раскрытии в таблоидах гомосексуальности британского министра или супружеских проблем родителей звезды телевизионной мыльной оперы¹. При определенных обстоятельствах журналистское разоблачение частных дел можно представить как поддержание демократической ответственности. В иных же случаях, когда такое объяснение неубедительно, не существует приемлемого оправдания (кроме явно коммерческого) для разглашения того, что любой человек, знаменитый или нет, вправе хранить в тайне. Таким образом, моя защита демократизирующего потенциала стриптиз-культуры уточняется этическими соображениями и не распространяется на *невольное* вторжение в частную жизнь, являющееся основой некоторых новостных медиа².

¹ Я имею в виду опыт звезды Coronation Street Рейчел Стэпп, которая ради карьеры охотно позировала полуобнаженной для *GQ*, но сочла освещение в таблоидах романов ее отца и последовавшего развода непроситительным вторжением в ее и их частную жизнь.

² См. мое эссе *Journalism, politics and public relations* (McNair. 1998), где журналистская этика в данном вопросе обсуждается более подробно.

Такие формы разоблачительной журналистики не соответствуют моему определению стриптиз-культуры, хотя увеличение их числа является одним из внешних факторов, под влиянием которых стриптиз-культура стала столь яркой отличительной чертой современных медиа. Верно, что в обеих сферах граница между публичным и частным размыта и даже исчезает, причем эту эрозию усиливает распространение информационных технологий, неподвластных официальным механизмам государственной цензуры и контроля над информацией. Технологические инновации, все более затрудняющие регуляцию порносферы, одновременно делают проблематичным сохранение известного рода конфиденциальности. Произошедший в XX веке выход на авансцену журналистской культуры, в которой частные дела сексуального свойства стали частью публичных дебатов об артистах, политиках, видных бизнесменах и, более того, превратились в ярмарочный спектакль для широкой публики, свидетельствует о все том же движении к сексуальному саморазоблачению и исповедальности, которое поддерживает прочие формы культурного стриптиза, рассматриваемые в данной главе. Но важно отметить, что таковые представляют собой добровольное вхождение в публичную сферу индивидуумов, которые знают или должны знать (смотрите ниже), во что и зачем они ввязываются.

ЭКОНОМИКА СТРИПТИЗА

Все это не зашло бы так далеко, если бы не еще один фактор — усилившаяся конкуренция между размножившимися телевизионными и печатными медиа-каналами.

Когда вышли в эфир новые американские, британские и прочие телеканалы, а также появились многочисленные журналы, продвигающие определенный образ и стиль жизни, внутримедийная борьба за аудиторию обострилась. С началом вещания в Великобритании сравнительно малобюджетного Channel 5¹ планка дозволенного на британском телевидении снизилась, и произошло дальнейшее разделение публики. К Channel 4, который с самого своего запуска в 1980-е годы искал свою индивидуальность в области сексуальных запретов, теперь присоединились и более консервативные ITV (программа *Vice — the Sex Trade* [«Порок — торговля сексом»]) и BBC (программа *Naked* [«Обнаженные»]), начавшие эксплуатировать моду на сексуальное саморазоблачение. Как мы помним из обсуждения порно-шика, секс обычно неплохо продается, особенно если он представляется трансгрессивным и нарушающим табу. Как писал один критик, «одержимость телевидения сексуальностью, сколь бы извращенной или развратной она ни была, явно вызвана погоней за рейтингами, ведь эта тема привлекает зрителей»². Экономически обоснованную сексуализацию телевидения еще больше ускорило внедрение новых технологий создания программ, таких

¹ Так, в 2000 году бюджет Channel 5 на программы составлял £150 млн, по сравнению почти с £600 млн у Channel 4.

² Ford A. 'Sex objection'. *Guardian*. 19 December 1998. В отчете Комиссии по стандартам телерадиовещания под названием *Sex and Sensibility* [«Секс и чувствительность»] 1998 года говорилось, что 72% опрошенных считают, что секс используется вещательными компаниями для поднятия рейтингов. Эти данные были восприняты комиссией как критика сексуализации телевидения, хотя нет очевидной причины считать удовлетворение интереса зрителей к сексу недостаточным основанием для трансляции соответствующего материала (за исключением, конечно, нравственных или политических причин отвергать включение секса в законную повестку дня публичной сферы).

как легкие цифровые камеры. Они сделали возможным производство материалов вещательного качества, которые предлагали невиданную доселе степень близости между продюсерами документальных лент и их объектами, а значит, и новые возможности для вуйеризма. Вот при таких обстоятельствах обсуждение сексуальности и ее изображения решительно шагнуло в публичную сферу.

ЛЮДИ ПОЗИРУЮТ

Один из аспектов стриптиз-культуры был связан с модой на голых знаменитостей и с сексуальной самообъективацией к репрезентации «заурядности». В 1999 году Британский женский институт — организация, прежде не проявлявшая интереса к сексуальной полемике, — издала календарь, для которого ее члены позировали обнаженными. С помощью этого календаря организаторы намеревались заработать средства для благотворительности, в чем достигли значительного успеха. Далеко не откровенные и сделанные с трепетным отношением к новизне эксперимента, эти фотографии все же представляли собой невиданно сексуализированные изображения консервативных англичанок в возрасте за пятьдесят, без смущения позирующих в чем мать родила. Календарь, о котором много писалось в прессе в связи с его трансгрессивными особенностями, пожалуй, сильнее всех прочих примеров стриптиз-культуры девяностых свидетельствовал о той легкости, с которой мейнстрим общества (и даже самые консервативные его элементы) стал относиться к публичной демонстрации наготы.

В декабре 1999 года Channel 5 выпустил в эфир документальный фильм *Naked London* [«Обнаженный Лондон»] о работе американского фотографа Грега Фридлера. К тому моменту Фридлер, снимавший обнаженными простыми людьми — «всех возрастов и размеров», — уже завершил две книги — *Naked New York* (1997) и *Naked Los Angeles* (1998). Они подтвердили, что стриптиз-культура есть международная тенденция, которая к 1999 году вошла в мейнстрим телевизионного меню как в Соединенном Королевстве, так и в США. В Америке, по словам экономиста Д. Кирка Дэвидсона, «популярность таких шоу и таких вопросов не вызывает сомнений. Конкуренция между сетями и продюсерскими компаниями сводится к тому, чье шоу сможет предложить наиболее диковинную и возбуждающую тему» (1996. Р 95). Создатели ленты о творчестве Грега Фридлера рассказывали о его попытках набрать 200 добровольцев и следовали за ним в студию с тем, чтобы люди, раздевавшиеся для книги *Naked London*, появились также и на британском телевидении. Как показывает этот документальный фильм, с помощью своего демистифицирующего проекта Фридлер стремился «снять со своих объектов защитные оболочки и обнажить внутреннюю правду, противопоставив публичный образ частному».

Вселяет надежду то, что, как в нем говорится, ваши одежда и род занятий еще не обязательно вас характеризуют. Его лейтмотив — человечность, демонстрация публике личной стороны людей.

Эта цель нашла свое отражение в готовых фотографиях, которые, решительно показывая обыденную человеческую форму со всеми ее изъянами, как и снимки

представительниц Женского института, оказались скорее документальными, а не эротическими, антропологическими, а не порнографическими, неподдельными и сравнительно свободными от косметических искажений.

КУЛЬТУРА ПРИЗНАНИЙ

Тенденция к саморазоблачению, как психологическому, так и физическому, которой в 1990-е годы способствовало развитие философских теорий самосовершенствования, терапевтического консультирования и «раскрытия» себя в целом, имела свое естественное следствие в форме исповедальных ток-шоу. Данный жанр, примером которого может служить американское «Шоу Джерри Спрингера» и британское «Килрой», получил свой ярлык за то, что его *raison d'être* * заключался в вытягивании из участников всевозможных подробностей их жизни, которые прежде были тайной. Поощряемые этими ток-шоу, люди рассказывали о том, какие чувства вызвали в них собственные или чужие поступки, иногда со стыдом и раскаянием сознавая в чем-либо, а иногда — вызывающе и самоуверенно отстаивая свою позицию. Такие признания не всегда носили сексуальный характер, однако потенциально щекотливая и нередко посягающая на табу природа сексуального разоблачения с самого начала сделала его краеугольным камнем опирающегося на рейтинги формата ток-шоу. Американские шоу Джерри Спрингера и шоу Рикки Лейка редко обсуждали что-либо другое. Они «обнажали» участников перед аудиторией и их самыми близкими людьми, усиливая таким

* Разумное основание, смысл (фр.).

образом присущее данному формату напряжение. Например, мужчина в прямом эфире «открывался» перед своей ошеломленной подругой или женщина признавалась, что крутит роман с мужем своей сестры или приятелем матери. Порой затрагивались и более мрачные темы, такие как сексуальное домогательство и бытовое насилие. Сочетание вуайеризма и удивления (Что скажут «исповедники»? Как отреагируют те, кому адресованы признания?) делало такие шоу взрывоопасными и резкими, а также чрезвычайно успешными согласно рейтингам. Многие из них были экспортированы за рубеж или вызвали подражания на иностранных рынках, такие как *Tricia* в Великобритании.

В конце 1990-х годов встал вопрос об этичности исповедальной культуры, когда два шоу этого жанра (Дженнифер Джонс и Джерри Спрингера) оказались связаны с убийствами на почве страсти, произошедшими после прозвучавших в эфире откровений. В ходе одного из выпусков шоу Дженни Джонс в 1995 году мужчина-гомосексуалист признался в сексуальном влечении к ничего не подозревавшему знакомому натуралу, из-за чего впоследствии на почве гомофобии произошла стрельба. Позже, в июле 2000 года, стандартно злой спор, начавшийся между членами любовного треугольника в эфире шоу Джерри Спрингера, закончился уже после эфира — убийством. По мнению критиков, эти случаи убедительно свидетельствовали о том, что создатели программ пренебрегли ответственностью за благополучие участников ради коммерческой выгоды.

Это, несомненно, тревожные примеры, демонстрирующие последствия нерегулируемой культуры исповедания в поклоняющемся оружию обществе, где люди настроены сначала стрелять, а уж потом задавать вопросы.

К счастью, в остальном мире ток-шоу сексуальные откровения редко приводят к столь катастрофическим результатам. Напротив, в пользу данной формы говорит то, что она дает обычным людям возможность обсуждать проблемы, представляющие для них значительный (общественный) интерес, в частности сексуальные, а также ее способность (при корректном направлении) сделать общеизвестным то, что было не просто частным, но подавлялось, угнеталось или загонялось в тень.

Концепция публичной сферы, изложенная в классических трудах немецкого социолога Юргена Хабермаса (1989), подвергается справедливой критике за патриархальный уклон. В его понимании публичная сфера — это арена дебатов, практически монополизированная мужчинами, чье политическое, экономическое и социальное превосходство воспроизводится в публичных обсуждениях и медиа-репрезентациях. Исповедальные ток-шоу представляют собой такой формат программ, в котором мужское доминирование гораздо менее очевидно, а навязываемые нормами в качестве повестки дня вопросы «серьезной» политики и общественной жизни замещаются популярными темами, интересными широкой публике. Хотя продюсерские команды этих шоу сохраняют структурные предпочтения в пользу мужчин, по-прежнему характеризующие медиа в целом, в них вовлечено немало женщин на всех уровнях, в том числе и на главные представительные роли. Еще важнее то, что сценарии этих шоу неизменно связаны с такими сферами опыта, о которых женщины патриархального общества могут говорить с безоговорочным авторитетом, — семья и домашнее окружение, отношения с детьми, мужчинами и другими женщинами, эмоциональная жизнь. Тогда как традиционная публичная сфера фокусируется на муж-

ских областях политики, экономики и иностранных дел («мужских» в том смысле, что до сих пор в них доминировали мужчины), исповедальное ток-шоу отдает приоритет семейным вопросам женщин.

Когда женщины вышли из семейной сферы и начали занимать командные высоты патриархального общества, ставя вопросы, например, о сочетаемости оплачиваемого труда и материнства (см. главу 2) или о правильном сексуальном поведении женщин в постфеминистском мире, исповедальные ток-шоу тоже обратились к этим проблемам. Так, один из выпусков программы *Scottish Women* [«Шотландские женщины»], подготовленный шотландским телевидением и показанный в 1995 году, был посвящен женской сексуальности. Во времена, когда подобные дискуссии практически не велись на мейнстримном телевидении (да и вообще в любых нефеминистских медиа), *Scottish Women* и ведущая этого шоу Кей Адамс собрали сотню участниц на одновременно частное (только для женщин) и публичное (для нескольких сот тысяч телезрителей) обсуждение того, что возбуждает женщин и какие средства и где они могут купить для придания остроты своей сексуальной жизни. Программа позволяла прозвучать прежде маргинальным голосам и мнениям, делая это на протяжении нескольких лет в процессе обсуждения десятков различных тем, среди которых лишь малая часть касалась секса и сексуальности. В этом смысле стриптиз-культура является подвидом более общей культуры откровений и публичной интимности, распространявшейся западными медиа в 1990-е годы.

Шоу *Scottish Women* было продуктом все еще довольно охраняемой в 1990-е годы среды общественного телевидения Великобритании. Но и на телевизионном

рынке в целом, и даже там, где коммерческое давление чувствовалось сильнее, исповедальное ток-шоу все равно представляет собой определенно доступное негетеросексистское феминизированное дискуссионное пространство. В США Рикки Лейк часто использует свое шоу для поднятия вопросов гомосексуальности, жестокого обращения с детьми и других табуированных тем. Словом, ток-шоу такого рода создаются не только ради коммерчески обусловленного разоблачения вещей, о которых лучше не говорить, но и ради публичного освещения того, что не должно оставаться за ширмой. Опосредованное обсуждение сексуальности на ток-шоу существенно продвинуло феминизацию публичной сферы и укрепило внутри нее голоса и споры, которые, при прочих равных условиях, должны содействовать распространению в обществе прогрессивной сексуальной политики. Присутствие женщин, которые говорят о женщинах или о своих отношениях с мужчинами (и которых слушают и смотрят зрители обоих полов), не может не обогащать багаж знаний и идей, которыми люди пользуются в личной жизни. Двадцать первого ноября 2000 года Channel 4 выпустил часовую документальную передачу о вибраторах, в которой женщины откровенно рассказывали о своих сексуальностях и о пользе дилдо. Тем самым программа представила еще одну возможность для публичного признания, обсуждения и выражения женской сексуальности. Кроме того, она подтвердила намерение Channel 4 создать платформу для распространения «сексуальной культуры и прочих запретных тем» среди своей нишевой аудитории ¹.

¹ Garside J. 'Channel 4 hires Black ID'. *Sunday Herald*. 8 October 2000. В этой статье идет речь о планах канала Channel 4 по запуску веб-сайта под названием *Forbidden4.com.*, связанного с его программами для взрослых.

РЕАЛИТИ-ТЕЛЕВИДЕНИЕ

В конце 1990-х годов, когда секс стал важным предметом телевизионных ток-шоу, создатели документальных лент тоже начали проявлять к нему живой интерес. В этот период по британским телеканалам прошло несколько десятков документальных фильмов на связанные с сексом темы. Среди них были фильмы о порнографии, как говорилось в предыдущей главе, и о стриптизе как таковом. Вторя новой интерпретации стриптиза, проводимой Деми Мур и другими, документалисты применяли аналогичный ревизионистский подход в картинах о стриптизершах и исполнительницах частных танцев. *Fantasy Club* выпущенный Channel 4 в декабре 1999 года, был посвящен судьбам шести стриптизерш, работавших в клубе в городе Абердине, на севере Шотландии. Съёмки девушек в домашней обстановке и на работе сопровождались повествованием о том, почему люди занимаются стриптизом, как к ним относятся работодатели и клиенты и как они общаются друг с другом. Стриптиз не привлекал столь серьезного критического внимания со времен знаменитого эссе Ролана Барта о семиотике формы¹.

Fantasy Club был одним из первых продуктов новой технологии цифровой видеозаписи, взятой на вооружение продюсерскими компаниями в конце 1990-х годов. Легкие камеры позволяли снимать документальные фильмы, создававшие ощущение подглядывания, с минимальным количеством персонала на месте наблюдения. Цифровые видеокамеры удешевили документальные ленты и позволили авторам снимать с большей гибкостью и интимностью. Например, в *Fantasy Club* [«Клуб

¹ См. его книгу «Мифологии» (1973).

«Фантазия»] оператор (один человек, снимавший своих героинь на протяжении нескольких недель) следовал за девушками в ваннские комнаты, спальни и раздевалки, подслушивал их разговоры о сексе и размере груди и записывал их общение друг с другом. В самом клубе *Fantasy* были установлены камеры CCTV, снимавшие выступления стриптизерш, которые затем монтировались с документальным цифровым видеоматериалом.

Неосуждающий подход *Fantasy Club* к стриптизу был частью продолжающегося до сих пор процесса переоценки людей и видов деятельности, традиционно клеймившихся позором, переоценки, которая сопровождает сексуализацию современной капиталистической культуры. В мире, уже знакомом с «Полной обнаженкой», *Fantasy Club* застолбил участок за старомодным документальным фильмом, якобы снятым случайным наблюдателем, дав возможность заявить о себе группе трудящихся, которые обычно не получали доступа к медиа иначе как в своей объективированной роли стриптизерш. Они разговаривали, объясняли свои мотивы, критиковали боссов, клиентов и друг друга, дрались и ссорились. Похоже, что документалистам нет причины игнорировать феномен стриптиза, ведь к нему можно применять те же изобразительные средства, какие использовались в документальных мыльных операх 1990-х годов о гостиницах, аэропортах, океанских лайнерах и другой рабочей среде. *Fantasy Club* предлагал новую информацию о стриптизе как о профессии, а если эта информация сочеталась с наготой, то такова уж природа стриптиза.

Само собой разумеется, что возможность показывать обнаженных и полуобнаженных привлекательных молодых женщин преимущественно мужской, по всей вероятности, аудитории является мощным стимулом для

создания программ вроде *Fantasy Club* (и множества других, посвященных различным аспектам стриптиза и последовавших за ней¹). Сцены вроде тех, что были сняты в ванной с девушками, можно назвать «возбуждающими» по любым меркам, и, вероятно, такими они и задумывались. По этой причине *Fantasy Club* и другие документальные программы со сходным содержанием осуждались как вуайеристские на основании предположения о том, что поощрение вуайеризма само по себе заслуживает порицания. Однако, как мы видели, это уже не может считаться основным самоочевидным принципом критики мейнстримной культуры или даже критики, исходящей от феминистского движения, значительные элементы которого отстаивали переоценку стриптиза и воплощаемой им — в буквальном смысле — сексуальной объективации. Отождествление работников сексуальной индустрии с «жертвами» или «эксплуатируемыми» более не существенно, причем не важно, имеется ли в виду голливудская картина вроде «Стриптиза», или короткометражный фильм о нью-йоркском стриптиз-клубе для лесбиянок — вроде того, что был показан в 1995 году в программе Channel 4 *Red Light Zone*, или опубликованные отчеты, например *Sex Works* (Delacoste and Alexander, eds., 1988). В ходе интервью с менеджером

¹ *Fantasy Club* — это односерийный документальный фильм, снятый самим режиссером с помощью цифровой видеокамеры. Кроме него создавались сериалы и «документальные мыльные оперы», подпадающие под мое определение стриптиз-культуры. Так, в *Ibiza Uncovered* рассказывалось о том, как юные британцы отдыхают на Балеарских островах, наслаждаясь «морем, солнцем, песком и сексом». Желая, как и все британские ночные телеканалы, отражать все более сексуализированную клубную культуру и быть ее частью, авторы *Ibiza Uncovered* демонстрировали зрителям мокрые футболки и состязания по борьбе в грязи.

Fantasy Club выяснилось, что стриптизерши зарабатывают несколько сотен и даже тысяч долларов за один удачный вечер. Такое вознаграждение резко контрастирует со скудными зарплатами представителей многих более уважаемых профессий. Судя по всему, создатели *Fantasy Club* и других упомянутых здесь программ действовали с полного согласия своих героев. Оценивая документальные ленты такого типа, критики должны принимать во внимание то, какие права продюсеры оставляют за участниками съемок.

Такие же аргументы применимы и к более амбициозному фильму *Fetish* режиссера Ника Брумфилда, вышедшему на экраны кинотеатров в 1997 году. В телевизионный прокат он попал в 1998 году в одном из блоков «взрослых» программ Cannel 4, которые в конце девяностых регулярно выпускались этим каналом. По стилю и интонации *Fetish* напоминал программу Луи Теру о порнографической индустрии «Причудливые выходные». В нем режиссер-документалист также оказывался в самом центре объекта своего внимания и даже становился его активным участником. В финале Брумфилд струсил и отказался от порки, которую ему собирались устроить героисадомазохисты, но в остальном его личное участие в повествовании отличалось большим энтузиазмом. В ленте *Fetish* кадры подвешивания, порки и вообще унижения людей (разумеется, добровольного) были частью серьезного исследования того, зачем им это нужно и почему женщины готовы предаваться такого рода фантазиям. До сих пор остававшийся потаенным, этот мир был вскрыт и изучен. Бибан Кидрон в картине 1994 года *Pimps, Hookers, Hustlers, and Their Johns* [«Сутенеры, проститутки, шлюхи и их клиенты»] использовал этот же метод для рассмотрения более низкой среды дешевой проституции, вклю-

чая мотивы всех сторон сексуальной сделки. В отличие от забавного, далекого от какого-либо осуждения фильма Брумфилда, Кидрон изобразил грязный эксплуататорский мир, населенный жалкими, пропащими мужчинами и подсевшими на крэк проститутками.

Более темная, девиантная сторона человеческой сексуальности (определяемая в сравнении с тем, что мейн-стримная культура традиционно считает «нормой») была также затронута в британских телесериалах *Vice — the Sex Industry* [«Порок — Секс-индустрия»] (о проституции и прибегающих к ней мужчинах) и сходном с ним по теме *Adult Lives* [«Взрослая жизнь»] (о сексуальных отклонениях рядовых англичан). В документальном фильме канала BBC2 1995 года рассказывалось о парафилии, то есть о «причудливых» сексуальных извращениях, таких как некрофилия. Сериал *Bangkok Bound*, выпущенный Channel 4 в 1999 году, состоял из коротких сюжетов о всевозможных формах сексуальных отклонений, имеющих отношение к Таиланду. Героем одного из них стал немолодой английский ювелир среднего класса, отправившийся в Бангкок на свидание со своим любовником. Его жена, тоже попавшая на пленку, с радостью проводила мужа в путь и терпеливо ожидала его возвращения, по-видимому оставаясь равнодушной к потребности супруга время от времени убегать на экзотический восток от гетеросексуальной нормальности.

ИНТЕРНЕТ

Интернет, как я уже отмечал выше, неожиданно сделал частную жизнь элиты публичной — порой совсем некстати для ее представителей. Кроме того, он предоставил незнаменитым людям новые возможности для

добровольного предания своей жизни широкой огласке. Начиная с середины 1990-х годов благодаря доступности дешевых веб-камер стали создаваться интернет-сайты, позволявшие растущему сообществу пользователей глобальной сети в реальном времени наблюдать за повседневными делами того или иного человека. Некоторые из этих сайтов были откровенно порнографическими, то есть служили вспомогательным средством для мастурбации тем, кто платил за доступ к ним. Женщины (и реже мужчины) исполняли стриптиз перед камерой или устраивали некое сексуальное представление по заказу пользователя. Другие же подчеркивали свой асексуальный характер. На них можно было увидеть, например, как женщина снимает одежду или ходит по спальне в бюстгалтере и трусиках, и эти кадры могли иметь некий эротический заряд, однако порнографическое содержание, если даже таковое присутствовало, имело целью лишь показать жизнь «как она есть». Такие вебкасты обычно не имели сюжета или интриги и предлагали взамен непрерывное разглядывание и прослушивание личной среды обитания объектов или «звезд», которыми стали многие из них. А почему бы и нет? Как пишет один автор:

Раньше эксгибиционизм заставлял человека выходить из дому в таком виде, из-за которого он рисковал быть оплеванным прохожими или, по меньшей мере, освистанным зрителями в студии. Выставление себя напоказ в безопасности и комфорте собственного дома — это совсем другое дело. Впервые обычные люди получили возможность документировать свою жизнь подобно тому, как это делали короли, королевы и прочие творцы истории ¹.

¹ Brockes M. 'Welcome to Me TV'. *Guardian*. 10 December 1999.

Первый и до сих пор самый успешный из таких сайтов — www.jennicam.com — открылся в 1996 году, а в 2000 году он рекламировался как

взгляд на реальную жизнь молодой женщины в реальном времени; фотодневник без прикрас для публичного просмотра.

Открывая страничку Дженни, пользователь видит галерею стоп-кадров из различных видеофрагментов, снятых в ее домашней обстановке: Дженни принимает душ, Дженни спит, Дженни ест. Эти изображения содержат и обнаженную натуру, но не кажутся явно эротическими и уж точно не являются порнографией. Наряду с письменной версией ее журнала эти ролики просто дают отчет о жизни этой женщины во всей ее обыденности. Некоторые сайты, такие как UK Dolls¹, выстраивают сложную архитектуру платного просмотра, в качестве кульминации которого, возможно, предполагается мастурбация. Другие же, такие как Jennicam, основываются на том, что наблюдение за действиями людей в их личном пространстве уже само по себе интересно. Владелец одного сайта — UK Cam Girl (www.ukcamgirl.org) — рассказал, как его популярность выросла (до 800—1000 визитов в день в сентябре 2000 года), когда «стало нормой проводить долгие скучные вечера в офисе, смотря снятые веб-камерами ролики»². К 2000 году появился даже хит-парад лучших девушек с веб-камерами³.

¹ Сайт www.braxo.co.uk/dolls предлагает гостям «встретиться с Куколками — тремя потрясающими крошками, живущими в лондонском доме с пятью камерами, — наблюдать за каждым их движением, общаться с ними в чате и отправлять им электронные письма».

² Walker S. 'Weblife: webcams'. *Guardian*. 10 February 2000.

³ www.cam-station.com/top100/girlcams

ПОДГЛЯДЫВАЮЩЕЕ
РЕАЛИТИ-ТЕЛЕВИДЕНИЕ

В 2000 году интерактивная мощь Интернета распространилась на новый вид телевизионных программ, сочетавших в себе использование живых веб-камер с элементами форматов документальных мыльных опер и телевизионных игр. NBC в Америке транслировала шоу *Survivor* [«Последний герой»], а Channel 4 в Великобритании — *Big Brother* [«Большой брат»]. В этой программе, придуманной в Голландии, а затем экспортированной в Испанию и Соединенное Королевство летом 2000 года, десять человек жили вместе по определенным правилам в контролируемой среде — так называемом «Доме большого брата» — в течение десяти недель, причем каждую неделю они сами отсеивали двух участников, в результате чего единственный победитель должен был получить приз в размере £70 000.

Из ежедневных выпусков можно было узнать о событиях в группе и о развитии отношений между участниками, посмотрев отредактированный продюсерами видеоматериал. Его содержание иногда носило умеренно сексуальный характер: в кадре жители дома принимали душ, переодевались, флиртывали друг с другом, однако сексуальные откровения были далеко не главной составляющей этого шоу, построенного в действительности на индивидуальной и групповой психологии. Телеигровые элементы «Большого брата» создавались теми действиями, которые предпринимали претенденты, чтобы избежать своего изгнания остальными членами группы, и возможностью аудитории голосовать за того или иного участника и решать, кто должен остаться, а кто — уйти.

Новизна «Большого брата» состояла в использовании соединенных с Интернетом живых камер, которые посылали в Сеть неизменные продюсерами кадры и позволяли зрителям в реальном времени наблюдать за происходящим. Попадавшие в объектив веб-камеры события приобретали собственную ценность и интерес (например, эпизод, в котором «мерзкого Ника» выдворили из дома за нарушение правил, попал в Интернет за несколько часов до его появления на телеэкране в отредактированной форме и в сопровождении комментариев), так что этот сериал был первым в Великобритании примером использования потенциала всемирной паутины в сочетании с телевидением. Тем самым он подчеркнул роль стриптиза в британских медиа и вызвал очередную волну критических высказываний о пороках исповедальной культуры. Один наблюдатель обвинил телевизионные откровения в том, что «эти упражнения в саморазоблачении дарят бесталанным участникам в качестве утешительного приза славу за простое существование»¹.

ЭТИКА ИСПОВЕДАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Мотивы тех, кто принимает участие в такого рода программах с вовлечением широкой публики, имеющих либо нет сексуальный аспект, стали объектом исследования университета Стерлинга, проведенного по заказу Комиссии по стандартам телерадиовещания². Было обнаружено, что, хотя откровенный эксгибиционизм, часто

¹ Brookes M. 'Welcome to Me TV'. *Guardian*. 10 December 1999.

² См.: Hibberd M *et al.*, *Consenting Adults?* London. Broadcasting Standards Commission. 2000.

связанный с возможностью прославиться (пусть даже всего лишь на пятнадцать урхоловских минут), является для некоторых побудительным стимулом, многие участники все же хотят привлечь внимание людей к проблеме или к маргинальной социальной группе. Что касается *сексуально* ориентированных программ с участием широкой публики (подвид реалити-телевидения), то в этом случае сильным мотивом часто служит желание высказаться насчет собственной или чужой «девиантной» или не понимаемой большинством формы сексуальности и тем самым побудить общество быть терпимым к ней или принять ее. Вывод о том, что незначительные участники медиа-перфомансов руководствуются смешанными, в основном нефинансовыми мотивами, проявляют чувство гражданского долга и альтруизм, подтверждается личным опытом фотографа Грега Фридлера, работам которого (обнаженные образы обычных людей, собранные в таких книгах, как *Naked New York*, *Naked Los Angeles* и *Naked London*) был посвящен один из упомянутых выше документальных фильмов, подпадающих под определение стриптиз-культуры.

Многие люди говорили мне, что делают это [отвечают на его рекламные объявления и раздеваются перед объективом его камеры] во имя искусства, и поддерживали мои начинания. Другие просто были эксгибиционистами и возбуждались от этого. Многие шли на это из-за одиночества и желания почувствовать интерес к себе, пусть даже в такой весьма странной форме ¹.

¹ Цитата из программы *Naked London*, выпущенной в эфир каналом Channel 4 в декабре 1999 года.

Свойственные стриптиз-культуре прямые саморазоблачительные признания навлекли на себя также критику иного рода: их противники считают, что, поощряя необдуманное саморазоблачение, такие зрелища угрожают участникам и развращают увлеченных ими зрителей. Они утверждают, что, даже если участники стриптиз-культуры являются совершеннолетними, добровольно делающими свой выбор, это не всегда в их интересах, так что продюсеры в случае необходимости должны вмешиваться. В программе о текущей обстановке в мире *Panorama* канал BBC попытался раскритиковать шоу «Большой брат» (наверное, это простое совпадение, что сериал Channel 4 стал бесспорным событием 2000 года, а более традиционалистская, подобающая BBC версия стриптиз-культуры под названием *Castaways* потерпела неудачу) и процитировал одного ученого, который предположил, что «оно вредит им [участникам] точно так же, как и нам [зрителям]»¹. В действительности участие в «Большом брате» пошло на пользу как карьере, так и банковским счетам тех немногих счастливиц, которым удалось пройти отбор. После окончания шоу перед ними открылись разнообразные возможности: Нэсти Ник начал писать книги и вести телепередачи, Крэйг занялся поп-музыкой, а Мел и Анна стали сниматься для модных журналов.

И в этой программе, и в последовавшем за ней документальном фильме о культуре откровений, выпущенном Channel 4², зрителю предлагались отдельные свидетельства участников «Большого брата» и других шоу против создателей программы, которые якобы манипулировали ими и вели себя непорядочно. Подобные обвинения

¹ *Panorama*. BBC1. January 2001.

² *So You Want To Be On TV?* Channel 4. 20 March 2001.

являются обычной реакцией людей, которым кажется, что выставление их напоказ в медиа дало им меньше, чем они ожидали. С другой стороны, убийства, связанные с шоу Дженни Джонс и Джерри Спрингера, убеждают нас в необходимости большей осторожности в обращении с культурой признаний и в самой что ни на есть драматичной форме демонстрируют, как показ в телеэфире личных отношений может оказать по-настоящему пагубное влияние на жизнь участников после их возвращения из мира медиа. Как я уже отмечал ранее, огнестрельное оружие отличает американский опыт от всех остальных. В Великобритании есть менее трагический пример Нэсти Ника из «Большого брата», тоже демонстрирующий, как человек может пожалеть о том, в чем признался. В случае Ника Бэйтмана посыпавшиеся на него после «Большого брата» деньги от таблоидов, рекламных агентств и всех тех, кто желал заработать на его скоротечной славе, возможно, стали компенсацией за его статус национального антигероя, созданный медиа. Проститутки и их клиенты, показанные в обсуждавшихся выше документальных фильмах, такой компенсации не получили. Допустим, они снялись добровольно, но следовало ли им соглашаться на столь пристальное публичное разглядывание?

Упомянутое выше исследование, в котором был занят автор, затрагивало этот вопрос в связи с участием публики в британских программах вообще (а не только сексуального содержания) и пришло к выводу об отсутствии юридических, этических или нравственных оснований, которые бы не позволяли совершеннолетним добровольно говорить о себе с экрана, *за исключением* тех случаев, когда третья сторона (например, дети, другие родственники или друзья) оказываются замешанными в этот процесс без *их* согласия (Hibberd и др. 2000).

Эмоциональный или физический эксгибиционизм, равно как и желание отвоевать пространство для недостаточно представленных сообществ и идентичностей, являются мотивами для участия в стриптиз-культуре, которые можно принимать или отвергать, одобрять или осуждать. Если бы самозванные нравственные инспекторы имели право контролировать такое участие, а тем более препятствовать ему, чтобы «защитить» участников от них самих же, это было бы жутким патернализмом, недопустимым в XXI веке.

Вместе с тем исследование пришло к заключению о том, что создатели программ обязаны получать согласие на основе *полной информации*. То есть участникам должны заранее объяснить характер их сотрудничества и его функции в соответствующей программе. Они должны получить заверения, желательно письменные, в том, что их выступления, сделанные с одной целью, не будут использоваться в иных целях. Иными словами, соглашаясь участвовать в таких демонстрациях, люди должны знать, чего ожидать. Кроме того, они должны иметь возможность передумать, если решат, что данная конкретная форма саморазоблачения им не подходит. Также они должны быть подробно осведомлены о возможных последствиях появления на телевидении (как, впрочем, и на радио) для самих себя и окружающих. Один из главных выводов исследования университета Стерлинга состоял в том, что ввиду усиления конкурентного давления на продюсеров и вещателей (того же самого давления, которое, как мы помним, сделало эти программные форматы столь привлекательными) условия, необходимые для получения согласия на основе полной информации, соблюдаются не всегда. Короче говоря, есть свидетельства, что продюсеры по

крайней мере некоторых таких программ обходили правила, создавая угрозу эмоционального и даже физического вреда для участников и других людей. Следовательно, в этих формах стриптиз-культуры должен присутствовать контроль — не контроль за индивидуальным решением о появлении на экране, а контроль за производственным процессом, который бы позволил выступающим знать, на что они идут и каковы могут быть последствия их «обнажения» в медиа.

РАЗГЛЯДЫВАНИЕ НЕПОЛНОЦЕННЫХ?

И наконец, что можно сказать о зрителях-вуайеристах, без которых эти программы не могли бы существовать? *Вредит ли* нам просмотр реалити-шоу? А если и нет, то имеем ли мы право наблюдать нередко болезненные интимные демонстрации, устраиваемые людьми, которые (несмотря на самые лучшие намерения) не всегда способны верно оценить собственные интересы? Одна из упомянутых выше программ — *Adult Lives* — после выхода в эфир была описана как «шоу уродцев, использующее язык порно-бизнеса»¹. Эти определения говорят о том отвращении, которое зачастую вызывают у критиков как участники, так и зрители подобных программ. Телеведущая канала BBC Анна Форд привела некоторые факты в подтверждение бестактных крайностей ряда таких программ и задала вопрос, волнующий многих критиков исповедальной культуры:

Недавний выпуск программы *Vice — The Sex Trade* канала ITV, показанный в 9 часов вечера, был посвящен проституткам.

¹ Woods R, Wroe M. 'Beyond laddism'. *Sunday Times*. 17 October 1999.

Одна из них — женщина, которая нянчит мужчин, как младенцев, одевает их в пеленки и кормит грудью. Она работает дома, с удовольствием позволяя своему собственному ребенку делить свои щедрые груди со странными клиентами. Бизнесом этой кормилицы эмоционально неполноценных мужчин управляет ее муж, который, я полагаю, и забирает деньги. Однако темой данной программы было вовсе не бессилие жалкой секс-рабыни. На радость вуайеристам показывался ее телефонный разговор с клиентом, в ходе которого она обещала ему наполнить кружку своим молоком и позже покормить его.

Восемнадцатилетней красавице приходится терпеть это, каменя от напряжения — так она описывает сильное отвращение к использующим ее мужчинам. Единственную отраду униженная женщина находит в вещах, которые она покупает на деньги, заработанные сексуальными услугами. Как можно оправдать сериал, который, похоже, преследует лишь одну цель — показать зрителям несчастных жертв и без того неприглядной эксплуататорской жизни?¹

Такой же вопрос, впрочем, можно справедливо адресовать авторам документальных фильмов о голодающих африканских кочевниках или новостей о зверствах в бывшей Югославии. Зачем нас подвергают испытанию в виде кадров мертвых и гибнущих людей, заставляя нас узнать больше об их тяжелой доле, которую сидящий дома человек едва ли может облегчить? Если мы беспомощны перед картинами массового голода или расистских военных преступлений, то значит ли это, что нам не нужно их показывать?

Некоторые критики, кажется, не знают, приветствовать ли им стриптиз-культуру как важный демократический

¹ Ford A. 'Sex objection'. *Guardian*. 19 December 1998.

феномен или осуждать ее как оскорбительный трэш. Анна Форд выразила эту двойственность в своих комментариях, признав, что, с одной стороны:

Возможно, все это часть борьбы за освобождение от стыда и боли англосаксонских запретов. В этом смысле медиа, пожалуй, играет роль грубого авангарда общества, измученного великими переменами и томимого истинным желанием более открыто обсуждать нашу сексуальную природу.

А с другой стороны:

Стоим ли мы на верном пути от первобытного дна к солнечному свету? Очищаемся ли мы, когда слышим грязные слова, наблюдаем грубый секс, хихикаем над извращениями, и отключимся ли мы от них, достигнув новой зрелости? Или, может быть, мы должны прямо сейчас встать и сказать: «Хватит!»? Мы, общество, не станем больше покупать, читать и смотреть эту губительную дрянь¹.

Говорить о выборе между первым и вторым неверно, поскольку «мы, общество» можем «отключиться», просто перестав потреблять стриптиз-культуру. Сейчас ситуация такова, что программы вроде *Vice* и *Adult Lives* привлекают существенную, но не огромную аудиторию. Многие зрители либо недостаточно интересуются этой темой, чтобы тратить на них время, либо слишком стесняются смотреть, и уж конечно они не обязаны этого делать. Из отчета *Sex and Sensibility* Комиссии по стандартам вещания следует, что совсем немногие чувствуют себя оскорбленными ими. В подтверждение взглядов

¹ Ford A. 'Sex objection'. *Guardian*. 19 December 1998.

публики на цензуру кино, о которых шла речь в главе 3, проведенный в 1998—1999 годах мониторинговый отчет [Monitoring Report] самой комиссии обнаружил, что демонстрация секса на британском телевидении беспокоит зрителей меньше, чем картины насилия или использование нецензурной лексики. Вид спереди обнаженного мужчины в многосерийной драме канала BBC «Том Джонс», транслировавшейся в прайм-тайм в 1997 году, привел всего лишь к десяти жалобам на имя цензора. Даже кадры с голым Кейтом Чегвином в телеигре канала Channel 5, которые сами по себе были попыткой стилизации под стриптиз-культуру, прошли без враждебных критических комментариев, если не считать самые предсказуемые источники. Опрос зрителей, проведенный комиссией в 1999 году, показал, что с 1998 года количество жалоб на присутствие секса на экране увеличилось на 60%, но вместе с тем они составили лишь 22% от всех жалоб, адресованных этой организации (693 из примерно 3 000). Приемлемым сочли изображение секса 78% зрителей, и, более того, 64% опрошенных назвали его *необходимым* элементом современной культурной жизни. На основании этих и других данных бывший директор Британского совета по классификации фильмов Джеймс Ферман утверждает, что:

Наше общество стало спокойнее относиться к сексу. Секс перестал быть таким острым вопросом, каким он был двадцать или тридцать лет тому назад. Соответственно люди стали спокойнее относиться и к изображению секса. Я думаю, что это просто правда жизни. Это произошло не только в Великобритании, но и во всех странах западного мира¹.

¹ *The Last Days of the Board*. Channel 4. 20 February 1999.

В этом контексте взрывное развитие стриптиз-культуры можно рассматривать как индикатор перемены общественных взглядов и вкусов. Ее демократизирующее влияние проявляется не только в открытии публичной сферы для новых точек зрения и интересов, помимо традиционных, но и в давлении на цензурный патернализм, которым на протяжении последних семидесяти лет характеризовался контроль за британским вещанием. Таким образом, в известной мере стриптиз-культура явилась средством, позволившим во благо использовать общественный потенциал и влияние телевидения. Продюсер-документалист Джон Уиллис считает, что

секс — одна из главных составляющих в жизни каждого человека, и его нужно показывать как неотъемлемую часть наших отношений. Было бы ретроградством пытаться повернуть время вспять, чтобы возвратиться в скрытный мир прошлого, в котором секс считался низменным и заматался под телевизионный ковер. Телевизионное вещание сыграло замечательную роль в снятии позорного клейма с различных сфер сексуального поведения, в частности с гомосексуальности [см. главу о «мейнстримизации гомосексуальности»], и в содействии открытому обсуждению целого ряда проблем¹.

Споры вокруг стриптиз-культуры идут не потому, что она имеет сходство с порнографией, как она определена в главе 3 (хотя ее, как и порно-шик, часто осуждали как нечто «порнографическое»), а главным образом потому, что она ставит под сомнение то разграничение, которое в западных обществах не менее важно, чем

¹ Willis J. 'Turning on the TV'. *Guardian*. 13 September 1999. Об американском взгляде на освещение гомосексуальности в ток-шоу читайте в Gamson. 1998.

грань, отделяющая все приличное от неприличного. Стриптиз-культура делает публичным то, что традиционно ограничивалось частной сферой, и открывает для женщин, геев и других некогда маргинальных групп пространство, прежде монополизированное мужскими гетеросексуальными элитами. Именно эти элиты, опасаясь ущемления себя в праве на установление формы публичной сферы, часто называют данный процесс открытия «оглуплением» или какой-либо другой формой культурной дегенерации.

Споры могут также быть следствием того, что свойственный стриптиз-культуре непрофессионализм исполнения порождает особенно трансгрессивный вуайеризм, поскольку мы видим вещи, наблюдать которые, возможно, неприлично, — несовершенные стареющие тела (как в случае фотографий *Naked London* или Женского института), а не гляцевые, подретушированные аэрографом изображения Мадонны, Кунса или Деми Мур; наивные неотретированные признания обывателей в ток-шоу или передаче «Большой брат» в отличие от «пропиаренных» и продиктованных требованиями рынка исповедей звезд. Стриптиз-культура — это по-настоящему. Наблюдать за ней может быть трудно и неприятно, чего, пожалуй, не скажешь о привлекательных картинах порно-шика или анонимных вывертах настоящей порнографии. Стриптиз-культура — не повод для дефиле угловатых супермоделей или вышколенных дизайнерами адонисов, а демонстрация заурядных, неидеальных людей с вполне обыкновенными извращениями и сексуальными особенностями, которые если и не более реальны, то уж точно более типичны для человечества в целом, чем идеализированные стереотипы, заполонившие обширные пространства нашей сексуальной

СТРИПТИЗ-КУЛЬТУРА

культуры. Без сомнения, нам нужны эти приятные стереотипы, и им есть место в нашей честолюбивой сексуальной культуре, но они уже не монополизируют ее.

Однако еще существеннее то, что стриптиз-культура, по словам Джона Хартли, оказалась двигателем «демократизации публичной сферы *посредством* феминизации и сексуализации» (1998. Р. 14) (курсив его). Будучи частью более общей тенденции, выдвигающей на первое место в медиа «человеческие интересы», она является особым проявлением *приватизации* публичной сферы — предоставления ее дискурсивного поля, по крайней мере частично, общечеловеческим интересам, которые можно противопоставить ее давней монополизации элитами с их публичными интересами. Нам не всегда может нравиться то, как люди распоряжаются этими возможностями, но такова культурная демократия, и к ней пора привыкать.

Часть вторая

**ОБРАЗЫ
СЕКСУАЛЬНОСТИ**

ВВЕДЕНИЕ

Если, как я говорил ранее, сексуализация культуры в той же степени связана с масштабными социальными изменениями, в какой она представляет собой продукт новых революционных технологий и коммерческих императивов, если она одновременно свидетельствует о прогрессе в сексуальной политике и является носителем патриархальной реакции, то следует предполагать, что все это отражается в гендерных образах, распространяемых через СМИ. Эти образы структурируются представлениями о том, как мужчины и женщины, гомо- и гетеросексуалы, относятся и должны относиться друг к другу и к самим себе.

Во второй части я исхожу из предположения, что медиа-образы выполняют тройную функцию. Во-первых, они раскрывают сущность сексуальных и поведенческих норм, действующих в данном обществе в данный момент, даже если эти нормы более или менее далеки от реальной жизни людей. В этом смысле они также являются источником представлений о желаемом.

Отсюда следует их вторая, дидактическая функция — функция носителей идеологии. Медиа-культура (наряду

со школой, семьей и давлением со стороны нашего окружения, принуждающим нас к социальному конформизму) является источником наших знаний о наших ролях, правах и обязанностях в различных сферах, в том числе и в сексуальной. Конечно, это обучение происходит не в вакууме, а в среде, сформированной особенностями сексуальной политики и их кумулятивным воздействием на все стороны нашей жизни. Обе эти функции медиа навязывают нам определенные сексуальные и гендерные роли путем демонстрации того, что *есть*, и моделирования того, что *могло бы быть*.

В-третьих, медиа-образы, существуя в качестве товаров, распространяют определенные представления о сексуальности. Они обращаются на культурном рынке относительно хорошо осведомленных, искушенных в политике, привыкших к богатому выбору покупателей, которые вряд ли благосклонно воспримут образы, которые покажутся им оскорбительными или снисходительными. Изображение выполняет идеологическую функцию, но оно должно также резонировать с реальностью, в которой мы существуем как индивиды, сексуальные сообщества и общество в целом (причем не обязательно с той реальностью, которую хотели бы нам навязать патриархальные и прочие институты). Оно передает идеи не только сверху вниз, но также и снизу вверх и по горизонтали. Медиа, короче говоря, одновременно *вливают* на социальные отношения и *отражают* их, и делают это в среде, где у нас есть право одобрять, отрицать или изменять их послания в соответствии с «декодирующими» реакциями, обусловленными нашими индивидуальными обстоятельствами. Они вовлекают нас в бесконечный диалог между реальным (как мы живем) и идеальным (как медиа изображают нашу жизнь), между норматив-

ным и репрезентативным, между повседневностью и фантазией.

Разрешение этого напряжения ведет к амбивалентности и противоречиям в содержании медиа, и в следующих главах я, как правило, избегаю рассматривать те или иные образы в терминах «хороший — плохой», где «хорошее» определяется как позитивный (но в равной степени нереальный) противовес негативному стереотипу «плохого». Бесконечные образы нежных, кротких геев, замученных жестокими гомофобами, столь же далеки от жизни, как и легионы женоподобных гомосексуалистов с их двусмысленными шуточками, заполонивших телевизионные ситкомы. Точно так же изображения безжалостных и хищных мужчин рядом с безгрешными женщинами имеют мало общего со сложными явлениями маскулинности и феминности, с которыми люди сталкиваются в реальном мире. Признание этой амбивалентности и допущение, что современная аудитория способна осознать ее и даже находить в ней удовольствие, является определяющим для моей критической стратегии. Вместо того чтобы посредством замысловатого анализа текстов пытаться доказать, что патриархат всегда и везде ведет нечестную игру против подчиненных слоев, я ищу трещины, незаметные диверсии, культурные отголоски тех преобразований в сексуальной сфере, которые я ранее обозначил в контексте разговора о порнографии и порно-шике, о стриптиз-культуре и искусстве.

На мой взгляд, это хорошо сформулировала Белл Хукс в статье, посвященной выставке 1994 года «Чернокожий мужчина: образы маскулинности в современном американском искусстве», поэтому позвольте мне закончить это краткое вступление ее апелляцией к воображению и ее смелым критическим проектом:

СТРИПТИЗ-КУЛЬТУРА

Для тех из нас, кто осмеливается желать по-другому, кто хочет смотреть не так, как принято... проблема изображения — это не просто вопрос критики существующего положения вещей. Она связана также с трансформацией образа, с созданием альтернатив, с вопрошанием самих себя о том, какие типы образов подрывают и трансформируют наше мировоззрение, предлагают важные альтернативы и уводят нас все дальше от дуалистического мышления, разделяющего все на хорошее и плохое ¹.

¹ Цит. по: Golden, ed. 1994. P. 24.

6
**«ЖЕНЩИНЫ,
ЗНАЙТЕ СВОЕ МЕСТО!»**

Еще в 1995 году авторитетный аналитик культуры Ричард Дайер, не особо опасаясь возражений со стороны своих коллег из академической среды, утверждал, что изображение женщины в СМИ представляет собой «бесконечную череду оскорблений» (р. 1). Я перефразировал Дайера (все далеко не столь однозначно, как предполагает его формулировка), но с сутью его аргументации согласятся большинство людей, изучающих медиа: она состоит в том, что изображения женщин в патриархальной культуре отражали их подчиненный сексуальный, политический и социально-экономический статус. Этот тезис настолько избит, что сегодня, в эпоху пародийно-ностальгического стиля постмодернизма, феминистская критика патриархата стала частью культуры прайм-тайма. У английского юмориста Гарри Энфилда есть сатирическая пародия на информационный фильм послевоенных лет, напоминающая о жестком сексизме, господствовавшем в эпоху, которая еще жива в памяти многих из

ныне живущих женщин. Действие происходит на званом обеде в доме представителей среднего класса. Мужчины обсуждают достоинства «золотого стандарта», в то время как их жены молча слушают. Затем одна из женщин решается вставить слово.

Дафна: Я думаю, что правительство должно отказаться от золотого стандарта, чтобы фунт смог достичь того уровня, который позволит нашему экспорту оставаться конкурентоспособным.

Рассказчик: Женщина попыталась присоединиться к разговору, высказав нелепое и опасное собственное мнение. Какое поверхностное и бредовое высказывание! Посмотрите, с каким презрением смотрят на нее мужчины.

Муж: Дафна, мы идем домой.

Рассказчик: Женщины, знайте свое место! Посмотрите, какое действие оказывает образование на умы мужчин и на умы женщин. Образование для мужчин органично. Посмотрите, как объективна и упорядочена информация, хранящаяся в их голове. Теперь взгляните на женщину. На первых порах результат тот же, но посмотрите-ка! Еще на довольно-таки низком уровне образования ее разум внезапно испытывает перегрузку. Она неспособна воспринимать сложную информацию. Она ведет себя нелепо, как буйно помешанная.

Взгляните на этих злобных старых ведьм. Они посещали университет. Трудно поверить, что им нет еще и двадцати пяти. Да, образование ведет к уродству, преждевременному старению и к отрастанию бороды. Женщины, знайте свое место! Пусть ваши мысли будут простыми и ясными и пусть в них выражается ваше природное очарование!

Шутка работает — и мои студентки смеются не меньше, чем их сокурсники, когда я показываю им этот ро-

«ЖЕНЩИНЫ, ЗНАЙТЕ СВОЕ МЕСТО!»

лик — потому что слушатели понимают, что если прежде все обстояло именно так, то сейчас мир стал совсем другим. К началу XXI века достижения второй волны феминизма создали среду, в которой женщины получили возможность шутить над основами сексизма — что использует Энфилд и другие юмористы, как мужчины, так и женщины. Образы, которые двадцать лет назад могли спровоцировать бунт в лекционной аудитории или пикеты у дверей BBC, теперь воспринимаются как атрибут эпохи, которая ушла и над которой теперь мужчины и женщины могут вместе посмеяться.

Конечно, Энфилд гиперболизирует намеренно, в расчете на эффект. Даже в тот период, когда пьеса была поставлена — задолго до того, как в СМИ стало ощущаться влияние до конца оформившихся феминистских идей, — уже слышался гул недовольства культурными предрассудками и социальными ожиданиями, которые, по мере того как все большее число женщин входили в мир наемного труда, им навязывались. Два письма, опубликованных в журнале *Woman* от 10 июня 1950 года, иллюстрируют опасения многих:

Ухоженный интеллект

Почему это считается, что если женщина интересуется одеждой, то она непременно глупа? Мне двадцать один год, и я горжусь тем, что мне не чужд умственный труд. Но я узнала, что некоторые из моих коллег среднего возраста считают мою озабоченность одеждой опасной для моих карьерных планов. Они говорят, что мой интерес к одежде выдает *типично женское легкомыслие*. Если я посвящаю большую часть своих вечеров — как и мой рабочий день — литературным поискам, неужели я не могу в свой обеденный перерыв заняться поисками новой шляпки и не считаться при этом

умственно отсталой? Если я хочу сделать карьеру, должна ли я непременно одеваться как «синий чулок»? (*Мисс М. С., Сидкап*) (курсив автора)

Простая истина

К тому времени, когда мне было восемь лет, я уже знала, что я некрасивый ребенок, а когда мне исполнилось восемнадцать, я стала задавать себе вопрос: «Какой мужчина захочет на мне жениться?» — и вместо ответа стала делать карьеру. Когда мне был двадцать один год, я вышла замуж через шесть недель после нашего первого свидания. Даже мой муж никогда не называл меня красивой, но он смотрел на меня так, что это вызывало у меня желание стать первой красавицей — только для того, чтобы заслужить такой взгляд. Во мне и теперь нет ничего особенного, но сейчас, когда мне уже за тридцать, это не так уж важно — что бы я ни сделала, это принципиально не изменит мою внешность, и если людям она не нравится, что ж, это не так уж плохо. Я хотела бы сказать другим некрасивым-девушкам: «Не оценивайте себя слишком низко — нет ничего столь непривлекательного, как недостаток уверенности в себе» (*Джейн, Кройдон*).

Эти письма предвосхищают «женщину в стиле *Cosmo*» за десять лет до ее появления. Они написаны женщинами, которые работают и хотят хорошо выглядеть и которых возмущает убежденность общества в том, что они не могут делать и то и другое одновременно, женщинами, которые считают, что они вправе тратить деньги на свой внешний вид и при этом ждать серьезного к себе отношения, женщинами, которые осознают, что недостаток уверенности в себе может мешать не меньше, чем действия или мысли мужчин. Если рассматривать эти письма как своеобразный исторический документ,

«ЖЕНЩИНЫ, ЗНАЙТЕ СВОЕ МЕСТО!»

то, следовательно, можно заключить, что к 1950-м годам растущая экономическая власть женщины, работающей по найму, вступила в противоречие с ее подчиненным социальным положением, что вызвало пока еще приглушенные, но характерные проявления недовольства. Поскольку это недовольство в последующие десятилетия только нарастало, разработчики и производители товаров и услуг, значительную часть спроса на которые обеспечивали женщины, вынуждены были адаптироваться к совершенно иной конкурентной среде, нежели та, к которой они привыкли. Изменения на социально-экономическом уровне неизбежно должны были отразиться на тех сферах капитализма, которые были особенно чувствительны к произошедшему в результате изменению вкусов и желаний. Поскольку женщины стали потребителями не только чистящих средств и продуктов питания, но также одежды, автомобилей и турпутевок, реклама «должна была адаптироваться к последствиям феминизма по той простой причине, что ее назначение состоит в том, чтобы продавать товары людям — в частности, женщинам, и в том числе феминисткам» (McKenzie, 1998. P. 85).

В 1950-х годах реклама все еще воплощала представление о женственности как об утонченной смеси благоухания и непорочности. В конце 1960-х и начале 1970-х годов она отражала более либеральную, хотя еще дофеминистскую среду, часто показывая женские тела в позах, выражающих одновременно пассивность и сексуальную доступность. В этот период, как говорилось в главе 2, впервые стала появляться феминистская критика рекламы как главного средства распространения патриархальной идеологии (по своей оскорбительности уступающего только порнографии). Эта критика была

реакцией на образы, которые, как казалось, указывали на сексуальное и социальное подчинение женщины и одновременно давали мужчинам свободу реализации их агрессивных хищнических инстинктов. Женщине в этой рекламе дозволялось быть сексуальной, но она оставалась вещью, которой мог завладеть мужчина, или товаром, с которым она ассоциировалась. Социальный антрополог Ирвинг Гоффман в своем критическом анализе изображения гендера в 1970-е годы обратил внимание на использование сексуализированного женского тела, а также обозначил то, что он назвал «ритуализацией субординации», как типичное явление той эпохи:

Возвышение используется в нашем обществе в качестве указателя — высокое положение в пространстве символизирует высокое положение в обществе... В надуманных рекламных сценках мужчины, как правило, расположены выше, чем женщины. В результате мы имеем такие конфигурации, которые можно истолковать как признание субординации, выражение заискивания, покорности и готовности к компромиссу (1976. Р. 47).

Однако по мере того, как феминистские идеи распространялись и получали все большее влияние, эти образы становились объектом более пристального наблюдения. Критика сексизма стала сказываться на рекламной индустрии (как в свое время и по тем же причинам — критика расизма), которая признала, что изображения полуобнаженных женщин, использовавшиеся для продажи всего, чего угодно — от горчицы до автомобилей и оконных рам, — уже не вызывают резонанса среди молодых и богатых работающих женщин (да и мужчин тоже, если на то пошло), которые являются адресатом реклам-

ных кампаний (герой Мела Гибсона в популярном фильме «Чего хотят женщины» (Нэнси Мейерс, 2000) делает для себя это открытие благодаря обретенной им способности читать мысли женщин). К концу 1980-х годов коммерческая реклама (по крайней мере та, создатели которой хотели идти в ногу со временем) была вынуждена отражать тот факт, что женщины обрели более высокий экономический, социальный и политический статус в патриархальном обществе. Все больше женщин не только занимались домашним хозяйством, но и приносили в семью деньги, обретая, таким образом, экономическую независимость и получив возможность относительно свободно тратить и потреблять; они становились активными участницами растущего рынка развлечений и сексуальной культуры, освободившись от ограничений, сопряженных с производством потомства, которые связывали их мам и бабушек; они всё лучше разбирались в сексуальной политике и феминизме (даже если не являлись активистками этого движения) и ожидали, что к ним будут относиться с должным уважением. В рекламе автомобилей фотографии шикарных красоток, наклеенные на капот, сменились роликами, в которых ветреные, сексуально требовательные женщины с ключами в руках или за рулем напоминают нам, что «размер имеет значение», или предупреждают мужчин: «Спроси у меня, если захочешь прокатиться».

Это не означает, что сексуализированное женское тело перестало использоваться в рекламе; изменилось только его значение. Отражая тенденции, возникшие в других сферах популярной культуры, реклама в конце 1980-х и начале 1990-х годов все чаще стремилась показать женщину так, чтобы примирить важный в коммерческом отношении трюизм: «Секс — лучшая реклама» —

с особенностями восприятия, типичными для нового политического окружения. Подражая Мадонне, которая использовала свое тело, чтобы играть с условностями порнографии (и провоцируя дискуссии, аналогичные тем, которые возникали по поводу значения и «правильной» интерпретации этих образов), эта реклама часто изображала женщин самоуверенными и даже агрессивными сексуальными животными. По контрасту с бездумной объективацией семидесятых, женщины здесь представляли активными и даже доминирующими, с гордостью осознающими свое право на сексуальное гражданство и на потребительский суверенитет.

Эта реклама, таким образом, объективировала женское тело, но делала это в среде, где целевая аудитория, как можно было предположить, имела представление о сексизме и в целом соглашалась, что сексизм — это плохо. Она свидетельствовала о том, что в культуре, знакомой с феминистской критикой сексизма, возник новый контекст, в котором дозволено сексуализированное наблюдение, и что женщины, становящиеся объектами такого наблюдения, не обязательно являются жертвами — фактическими или потенциальными — хищной маскулинности. Она была иронична в расчете на то, что образованная аудитория способна понять шутку.

Некоторые, однако, придерживались иного мнения. В конце 2000 года в английских журналах и на рекламных щитах появились изображения обнаженной супермодели Софи Даль, рекламирующие духи «Опиум». На фотографии, сделанной Стивеном Майзелем, одна рука Софи прикрывает ее левую грудь (правая грудь, с чуть видимым соском, обнажена). Ее ноги приподняты и слегка раздвинуты. На ней дорогие ювелирные украшения и золотые туфли на высоких каблуках. Белизна ее кожи

резко контрастирует с рыжими волосами, зелеными тенями для век и красными губами. Приоткрытые губы создают впечатление, что девушка погружена в свои сексуальные фантазии. Если придерживаться традиционной семиотической интерпретации, мы видим здесь попытку перенести это производимое впечатление на духи и таким образом пообещать сексуальное наслаждение для женщин, которые будут пользоваться этими духами. Хотя в тот период все превозносили Софи Даль как позитивный контрпример истощенному виду многих ее коллег из модельного бизнеса (см. ниже), критики истолковали этот образ как проявление старомодного сексизма. Получив несколько сотен жалоб от женщин, называвших эту рекламу оскорбительной, Комитет по рекламным нормам принял решение запретить ее. Вся эта шумиха вызвала удивление у Либби Брукс из газеты *Guardian*.

Сравните страстно раздвинутые ноги Даль с бессодержательностью кукольного образа Клаудии Шиффер [в рекламной кампании датского супермаркета «Гермес», где она появляется перед зрителем то в одном, то в другом нижнем белье], которая воплощает в себе женскую пассивность. В своем чудесном белье пастельных оттенков она выглядит распутной, но не слишком распутной, жаждущей доставить удовольствие, жаждущей удовлетворить — и не более вызывающей, чем кукла Барби ¹.

Реклама духов «Опиум», напротив, «по-настоящему эротична... она напоминает нам, что желание — это яркая, трансформирующая сила».

¹ Brooks L. 'Anatomy of desire'. *Guardian*. 12 December 2000.

Напоминая о готовности некоторых феминисток защищать то, что когда-то было безоговорочно объявлено женофобным вздором, обозреватель газеты *Guardian* Джонатан Фридленд пишет, что

здесь есть опасность, которую женщины должны осознать: используя терминологию сексизма [или, скорее, позволяя мужчинам ее использовать], они могут в итоге возродить ее к жизни. Для них [тех, кто думает, что они *способны* понять шутку] такие слова, как «сука», наряду с образами подчинения, играют роль остроумных, ироничных символов — потому что они имитируют предшествующий опыт. Однако новая, более молодая аудитория, которая не помнит, какой была жизнь до феминизма, или не помнит даже о самом феминизме, гораздо более склонна воспринимать такие сообщения буквально, очищенными от всех аллюзий¹.

Какую бы позицию мы ни заняли в этой дискуссии (и во многих других дискуссиях, спровоцированных аналогичными кампаниями, такими как печально известная реклама бюстгалтеров *Wonderbra* с Евой Герциговой), она прекрасно иллюстрирует недостижимость полного согласия всех представителей зрительской или читательской аудитории относительно значения того или иного образа. Как говорилось в главе 1, медиа-образы могут вызывать — и действительно вызывают — потенциально бесконечное множество декодирующих реакций, и, несмотря на попытки некоторых критиков отстаивать «правильную» интерпретацию (то есть их собственную) и утверждать, что все остальные не правы, о потенциальной многозначности образа обнаженной Софи Даль

¹ Freedland J. 'Wash the dishes and stand by your man'. *Guardian*. 20 August 1997.

«ЖЕНЩИНЫ, ЗНАЙТЕ СВОЕ МЕСТО!»

свидетельствует многообразие суждений, высказанных по этому поводу.

Здесь стоит отметить, что, когда сексуализированное наблюдение утратило свои негативные ассоциации, создатели рекламы сочли, что в рекламных целях может быть использована объективация не только женщин, но и мужчин. Поэтому, придавая знакомому образу сексуализированного женского тела постфеминистскую иронию, создатели рекламы и редакторы журналов в то же время обратили свое внимание на *мужчину*. Рекламный ролик средства для волос «Brylcreem», созданный Grey Advertising в 1991 году, в котором мужчина раздевается перед группой студенток художественной школы, был одним из примеров этой «меняющейся динамики сексуальной политики в рекламе»¹. Таких примеров было множество в рекламе самых разных товаров — от духов и джинсов до диетической кока-колы и мороженого. В этот период, как отметила в 1987 году Лиза Тикнер, «привлекательная обнаженная натура стала восприниматься обоими полами как элемент естественного языка медиа» (Р. 237). Сексуализированный взгляд трансформировался из мужского «действия» в отношении женщины в элемент постмодернистской сексуальной культуры, в которой женщины могли участвовать наравне с мужчинами.

НОВЫЕ ЖЕНСКИЕ ЖУРНАЛЫ

В женских журналах — начиная с журнала *Woman*, издававшегося в 1950-е годы, до *Marie Claire* и *Company* — мы также можем наблюдать, как один тип читателя —

¹ Bell E. 'Brylcreem's naked ambition'. *Observer*. 14 July 1991.

чопорного, домоседского, с готовностью подчиняющегося, высмеянного в скетче Гарри Энфилда — постепенно сменяется в целом менее закомплексованным, более уверенным в себе читателем. В главе 2 я отметил радикализирующее воздействие журнала *Cosmopolitan* на появившуюся массу работниц-женщин в 1960-е годы, а в последующие десятилетия произошла дальнейшая сексуализация под влиянием журнала *Cosmo Girl*, кульминацией которой стали сексуализированные «новые женские журналы» девяностых. Эти журналы, как и их предшественники 1960-х годов, но с использованием более откровенного вербального и визуального языка, признавали существование экономически состоятельной и сексуально конкурентоспособной читательницы, выходящей в свет и тратящей заработанные деньги на одежду и на своих дружков (а иногда и на подружек, поскольку в девяностые стал популярен «лесбийский шик» — см. главу 7). Они признали существование сексуально активной читательницы и запросто рекомендовали ей лучшие методы доставления и получения сексуального наслаждения, как в рамках серьезных отношений, так и вне таковых рамок. В своей статье 1987 года Дженис Уиншип признала, что эти журналы «выражали не столько традиционную пассивную женскую сексуальность, сколько уверенную силу... Может быть, эта сексуальность еще не полностью освободилась от деспотических законов, трактующих женщину как сексуальный товар, но она уже перестала бездумно воспроизводить их. Условности пола и сексуальности активно пересматриваются» (1987. Р. 127). В этих журналах, продолжала она, феминизм если и не пропагандируется активно, то по крайней мере присутствует.

«ЖЕНЩИНЫ, ЗНАЙТЕ СВОЕ МЕСТО!»

Хотя они и не разделяют открыто политику феминизма, все же есть некий культурный уровень, на котором феминизм принимается как нечто само собой разумеющееся. Важно не столько то, что эти журналы признают дело феминисток выигранным, сколько то, что они не считают нужным даже говорить об этом. (Ibid. P. 136)

Как и в случае с последними тенденциями в рекламе, однако, у многих вызвали неодобрение образы женщин — в особенности молодых женщин, — появляющиеся в журналах нового поколения. Исследование, проведенное в 1999 году по заказу Совета по санитарному просвещению Шотландии (HEBS), показало, что подобные журналы «бомбардируют молодых людей образами сексуально активных подростков»¹. Если это просто констатация очевидного факта, то далее Совет по санитарному просвещению делает вывод, что журналы, о которых идет речь (а также телевидение), способствовали росту сексуальной активности среди детей и подростков и связанных с этим отрицательных последствий, таких как нежелательная беременность и рост числа матерей-одиночек.

Хотя это исследование было вдохновлено программой феминисток, сторонники консервативной морали разделяли их озабоченность и многие из их заключений. Андерсон и Мосбахер утверждали, основываясь на своем собственном исследовании журналов для женщин и девушек, что содержащиеся в них образы поддерживают опасное и дискредитирующее мнение о женщинах как

¹ Цит. по: Mackay N. 'Media blamed for increase in underage sex'. *Sunday Herald*. 28 November 1999. Полный текст доклада см.: Kitzinger J. *The Representation of Teenage Sexuality in the Media*. Edinburgh, Health Education Board for Scotland, 1999.

сексуально одержимых, алчных и эгоистичных существах. Директор британского фонда защиты детей Kidscape Мишель Эллиот заявила в интервью, когда ее спросили о потенциальном влиянии нового журнала для девочек *Mad About Boys* [«Без ума от мальчиков»], что этот журнал может привести не только к беспорядочным сексуальным связям, но и к педофилии (это произошло после паники вокруг педофилии, начало которой положил таблоид *News of the World* в 2000 году ¹).

Эти журналы заставляют девочек думать так: я должна быть сексуальной, я должна флиртовать с мальчиками и должна краситься. Однако, поощряя девочек быть сексуальными, вы не только даете возможность мальчикам старшего возраста воспользоваться ими, вы отдаете их в руки педофилов. Они скажут: «Ей всего десять, но она же сама этого хочет» ².

Здесь мы опять сталкиваемся с дискуссией не просто о влиянии медиа, но о том, какое значение следует придавать отдельно взятым образам женской сексуальности и сексуального поведения. Способны ли журналы стать причиной роста сексуальной активности девочек и девушек? И если да, то какое влияние оказывает активная, даже беспорядочная женская сексуальность на патриархат — укрепляет его или же подрывает? Для Андерсона и Мосбахера, чье представление о женственности выросло из морального и религиозного консерватиз-

¹ Убийство девочки по имени Сара Пейн послужило для этой газеты поводом начать в погоне за рейтингом кампанию против лиц, подозреваемых в педофилии, что привело к уличным беспорядкам в некоторых английских городах и стало причиной по крайней мере одного самоубийства, совершенного несправедливо обвиненным человеком.

² Из выступления доктора Мишель Эллиот в передаче «Сегодня» (*Today*) на Radio 4 (5 февраля 2001).

ма, было очевидно последнее. С другой стороны, органы здравоохранения — такие, как HEBS, — социальная программа которых вдохновлена феминистскими представлениями о мужчине-хищнике, не без оснований опасаются, что рост сексуальной активности грозит молодым женщинам, по крайней мере некоторым из них, нежелательной беременностью и ранней зависимостью от безответственных мужчин¹.

КУЛЬТУРА СТРОЙНОСТИ

Реклама и модные журналы обвинялись не только в пагубном влиянии на сексуальное поведение молодых женщин — утверждалось также, что они пропагандируют культуру (наверное, лучше даже сказать — культ) *стройности*, в целом деспотическую по отношению к женщине. Реклама и мода в подавляющем большинстве случаев показывают болезненных, неестественно худых женщин. Эти изображения очень далеки от «реальных» женщин — то есть от типичной, среднестатистической женщины. Тот тип конституции, который они пропагандируют, связан с ростом числа нарушений пищевого поведения в конце XX века. В докладе Британской медицинской ассоциации 2000 года отмечено, что от 1 до 2% женщин в Великобритании страдают анорексией, а 1—5% — булимией. Кроме того, в нем сказано, что около 50% девочек-подростков регулярно читают модные журналы, а 15-летние девочки смотрят телевизор в среднем 3,2 часа каждый

¹ С точки зрения некоторых феминисток, конечно, как раз право вести «беспорядочную» сексуальную жизнь, традиционно монополизированную мужчинами, может считаться одним из главных достижений феминистской борьбы.

день. С точки зрения Британской медицинской ассоциации, «предпочтение, которое общество отдает худощавым женщинам, является значимым фактором в этиологии нарушений пищевого поведения», и СМИ, поскольку именно они пропагандируют и отражают это предпочтение, «*могут оказывать влияние на представление молодых людей о приемлемом телесном образе*» (курсив автора).

СМИ, очевидно, сыграли свою роль в утверждении культуры стройности в современных западных обществах, поскольку они являются главным источником наших представлений о моде и желанном телесном образе... СМИ *могут* способствовать заниженной самооценке молодых женщин, рекламируя стройность как путь к социальному, сексуальному и профессиональному успеху (BMA, 1999, курсив автора).

В отчете BMA, однако, не говорится, что СМИ *вызывают* нарушения пищевого поведения, утверждается только, что они представляют собой довольно-таки заметный элемент среды, которая провоцирует у некоторых молодых женщин анорексию и булимию¹ и в которой женщины соблюдают диету не потому, что этого требует состояние их здоровья, а просто потому, что они одержимы соблюдением диеты. Эта оговорка важна,

¹ К важным факторам развития анорексии также относят сексуальное насилие, психические расстройства и генетику. BMA признает важность того, что «все исследования "медиа-эффекта" должны учитывать роль сложного контекста в восприятии посланий СМИ: медиа не "промывают мозги" людям, уровень получаемого ими внимания и интерпретации различен у индивидов с различной мотивацией и разными личностными особенностями, находяющихся в разных ситуациях и социокультурных контекстах и использующих разные стратегии обработки информации. Медиа не монолитны, и они не влияют на всех одинаково» (Совет по науке и образованию BMA, май 2000).

«ЖЕНЩИНЫ, ЗНАЙТЕ СВОЕ МЕСТО!»

поскольку без нее невозможно объяснить, почему только 1—2 % девушек и молодых женщин страдают анорексией, а другие 98 % — нет, хотя большинство из них тоже ежедневно подвергается воздействию по крайней мере некоторых провоцирующих образов. Более того, якобы патологическое воздействие культуры стройности трудно согласовать с ростом числа тучных женщин (и мужчин) во всем западном мире, а особенно в тех странах, где (как в Великобритании и Соединенных Штатах) стройность является предметом культа.

Независимо от того, есть ли здесь какая-то причинно-следственная связь или нет, очевидно, что образы неестественно истощенных женщин, которые годами пользовались популярностью в рекламе и в целом в СМИ, сегодня воспринимаются многими женщинами как оскорбительные, поскольку они говорят о том, что крайняя худоба ценится выше, чем другие, более естественные формы тела. Тираническая сила этой идеи видна даже по высказываниям таких звезд первой величины, как Кейт Уинслет и Дрю Берримор, которые стали мишенью для насмешек журналистов из-за их якобы излишнего веса. Кейт Уинслет в 2001 году с горечью жаловалась, что ей пришлось сбрасывать лишние килограммы, чтобы по-прежнему получать роли такого уровня, как главная роль в «Титанике». Софи Даль, которая получила известность как супермодель с весом выше среднего и нетипичным (для супермодели) крепким телосложением (то есть размер 14*), стала объектом критики многих молодых феминисток, когда сбросила вес для съемок в дискуссионной рекламе духов «Опиум», которая рассматривалась выше.

* Соответствует нашему 46-му размеру.

Реакцией на постоянную критику этой женской версии «телесного фашизма» стало сознательное стремление по крайней мере некоторых издателей журналов и создателей рекламы признать тот факт, что не все женщины такие стройные, как типичная супермодель, похожая на голодающее дитя улицы, и что не все хотят такими быть, а также использовать в своих публикациях те или иные альтернативы этому стереотипу. Сьюзан Зонтаг в 1999 году отметила, что, хотя «определение красоты как идеального состояния женщины, если на то пошло, сегодня более авторитетно, чем когда-либо прежде, современный весьма сложный мир моды и фотографии диктует гораздо более утонченные и более разнообразные нормы красоты и отдает раскованному поведению перед камерой предпочтение перед сдержанностью»¹. В сентябре 2000 года английская сеть магазинов Marks & Spenser подтвердила точку зрения Зонтаг своей рекламной кампанией, ориентированной на «нормальных» женщин, в которой снимались модели 16-го размера*. Одним из доводов в пользу моего утверждения, что производители культурных товаров должны реагировать на потребности и желания своей целевой аудитории (в том числе той ее части, которая находится под влиянием феминистской теории и политики), является все более широкое распространение той логики, которая была положена в основу рекламной кампании Marks & Spenser, и использование ее в рекламе других компаний в последующие годы. Примечателен тот факт, что PR-кампания, сопровождавшая выход фильма «Дневник Бриджит Джонс» в 2001 году, в основном делала упор на попытках актрисы (Рене Зель-

¹ Sontag S. 'Women'. *Guardian*. 16 October 1999

* То есть нашего 48-го.

вегер) набрать вес для этой роли (заклучавшихся в том, что она ела три раза в день и к тому же иногда перекусывала) и на явной пышности форм, которую она демонстрирует в фильме. Было ли это признаком начала продолжительной атаки на культуру стройности изнутри популярного кинематографа или же единичным символическим бунтарским жестом, — об этом мы узнаем позже.

ЖЕНЩИНЫ НА ЭКРАНЕ

Мы подошли к теме образов женственности в кинематографе. Линда Грант не без оснований отмечала, что «кино — преимущественно мужская индустрия, создающая проекции мужских фантазий»¹. В фильме Питера Гринуэя «Восемь с половиной женщин» (1999) один из главных персонажей замечает, что большинство режиссеров снимают фильмы, чтобы удовлетворить свои сексуальные фантазии. И — Гринуэй конечно согласился бы — чтобы исследовать свои сексуальные желания. В таком случае кинематограф представляет собой арену, на которой неизбежно отражаются и драматизируются изменения в сексуальной политике, произошедшие после Второй мировой войны. Но если кинофильмы, в формулировке Шарон Уиллис, «потребляют, трансформируют и оформляют популярный дискурс», то «они неизбежно делают это неоднозначно, предлагая потенциально прогрессивные импульсы, обозначая точки сопротивления и пытаясь справиться с этим сопротивлением и тревогой» (1997. Р. 55). Образы женщин, которые мы встречаем в популярных фильмах, как и те образы,

¹ Grant L. 'Le Sex'. *Guardian*. 9 October 1999.

которые предлагают нам реклама и модные журналы, свидетельствуют о проникновении феминизма в самое сердце патриархальной культуры. Кинематографические образы, как и все остальные, должны резонировать с изменившимся образом жизни и новыми ценностями женщин, чтобы иметь успех на развивающемся рынке полноценной женской аудитории. Таскер в книге *Working girls* анализирует, каким образом «освоение женщинами прежде недоступных им профессиональных сфер в 1980-е годы породило “новый” стереотип и “новый” взгляд — воплотившийся в формулировке “power dressing” [“одежда для карьеры”]» (1998. Р. 35). Героиня Сигурни Уивер в фильме Майка Николса «Деловая женщина» [*Working Girl*] (1988) приводится в качестве примера такого стереотипа, а другим примером служит психопатическая ведущая прогноза погоды (Николь Кидман) в фильме «Умереть во имя» (Гас Ван Сент, 1997). Однако, по мнению Таскера, трансформация женских образов имеет свои пределы. Эти героини в конечном счете наталкиваются на культурное сопротивление и тревогу мужчин, поскольку они хоть и играют роль *сильных*, но противопоставлены более симпатичным женским персонажам и в итоге терпят крах. Патриархат вновь подтверждает свою силу.

Другие важные для нашей темы фильмы — «Роковое влечение» (Лайн, 1987), «Основной инстинкт» (Верховен, 1992) и «Разоблачение» (Левинсон, 1994) — с точки зрения феминистской критики объединяет то, что Шарон Уиллис называет «новым типом “женского фильма” — пронизанного тревогой [мужчин] относительно того, какую цену придется заплатить за усиление женщин, обеспокоенного агрессией и насилием со стороны женщин» (1997. Р. 60). Героиня Шарон Стоун в фильме

«Основной инстинкт» служит прекрасной иллюстрацией к утверждению Мишель Аарон, что «связь между девичьей или независимой сексуальностью женщины и ее губительным потенциалом настолько сильна, что она стала неотъемлемым атрибутом образов сильных женщин или сильных отношений между женщинами» (1999. Р. 74).

Тем не менее такие выдающиеся режиссеры, как Джеймс Кэмерон («Чужие», «Титаник», «Терминатор»), Стивен Содерберг («Эрин Брокович», «Вне поле зрения») и Джон Даль («Последнее соблазнение»), несмотря на то, что фильмы каждого из них отмечены печатью авторской оригинальности, почти с энтузиазмом восприняли постфеминистские модели женственности, создав такие позитивные и знаковые фигуры, как Рипли. Несомненно, она несет смерть, но можно сказать, что в таком фильме, как «Чужие», она просто вынуждена это делать. В конце концов, она же героиня боевика. В цикле «Чужие» важно то, что в финале победу празднует именно женщина, которая оказывается сильнее не только сексуально окрашенного «чужого», но и мужчин, которые рассматриваются как расходный материал.

Фильм Ридли Скотта «Тельма и Луиза» воздал должное непреклонности двух женщин в борьбе с более земными хищниками — сначала с мужчиной, убийство которого кладет начало сюжетообразующему преследованию, затем с бродягой в исполнении Брэда Питта (чье сексуализированное, объективированное тело как будто взято прямо из рекламы джинсов Levi's); а затем с массивными силами патриархата, представленными полицией. Фильм (хотя и снятый мужчиной) содержал настолько мощный феминистский заряд, что стал общепризнанным символом новой сексуально-политической среды. В финале героини приносят себя в жертву

(мученическая кончина — типичный финал мужских «фильмов о дороге», классическими примерами которых могут служить «Беспечный ездох» [*Easy Rider*] и «Двухполосное шоссе» [*Two-lane Blacktop*]), но в целом картина, снятая с соблюдением условностей массового кино, исполнена сочувствия к двум женщинам, которых ведут к смерти силы патриархата.

Несмотря на критику, которой подвергся фильм «Основной инстинкт» за его мнимое женоненавистничество, даже Кэтрин Трэмелл в исполнении Шарон Стоун была воспринята многими зрителями как позитивный эталон женственности. Целевой опрос на предмет того, как мужчины воспринимают насилие в средствах массовой информации, проведенный автором для Комиссии по стандартам теле- и радиовещания, дал следующие результаты.

Она манипулирует людьми и играет с ними, но она великолепна!

Она холодна, расчетлива, ну да. Она великолепна, разве не правда?

Она — прямая противоположность типичной женщине, которая сидит дома, стирает и гладит.

Ее невозможно контролировать. Это очевидно в этой сцене с полицейским. Вы видите, что она привлекает их, и она тоже знает это и играет на этом, называя их по имени и наблюдая, как они покрываются потом.

[Она] могла бы стать эталоном женщины. Я думаю, она учит их контролировать ситуацию. Эта женщина явно очень сильно

«ЖЕНЩИНЫ, ЗНАЙТЕ СВОЕ МЕСТО!»

уверена в том, что она делает, и она всегда у руля, она очень умна. (McNair *et al.* 1998)

Пол Верховен не феминист (мужчина не может быть феминистом, точно так же как белый человек не мог быть активистом движения за права афроамериканцев; однако мужчина, конечно, может поддерживать феминизм), и в фильме много возмутительного — например, сцена, которую можно интерпретировать как изнасилование, когда Каррен (Майкл Дуглас), раздосадованный тем, что Трэмелл манипулирует им и его коллегами, берет силой свою бывшую любовницу, которая в последний момент уступает ему. Несмотря на это и другие проявления «мужской тревоги» при встрече с новой женщиной, игра, в которой Кэтрин Трэмелл одерживает в конечном итоге победу над злосчастным полицейским, героем Майкла Дугласа, выходит за рамки маскулинных условностей жанра детективного триллера. Фильм «Звездный десант» [*Starship Troopers*], снятый Верховеном в 1997 году, свидетельствует об увлеченности режиссера новой сексуальной политикой — женщины-десантники в его фильме ни в сексуальном, ни в боевом отношении ничуть не уступают мужчинам, рядом с которыми они сражаются. По контрасту с раскритикованным фильмом «Шоугёрлз»¹, в «Звездном десанте» его камера останавливается как на женских, так и на мужских обнаженных ягодицах и накачанных бицепсах, создавая революционную

¹ «Шоугёрлз» по сравнению со «Звездным десантом» был сумбурным и непродуманным (хотя даже эту беспорядочную смесь порно-шика и популярного мюзикла можно рассматривать, по крайней мере отчасти, как историю борьбы одной женщины против патриархата, представленного в данном случае хозяевами клуба, где главная героиня находит работу).

(по крайней мере, для мейнстримного Голливуда) картину милитаристского будущего, в котором гендерные различия станут несущественны.

«Амбивалентные» образы в таком случае — не что иное, как эхо новой, зарождающейся сексуальной культуры. Иногда картину портит ленивое воспроизведение стереотипов — так, в фильме Содерберга «Эрин Брокович», в других отношениях достойном всяческих похвал, женщина-адвокат, противопоставленная отважной главной героине, представлена как типичная лесбиянка. А утрированный образ Джулии Робертс в этом фильме подчеркивает, что новый тип сильной голливудской женщины гораздо ближе к «реальной» женщине, чем старые кинематографические стереотипы. Сегодняшняя экранная женщина может быть сильной, но все же должна быть в определенной степени сексуальной. Она может быть опасна и занимать доминирующее положение — как в двух знаковых для движения *girl power* [девичья мощь] фильмах 2000 года: «Бар «Гадкий койот»» и «Ангелы Чарли», но в то же время она должна быть очаровательна. В конечном счете, вероятно, для мужчин есть в этом что-то притягательное.

ЖЕНЩИНЫ В РЕЖИССУРЕ

Большая часть фильмов, рассмотренных выше, сняты мужчинами; и даже если допустить, что новая сексуальная политика оказала существенное влияние на творчество многих режиссеров-мужчин, не подлежит сомнению, что для того, чтобы в структуре сексуальной репрезентации произошли глубокие и долговременные изменения, женщины должны принимать гораздо большее уча-

стие в процессе создания фильма. Сегодня мы наблюдаем медленный, но верный прогресс в этом направлении. Тем не менее кинематограф, по сравнению, например, с журналистикой, остается сферой, на которую женщины посягали относительно редко. Примечательная статистика, приводимая Кристиной Лэйн в ее исследовании американской киноиндустрии, свидетельствует, что из всех фильмов, произведенных в Голливуде с 1949 по 1979 год, женщинами были сняты только 0,2 %, то есть один из пятисот фильмов. Еще в 1990 году женщинами были сняты только 5,6 % голливудских фильмов — один из двадцати. Хотя тут есть чему радоваться: один фильм из двадцати — это гораздо лучше, чем один из пятисот, поскольку это значит, что каждое последующее поколение женщин-режиссеров совершает новое посягательство на индустрию, которая всегда почти полностью контролировалась мужчинами, потому что вступление в нее, как и в мир искусства, описанный в главе 11, трудно было согласовать с принципами традиционного феминизма. Технологические процессы и крупные капиталовложения, необходимые для кинематографа, сделали его одной из тех форм искусства, из которой женщины оказались исключены. В последнее время, однако, Лэйн констатирует «массовое вторжение женщин в мир коммерческого кино, в котором они занимают сильные позиции» (2000. P. 37).

Первопроходцем в этом смысле стала Кэтрин Бигелоу, делающая акцент на проблемах, с которыми женщины исторически сталкивались в этой сфере. Бигелоу приобрела статус мейнстримного режиссера благодаря тому, что она избегает откровенно «женских тем», тяготея вместо этого к жанровым картинам, в которых женщины играют важную роль, — таким как «Сумерки»

(фильм ужасов), «На гребне волны» (фильм об ограблении), «Голубая сталь» (полицейский триллер) и «Странные дни» (научная фантастика). В ее фильмах, конечно, представлены нетрадиционные образы сильных женщин (Анджела Бассетт в «Странных днях»), которым иногда отводится главная роль (Джейми Ли Кертис в «Голубой стали»), но это не «феминистские» фильмы (по словам самой Бигелоу), пусть даже они и сняты феминисткой. О фильме «Голубая сталь» Бигелоу говорила так: «Я поддерживаю феминизм на эмоциональном уровне и сочувствую борьбе за равенство. Но я полагаю, что есть точка, в которой идеология становится догмой. Поэтому я не утверждаю, что фильм “Голубая сталь” сам по себе может служить учебником по феминизму. Однако за ним стоит определенное политическое сознание» (цит. по: Lane, 2000. P. 102)¹. Бигелоу — одна из тех немногих женщин, которые достигли успеха как режиссеры мейнстримного кино, старательно избегая откровенно феминистских тем.

Учитывая, что режиссеры-женщины довольно редко встречаются в Голливуде, и еще более редки женщины, обращающиеся к феминистским темам так открыто, как это сделал Ридли Скотт в «Тельме и Луизе», неизбежно возникает вопрос: могут ли женщины расширить возмож-

¹ Лэйн утверждает, что, «хотя нет необходимости навешивать на фильмы Бигелоу, взятые сами по себе, ярлык “феминистских”, они, несомненно, движутся в фарватере феминизма и ставят политические проблемы. Ее фильмы побуждают зрителей задавать вопросы о гендере, жанре и власти (2000. P. 123). Однако фильм «Вес воды» [*The Weight of Water*], вышедший в прокат в 2000 году, был охарактеризован одним критиком как «радикальный отход» от предыдущих фильмов Бигелоу постольку, поскольку это был «портрет современной женщины» (рецензия Моника Даргис в *Sight and Sound*. Vol. 10. No. 2. November 2000). Показательно, что фильм имел наименьший коммерческий успех из всех фильмов, снятых Бигелоу на том момент.

«ЖЕНЩИНЫ, ЗНАЙТЕ СВОЕ МЕСТО!»

ности мейнстримного культурного производства изнутри (этот вопрос относится также и к другим медиа-сферам), или они должны оставаться в авангарде, чтобы сохранить свою творческую индивидуальность? Трудности, с которыми исторически сталкивались женщины, пытавшиеся проникнуть в индустрию популярного кино, заставляет некоторых сделать вывод, что им там не место — по крайней мере, для женщин, которые придерживаются откровенно феминистского подхода к своему искусству. Кристина Лэйн так формулирует эту точку зрения и лежащую в ее основе теорию Лауры Малви о непреодолимости мужского взгляда:

Если в Голливуде господствуют патриархальные порядки... женщинам лучше бросить вызов мейнстриму с позиций авангарда, чем изнутри самой системы голливудской индустрии. (Ibid. P. 15)

Главные работы Лауры Малви были написаны в 1970-е годы, когда институциональное господство мужского взгляда было фактически тотальным. Однако последние исследования дают основание для некоторого оптимизма относительно способности режиссеров из числа феминисток проникнуть со своими феминистскими проектами в сферу мейнстрима из независимого сектора и допускают, что существует аудитория, у которой их фильмы будут востребованы. Фильм Кимберли Пирс «Мальчики не плачут» [*Boys Don't Cry*] (1999) — бескомпромиссный, основанный на реальных событиях рассказ о гомофобии и преступлениях, совершенных на почве ненависти, — сделал лишь несколько заметных для зрителя уступок мейнстриму, что не помешало ему получить два «Оскара». Фильм Джейн Кэмпбелл «Пианино»

(1992) — мощное феминистское заявление о тирании маскулинности — имел коммерческий успех и вызвал одобрение критиков во всем мире. Ее «Священный дым» [*Holy Smoke*] (2000) представил вниманию массовой аудитории еще одно вдохновленное феминизмом исследование проблем, с которыми сталкиваются женщины, когда отказываются соответствовать стесняющим их ожиданиям семьи и социального этикета. Фильм Мэри Харрон «Американский психопат» (2000), хотя в целом и не уделяет особого внимания женским образам, также свидетельствует об интересе режиссера к сексуальной политике. Следующий фильм Мэри Харрон «Я стреляла в Энди Уорхола», близкий к альтернативному кино, стал хитом проката, подтвердив ее статус кандидата в режиссеры первой величины.

Карьера Джейн Кэмпбелл, Кимберли Пирс и Мэри Харрон показывает, что в кинематографе, как и в других сферах культурного производства, переход от авангардных новаций к массовому признанию сегодня становится вполне реальным для режиссеров-женщин. Если до недавних пор попасть в список культовых режиссеров для женщин было нереально, то успех этих режиссеров доказывает, что для феминисток найдется место на церемонии вручения «Оскара». В таком случае можно задать вопрос: «Удалось ли женщинам подорвать, изменить или довести до абсурда патриархальные законы кинематографа изнутри Голливуда? И до какой степени их оппозиционный дискурс был предан ими, став предметом торга, не был выдержан (не восстановив статус-кво), будучи запущен в массовое, коммерческое производство?» (Lane, 2000. P. 55). Читатель может иметь свою точку зрения по этому вопросу. Что касается меня, я считаю, что всем деятелям искусства приходится идти на ком-

«ЖЕНЩИНЫ, ЗНАЙТЕ СВОЕ МЕСТО!»

промисс, уступая потребностям мейнстрима, если они хотят преуспеть в этой сфере, и феминистки не являются исключением. Такие фильмы, как «Пианино» и «Мальчики не плачут», показывают, что в рамках этих ограничений существует возможность снимать популярные феминистские фильмы для мужской и женской аудитории разных стран.

Такие фильмы *действительно* сейчас снимаются, и их больше, чем когда-либо. Лишь очень немногие женщины работают на том же уровне, что и ведущие режиссеры-мужчины, хотя они не обязательно определяют себя как режиссеры «женских фильмов». В Великобритании появились такие режиссеры, как Антония Берд и Линн Рэмси. Эти тенденции, как и их аналоги в других секторах культурной индустрии, неизбежно влияют на содержание репрезентации. Продолжающееся доминирование мужчин во всех сферах культуры означает, что эти изменения имеют свои важные пределы, однако эти пределы постоянно подвергаются атаке со стороны нового поколения женщин — писателей, постановщиков и режиссеров, которые готовы и способны работать в рамках мейнстрима — проще говоря, выйти на культурный рынок. В ближайшие годы нам предстоит увидеть результаты их усилий.

ПЛОХИЕ ДЕВЧОНКИ НА ТВ

Для тех женщин, которые не готовы ждать, когда киноиндустрия распахнет перед ними свои двери, жанр телевизионной драмы стал альтернативным пространством, где можно показать женщину, уверенную в своей сексуальности, занимающую прочное положение в обществе

и демонстрирующую свое интеллектуальное превосходство. В этом смысле поражение в кинематографе обернулось победой на телевидении, и именно через появившиеся в результате программы, по мнению Лэйн, «феминистский дискурс был воспринят коммерческим мейнстримом» (Ibid. P. 62). Сьюзан Сайделман ушла из кинорежиссуры и добилась успеха на телевидении («Секс в большом городе») ¹. В Великобритании созданные женщинами сериалы — такие, как «Prime Suspect», «At Home with the Braithwaites» и «Bad Girls», — значительно расширили ассортимент женских образов, доступных массовой аудитории. В частности, «At Home with the Braithwaites» — революционный, остроумный, с политическим уклоном (но никогда не доходящий до нравочений) рассказ о женщине, выигравшей в лотерею и использующей деньги и власть, которые они ей дают, чтобы взять в свои руки контроль за своей жизнью, отодвинув в сторону мужа — слабака и ловеласа. В финале ей удастся сохранить и свои деньги, и своего мужчину. Теннисон (Элен Миррен) из сериала «Prime Suspect» стала первой из множества знаменитых женщин-детективов на телевидении.

В недавно изданном сборнике статей, посвященных американскому телевидению, делается вывод, что этот конкретный вид медиа независимо от того, кто пишет сценарии — женщины или мужчины, «дал нам ряд сложных и противоречивых женских персонажей, которые осмысляют, направляют и время от времени критикуют американские фантазии и тревоги, связанные с истори-

¹ Сайделман сняла успешный полуальтернативный фильм «В отчаянных поисках Сьюзан» (1987) с участием Мадонны, а затем потерпела фиаско с фильмом «Чертовка» [*She-Devil*].

ческими ролями и гендерными нормами» (Helford, ed. 2000. P. 1). «Чисто символический жест прошлого», как пишет критик, «сменился признанием обширной и благодарной аудитории телепрограмм, содержащих образы сильных, независимых женщин» (ibid. P. 5). Сильные и независимые героини сериалов «Зена, королева воинов» и «Баффи, охотница на вампиров», нередко отличающиеся амбивалентной сексуальностью, интерпретируются этими авторами как воплощения феминистского этоса¹, «завоевавшие популярность на волне современного дискурса girl power, который является частью еще более масштабной увлеченности американских медиа популярным феминизмом» (Опо, 2000. P. 164). О Скалли (Джиллиан Андерсон) из «Секретных материалов» Линн Брэдли пишет, что она «бросила вызов изображению женщины на телевидении и изменила наш образ мышления» (2000. P. 66).

Упоминание об этих телегероинях, однако, приводит нас к тому, с чего мы начали, то есть к утверждению, что, какими бы сильными и независимыми они ни были, они не подходят на роль образца для подражания для молодых женщин. Элли МакБил слишком худа для реальной женщины; Марсия из сериала «Секс в большом городе» чересчур озабочена сексом; Кортни Кокс и Дженнифер

¹ Хелфорд в статье о Зене пишет так: «Этот сериал на практике бросает вызов проблемным аспектам гендерного эссенциализма, таким как ассоциация женщины с пассивностью, эмоциональностью и слабостью. Он показывает дружбу между женщинами как позитивный фактор, центральный в жизни женщины. Он также уходит от типичного для телевидения статичного представления о сексуальности и статичного изображения гомосексуальности, поскольку он показывает героинь, которых можно воспринимать как лесбиянок, или как бисексуальных, или как немоногамных женщин, не критикуя их образ жизни в рамках сюжета» (2000. P. 158).

Энистон в «Друзьях» слишком угнетающе красивы. Все это верно, как и тот факт, что популярный кинематограф и телевидение всегда были пространством для выражения фантазий о желаемом, а не только для изображения неприукрашенной реальности. Замечательная книга Джули Берчилл о женских образах в кинематографе *Girls on Film* [«Девушки в кино»] (1986) отдает должное богиням экрана прошлых десятилетий, чья загадочность объяснялась в основном их отстраненностью и недоступностью. Она напоминает, что кинематограф (а позднее телевидение) никогда не изображал «реальную женщину» в ее непосредственной данности и, вероятно, никогда не будет этого делать, предпочитая изображать вариации желаемой женственности, которые, по мнению авторов, должны быть привлекательны для мужской или женской аудитории либо для той и другой одновременно. Может быть, это и прискорбный факт — это зависит от того, выполнения какой социальной роли мы ждем от медиа, — но вряд ли когда-нибудь будет иначе. Сегодня, по крайней мере, все чаще авторами и целевой аудиторией этих фантазий становятся женщины¹.

¹ «Несмотря на доминирование патриархальной культуры», утверждает Линда Нид, «феминизм создает все больше возможностей как в высокой, так и в популярной культуре для такого изображения женского тела, которое выражает идентичность, желания и потребности женщин» (1992. Р. 4).

7

ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ ГОМОСЕКСУАЛЬНОСТИ

Привлекательная женщина подходит к стойке бара модного ночного клуба. Симпатичный молодой человек ловит ее взгляд и предлагает купить ей что-нибудь выпить. Она соглашается с видимой неохотой — очевидно, ее тяготит его общество. «"Кроненберг"? Отлично, спасибо». Он просит ее посидеть и поболтать с ним. Она отказывается с недовольной гримасой и отходит к столику, чтобы присоединиться к своему партнеру, вернее, партнерше — это оказывается другая привлекательная женщина. С балкона они смотрят на несчастного и сочувственно улыбаются. Мужчина улыбается им в ответ, смирившись с отведенным ему местом в дивном новом мире полиморфной извращенности.

В 1991 году американский аналитик культуры Ларри Гросс писал, что женщины и геи «разделяют общую судьбу относительной незаметности и унижительной стереотипизации» (р. 61) в рамках мейнстримной культуры, которая является «воплощением господствующей

идеологии». В то время это было верно. Через пять лет гомосексуальный писатель Марк Симпсон констатировал «характерную для конца нашего века одержимость желанием, направленным на лиц своего пола, и его внешними атрибутами» (1996. P. 3). В 1997 году газета *Guardian* писала, что «Англия стала местом, где гомосексуальность все чаще вызывает любопытство, а не враждебность у людей со стороны, коммерческий энтузиазм, а не беспокойство»¹. К 1998 году, по наблюдению Энди Медхерста из *The Face*, «мир стал гомосексуальным. От политики до поп-музыки, от таблоидов до телепрограмм, демонстрируемых в прайм-тайм, и маркетинговой политики центральных магазинов, — везде в этом году гей-культура стала более заметна, чем когда-либо прежде»². Стивен Капсуто в своей истории гомосексуальной репрезентации в американских СМИ, опубликованной в 2000 году, отмечает, что «сегодня дела обстоят лучше, чем в 1990-е годы, и гораздо лучше, чем в 1950-е и 1960-е годы, когда гомосексуальность была практически невидима» (p. xiii). Рекламная кампания пива «Кроненберг» — вероятно, архетипически мужского продукта, которая шла на британском телевидении в 1999 году, прекрасно иллюстрирует эти утверждения и свидетельствует о том, до какой степени стало круто быть геем в западной культуре конца девяностых — гомосексуальность стала символизировать не нечто порочное, ненормальное и достойное сожаления, а стиль, элегантность и желанность.

Итак, если Капсуто и прочие правы, то как же произошел этот переход от потаенности и «унизительных»

¹ Beckett A. 'On the gay and narrow'. *Guardian*. 3 July 1997.

² Medhurst A. *The Face*. January 1999. P. 50—55.

стереотипов, о которых Гросс писал немногим более десятилетия назад? И как теперь могут гомосексуальные художники, эстрадные артисты и актеры перфомансов «занимать место в массовой культуре и в то же время придерживаться особой точки зрения на эту культуру, не принимая ее гомофобские и гетероцентристские определения, образы и анализы» (Creekmur and Doty, eds. 1995. P. 2)? Этот вопрос влечет за собой и другие: в чем цель движения за права гомосексуалистов (добиться равенства в обществе, которое в массе своей гетеросексуально, или признания отдельной гомосексуальной сферы за пределами этого общества)? Какова роль культуры в выражении гомосексуальной идентичности и идеологии движения за права геев и как эта роль может быть реализована наилучшим образом? В каких отношениях гей-культура должна состоять с мейнстримом или какую дистанцию она должна соблюдать?

Прежде чем пытаться ответить на эти вопросы, давайте вспомним, что главным фактором в репрезентации женственности было и остается господство мужчин в культурной индустрии. Сравнительно сильное давление системы стало определяющим фактором для эволюции образов гомосексуальности. Хотя гомосексуальные мужчины чаще занимали властные и авторитетные позиции в культурной индустрии, нежели женщины (как традиционной, так и нетрадиционной ориентации), до недавнего времени они вынуждены были скрывать свою сексуальную ориентацию от взгляда публики. Великий советский кинорежиссер Сергей Эйзенштейн был гомосексуалистом. Рок Хадсон был гомосексуалистом — это выяснилось только тогда, когда в 1980-е годы он заболел СПИДом. Гомосексуалистами были Кэрри Грант, Джеймс Дин, Монтгомери Клифт и многие другие звезды.

Нетрадиционной ориентации придерживались гораздо больше режиссеров, музыкантов, деятелей рекламы и художников, чем известно широкой публике. Еще меньше известно о лесбиянках в медиа в настоящее время или в прошлом, хотя мы знаем, что их было немало. Гомосексуальность вызывала настолько негативные ассоциации, что даже самые богатые и популярные знаменитости до недавнего времени не могли позволить себе заявить о своей ориентации. В конце 1990-х годов звезд все еще безжалостно преследовали слухи и домыслы таблоидов об их гомосексуальности, часто вдохновляемые «вылазками» радикальных гей-группировок, таких как «Outrage».

Желание публичных людей сохранить в тайне эту сторону своей жизни (и готовность некоторых из них имитировать гетеросексуальность) вполне понятна, учитывая гомофобскую историю западной культуры XX века. Однако это значит, что дальнейший анализ образов гомосексуальности будет затруднен тем фактом, что не всегда можно точно определить, какой ориентации придерживались авторы тех или иных образов, из-за отсутствия однозначного публичного заявления о своей гомо- или гетеросексуальности. Это имеет значение, потому что, если мы решим осудить конкретный образ за гомофобию, мы должны знать, был ли сам гомосексуалистом его автор, и если да, то почему он(а) создал(а) такой образ. Кроме того, решение художника держать в тайне свою ориентацию часто было связано с желанием избежать клейма «гей-артиста» и остаться просто художником, который — так уж получилось — является еще и гомосексуалистом. Среди наиболее успешных (как в коммерческом отношении, так и в смысле успеха у критиков) мейнстримных образов гомосексуальности (или тон-

ких намеков на гомосексуальность) были образы, созданные такими артистами, как *Pet Shop Boys*, вокалист и автор текстов которой Нил Теннант открыл свою сексуальную ориентацию только после десяти лет работы на публике, сделавших его и Криса Лоу мировыми суперзвездами.

**ДО «СТОУНВОЛЛА»:
БЕЗУМИЕ, ПОРОК И УНЫНИЕ**

Непосредственным результатом клеветнического суда над Оскаром Уайльдом, как мы видели, стал уход зарождающейся гомосексуальной идентичности еще дальше в подполье, где она оставалась вплоть до сексуальной революции 1960-х годов, которая сделала возможной определенную либерализацию законодательства, регулирующего однополые отношения и соответствующий образ жизни. Все это время признание существования гомосексуальности, мужской или женской, со стороны популярных СМИ выражалось только в эпизодических и обычно юмористических намеках, выстроенных вокруг стереотипов женоподобности (если речь шла о мужчинах) или пародийных образов мужеподобных женщин. Американская и английская цензура враждебно относилась к описанию и даже к упоминанию гомосексуальности, поэтому режиссеры и постановщики, которые, может, и хотели бы затронуть эту тему в своих фильмах, не могли сделать этого прямо. Стивен Капсуто свидетельствует, что на радио до 1950-х годов «гомосексуальная образность доходила до слушателей только в замаскированном виде, в основном в форме комических ролей женоподобных мужчин. Поскольку никто *не говорил*

вслух, что женоподобный персонаж — гомосексуалист, цензура пропускала программу в эфир» (2000. Р. 3). Те же самые законы действовали на некоммерческом телевидении, появившемся после Второй мировой войны, где аффектированные, хотя и не открыто гомосексуальные конферансье и ведущие телевикторин стали обычным явлением.

Под словом «аффектация» [camp, кэмп] в данном контексте я подразумеваю присвоение и феминизацию образов и символов, изначально принадлежавших гетеросексуальной культуре, что ведет к трансформации их значения, так что они начинают обозначать гомосексуальную идентичность и соответствующий стиль. Это «гомосексуальная версия иронии и критической дистанции», в которой всегда «имеет место столкновение двух или более противоположных групп сигналов» (La Valley, 1995. Р. 63). Ее присутствие извещает зрителя о том, что исполнитель, возможно, гомосексуалист, но не заявляет об этом открыто. Подобный стиль поведения традиционно служил для обозначения гомосексуальности без ее публичного признания и ассоциировался с теми геями, которые работали в массовой культуре, не афишируя свою ориентацию. Типичными представителями этого стиля были Ларри Грейсон, Джон Инман и, в большей или меньшей степени, весь актерский состав английского ситкома «It Ain't Half Hot Mum» — женоподобные и манерные специалисты по намекам на нетрадиционную сексуальность. Гомосексуальные артисты этого типа были, как пишет Жак Перретти, «карикатурой на самих себя», «часто доводя роль, состоящую из слов “о, миссис” до абсурда и самоосмеяния»¹.

¹ Peretti J. 'Ooh, you are awful'. *Guardian*. 19 November 1999

Поскольку кэмп предполагает определенную «безопасность» и желание быть принятым в мейнстримном гетеросексуальном обществе, некоторые критики и активисты движения за права геев осуждали его как измену. Многие рассматривали и продолжают рассматривать кэмп как коллаборационистский компромисс, уход от неудобной конфронтации с гетеросексизмом. Другие, однако, отстаивают его право на существование в качестве характерного гомосексуального стиля в искусстве и культуре — стиля, который фактически впервые «обозначил для геев, лесбиянок и бисексуалов возможность перевернуть или, по крайней мере, поставить под вопрос термины господствующего культурного производства и доминирующей интерпретации» (Creekmur and Doty, eds. 1995. P. 2). Ричард Дайер утверждает, что кэмп «связан исключительно с тем стилем, языком и культурой, которые явно и недвусмысленно гомосексуальны» (1992. P. 135). Хотя кэмп редко был «политическим» в узком смысле этого слова, он «предлагает революционный ответ массовой культуре и обеспечивает как солидарность внутри группы, так и возможность дистанцироваться и выразить свое пренебрежение к ролям, которые большинство людей играют большую часть времени» (Gross, 1992. P. 39). Короче говоря, пародийный и юмористический подрыв базовой культуры, который составляет суть кэмп, был и остается важным ресурсом гомосексуального сообщества. До «Стоунволла» и возникновения движения за права гомосексуалистов кэмп был фактически необходимой «стратегией выживания» (Cleto, 1999). Как мы увидим, и после этого он продолжал выполнять свою функцию в качестве важного средства проникновения гомосексуалистов в массовую культуру.

Однако не все гомосексуальные персонажи, эпизодически появлявшиеся в СМИ до Стоунволла, вызывают смех. Герои фильма Альфреда Хичкока «Веревка» [*The Rope*], снятого в 1948 году, — два гомосексуалиста, совершивших бесчеловечное убийство, столь же аморальное, сколь и садистски жестокое. Хотя в сценарии это явно не выражено, режиссер с помощью различных приемов склоняет зрителей к выводу о гомосексуальности этой декадентской парочки и о связи их сексуальной ориентации с ужасным преступлением, которое в финале раскрывает Джеймс Стюарт, символ американской гетеросексуальной мужественности. Лесбиянки, в тех редких случаях, когда они появлялись в кино и на телевидении в этот период, также обычно изображались как смертоносные монстры¹.

Более прозрачное изображение гомосексуальности стало допустимым в 1950-е годы, когда доклад Кинси и в целом развитие сексологии положили начало публичной дискуссии о реальном положении дел — насколько

¹ Постольку, поскольку кино- и телеиндустрия была и остается сосредоточенной в основном в руках мужчин (хотя их доминирование идет на спад), лесбиянкам уделялось относительно мало внимания, а там, где они все-таки появляются, их изображение почти буквально воспроизводит стереотипы (гомосексуальные мужчины не обязательно придерживаются пролесбийской позиции). Первым шагом к расширению пространства образов стал сериал «Oranges Are Not the Only Fruit» [«Апельсины — не только фрукт»], демонстрировавшийся в 1980-е годы по британскому телевидению. Что касается кино, то до сегодняшнего дня не было снято ни одного мейнстримного художественного фильма о лесбиянках (я говорю здесь об англоязычных фильмах), режиссером или сценаристом которого была бы женщина (за исключением «Мальчики не плачут» и «Я стреляла в Энди Уорхола», которые имели успех у массовой аудитории), и очень немного таких фильмов сняты мужчинами. Конечно, в «Основном инстинкте» Пола Верховена среди главных героинь сразу две лесбиянки, но этот фильм только в самом общем смысле можно назвать фильмом «о» лесбиянках.

распространено это явление (по оценке Кинси, 10 % населения имели гомосексуальный опыт)? Каковы причины гомосексуальности? Можно ли ее вылечить? Обсуждение этих вопросов, конечно, вызвало интерес у журналистов, и вдохновленный их публикациями проблемно-ориентированный, сочувственный взгляд на гомосексуальность был отражен в преисполненных благих намерений картинах, таких как фильм с уместным названием «Жертва» (Бэзил Диарден, 1960). Этот английский фильм впервые в истории массового искусства открыто обратился к проблемам гомосексуалистов и осмелился назвать вещи своими именами. Он также ввел стереотипный образ гомосексуального мужчины (роль Дирка Богарда) — печального существа, снедаемого чувством вины и отвращением к самому себе. Таким образом, налицо явный прогресс по сравнению с предыдущими шестью десятками лет и благородная попытка снять серьезную драму о тех проблемах, с которыми сталкиваются гомосексуалисты — а это главным образом шантаж, — когда пытаются изменить свое положение людей, находящихся вне закона и клейменных социальным презрением. «Жертва» положила начало поджанру «фильма о проблемах гомосексуалистов».

Попытку отойти от традиционных канонов изображения предпринял Стенли Кубрик в фильме «Спартак» (1960). В одной из сцен сенатор Красс (Лоуренс Оливье) моется в бане и ведет беседу со своим рабом Антонием (Тони Кертис) на тему моральных добродетелей. Пока раб трет ему спину, Красс втягивает его в разговор, пронизанный чувственностью и двойным значением.

Красс: Ты ешь устрицы?

Антоний: Когда они у меня есть, господин.

Красс: Ты ешь улиток?

Антоний: Нет, господин.

Красс: Не думаешь ли ты, что есть устриц допустимо, а есть улиток безнравственно?

Антоний: Нет, господин.

Красс: Конечно нет. Это все дело вкуса, не так ли? А вкус — не то же самое, что аппетит, и поэтому не является вопросом морали, так ведь?

Антоний: Можно сказать и так, господин.

Красс: Мне по вкусу и улитки, и устрицы.

Вставив в свой фильм этот зашифрованный намек на бисексуальность, Кубрик опередил свое время. Эта часть сцены была вырезана из той версии фильма, которая вышла в прокат в 1960 году, и впервые была показана публике в новой редакции, которая вышла спустя почти сорок лет. Ближе к концу шестидесятых, однако, стало легче открыто обращаться к теме гомосексуальности, если только позиция автора не вступала в противоречие с тогдашним видением «проблемы». В фильме Джона Шлезингера «Полуночный ковбой» (1969) Джон Войт сыграл мужчину традиционной ориентации, который, потерпев неудачу в Нью-Йорке, вынужден водить дружбу с гомосексуалистами, которые все без исключения представлены как весьма странные или испорченные люди. Он начинает зарабатывать на жизнь проституцией, и однажды, поддавшись на провокацию, бьет одного из своих жалких клиентов лампой по голове. Хотя персонаж Джона Войта — голубоглазого мускулистого блондина — можно рассматривать как порождение гомосексуальной фантазии (сам режиссер Шлезингер был гомосексуалистом), основное настроение фильма лучше всего сформулировал тот критик, который написал, что

фильм «представляет гомосексуалистов как безумцев, как угнетенных сознанием своей вины, как ханжей. Эти гомосексуалисты карикатурны, а их мир изображен омерзительным, невыносимо изолированным... грязным и отрицающим сам себя» (Hirsch, 1976. P. 202).

Фильм Уильяма Фридкина «Мальчики в оркестре» [*The Boys in the Band*], вышедший год спустя, некоторые критики¹, напротив, оценили как значительный прогресс, потому что он «показывает гомосексуалиста в его собственной среде, а не просто как человека, не вписывающегося в гетеросексуальный мир» (Phillips, 1976. P. 166). *The Boys in the Band* сегодня рассматривается как важная веха в истории кинематографа, поскольку Фридкину удалось бросить вызов стереотипам, введенным в таких фильмах, как «Полуночный ковбой»². То, что он появился именно в конце шестидесятых, не случайность, поскольку как раз в это время зарождалось движение за права гомосексуалистов. Группы поддержки гомосексуалистов, такие как «Mattachine Society» и «Daughters of Bilitis», существовали уже несколько лет, но именно «стоунволлский бунт» июня 1969 года стал катализатором возникновения политизированного и активного гомосексуального сообщества, гордо заявляющего о себе (по крайней мере, иногда), уверенного в своем праве на существование и имеющего в своем распоряжении развивающуюся инфраструктуру, центром

¹ Некоторые, но, конечно, не все. По мнению Тома Во. фильм отразил анахроничное пораженчество, болезненную ненависть гомосексуалистов к самим себе, которая укрепила гомофобию в среде гетеросексуальной аудитории фильма» (2000. P. 19).

² Если вспомнить уточняющие замечания, высказанные в начале этой главы, то интересно, что режиссер «Полуночного ковбоя», Джон Шлезингер, гомосексуалист, а Фридкин — нет.

которой стали крупные американские и европейские города. Фильм *The Boys in the Band* в некоторой степени уловил настроение этой «гей-сцены», как и более поздняя и более дискуссионная картина Фридкина «Разыскивающий» [*Cruising*] (1978), снятая уже после «Изгоняющего дьявола» и «Французского связного», которые сделали Фридкина культовым режиссером. В «Разыскивавшем» Фридкин делает гомосексуальный «кожаный» мир Нью-Йорка сценой для триллера с серийным убийцей, с Аль Пачино в главной роли полицейского «под прикрытием», которому приходится имитировать гомосексуальность (и который сам, возможно, подавляет в себе гомосексуальные наклонности). «Разыскивающий» был принят публикой несколько хуже, чем *The Boys in the Band*. Поскольку и убийца, и его жертвы были членами гомосексуального сообщества, фильм обвинили в создании негативных стереотипов — более того, это был первый фильм, против которого активисты движения за права гомосексуалистов организовали пикеты. Как это произошло с «Основным инстинктом» два десятилетия спустя, ассоциация гомосексуальности с насилием и сексуальным извращением была истолкована не как побочный продукт сюжета и не как начало интеграции гомосексуальности в характерные жанры поп-культуры — такие, как детектив, — но как нападки на геев.

Фридкин отказался признать свой фильм гомофобным: «Я не думал о том, что [«Разыскивающий»] мог бы или нет сказать о движении за права гомосексуалистов, — я просто использовал этот мир как фон для расследования таинственного убийства, и ничего больше»¹.

¹ Цит. по: Kermode M. 'Cruise control'. *Sight and Sound*. Vol. 9. No. 11, 1998.

Тем не менее фильм исчез из поля зрения публики — так, в Великобритании его нельзя было купить на видеокассетах до конца 1990-х годов. К тому времени, по иронии судьбы, его относительно реалистичное изображение нью-йоркских баров — традиционных мест встречи гомосексуалистов, полное упоминаний всевозможных гедонистических эксцессов постстоунволлской эпохи, продолжавшейся до появления ВИЧ, было восторженно принято как прославление того этапа в истории гомосексуализма, который Роберт Мэпплторп запечатлел в своих фотографиях 1970-х и 1980-х годов (см. главу 10). Джон Грейсон в своем вступлении к *The Fruit Machine* Тома Во (2000) с ностальгией вспоминает время, когда «агрессивно настроенные и разношерстные левые активисты движения за права гомосексуалистов организовали пикеты против “Разыскивающего” и таким образом навсегда изменили наше пассивное отношение к господствующему кинематографу». Спустя десять лет, вспоминает он с удивлением, «студенты моего семинара по гомосексуальному кино смотрели “Разыскивающего” с не критичным благоговением; для них это было что-то вроде этнографического доклада о какой-то далекой, бесследно исчезнувшей культуре» (Р. х).

В то время как активисты пикетировали кинотеатры по всему западному миру, изображенный в фильме образ жизни получил иное освещение в хитах группы *Village People*, чьи песни ‘YMCA’ и ‘Go West’¹ и по сей день входят в фонд популярной классики. Если «Разыскивающий» вызвал шквал критики за изображение

¹ В 1993 году *Pet Shop Boys* сделали кавер-версию на песню «Go West», после чего она снова стала мировым хитом.

гомосексуалистов как зловещих и опасных существ, то *Village People* создали такие образы гомосексуалистов, которые были восприняты массовой культурой как аффектированные пародии на затянутую в кожу гипермаскулинность. Эдмунд Уайт в своем предисловии к *Altars* Мэпплторпа (1995) вспоминает:

Солдат, полицейский, рабочий на стройке — такими были новые образы гомосексуальности, сменившие танцора, декоратора и заурядного игрока. Новый трайбализм пришел на смену изоляции гомосексуального индивида, погруженного в ненависть к самому себе; в моду вошел своеобразный телесный фашизм, груда мускулов стала цениться выше, чем мальчишеская худоба, а идеалом стал считаться не безусый юнец, а видавший виды тридцатипятилетний мужчина.

Village People воплотили этот трайбализм в своих песнях и принесли его в хит-парады, очистив от негативных садомазохистских ассоциаций. С этой точки зрения они были не более чем экстравагантным продуктом индустрии поп-музыки, которая в 1970-е и последующие годы обеспечила основу для популяризации гомосексуальности, и в частности мужской гомосексуальности. Мужчины, конечно, исторически преобладали в поп-музыке, как и в других сферах творческой индустрии, и лесбиянки, не скрывавшие своей ориентации, были допущены в поп-чарты только в 1990-е годы, после успеха Kd Lang и горстки других. Кроме того, гомосексуальные мужчины после Стоунволла нашли в музыкальной индустрии относительно сочувственную среду. Сдерживаемое до 1970-х годов той же институциональной гомофобией, которая препятствовала самовыражению гомосексуалистов в других

сферах культуры¹, движение за права геев сопровождалось расцветом глэм-рока — театрального приложения эстетики кэмп, воспринятой музыкантами, которые, если сами и не были геями (а большинство утверждали, что они не геи), видели в заигрывании с символами гомосексуальности и включении их в свой набор визуальных образов путь к художественной правдоподобности и коммерческому успеху. Так, Дэвид Боуи, позиционировавший себя как поп-звезду космической эпохи — не хиппи и не рокера, но нечто среднее между *Clockwork*, *Orange 2001* и Марлен Дитрих — заявил о своей гомосексуальности в 1972 году в интервью для журнала *Melody Maker*, хотя в то время он был женат и имел детей. К тому времени он уже сфотографировался в женском платье для обложки своего альбома 'Man Who Sold the World'² и стал надевать боа из перьев и сапоги до колен на своих живых выступлениях — есть свидетельства, что на это его надоумила его жена Анджела (Buckley, 1999). На протяжении всего периода существования в ипостаси Зигги Стардаста (примерно с 1972 по 1975 год) Боуи пропагандировал сексуальное экспериментирование и бисексуальность, в том числе путем публичного признания

¹ Здесь можно вспомнить, например, о самоубийстве Брайана Эпштейна и о его предполагаемой любовной связи с Джоном Ленноном в 1960-е годы, подробности которой описаны в биографической книге Альберта Голдмана «Жизни Джона Леннона» [The Lives of John Lennon] (1988). Имела ли эта связь место в действительности или нет, ясно, что Эпштейн, несмотря на свой успех и влияние, был точно так же угнетен собственной гомосексуальностью и необходимостью скрывать ее от публики, как и другие гомосексуалисты той эпохи.

² Дэвид Бакли свидетельствует, что альбом с этой обложкой был немедленно изъят из продажи в Соединенных Штатах, где «такая наглядная феминизация рок-звезды была предана анафеме. Это был первый альбом Боуи, нарушивший табу, и знак того, что молодое поколение готово ниспровергнуть все, что было предметом веры в эпоху хиппи» (1999. Р. 89).

своих собственных гомосексуальных — по крайней мере отчасти — предпочтений. Он стал одним из самых успешных артистов того десятилетия (шесть из его альбомов попали в английские чарты на волне Зигги-мании), и более того — успешным у гетеросексуальной аудитории, как мужской, так и женской, которая старательно копировала его образ.

Боуи — не важно, был ли он на самом деле гомо- или гетеросексуалом (сегодня, конечно, он гораздо ближе к последнему и имеет двоих детей от второй жены) — проложил путь более широкому распространению гомосексуального стиля среди таких выдающихся британских музыкантов, как Элтон Джон (который, будучи гомосексуалистом, не говорил об этом открыто до 1990-х годов), *Sweet*, *Slade* (обе группы состояли из гетеросексуалов, выходцев из рабочего класса, но были так помешаны на кольцах в ушах и губной помаде, будто боялись, что все это скоро выйдет из моды) и *Roxy Music*. В Америке первопроходцами «глэма» были такие андеграундные команды, как *New York Dolls*; позднее его восприняли такие мегазвезды, как Элис Купер, пока этот стиль не трансформировался в панк и «новую волну»¹. В последующие эпохи рок- и поп-музыка в Европе и Америке в большей или меньшей степени заимствовала черты глэм-рока, что позволяло музыкальной индустрии выполнять функцию постоянного моста между мирами гомосексуалистов и натуралов (вспомним, например, карьеру *The Cure*, *The Human League*, *The Smiths*, *Suede* и *Pulp* в Великобритании или Мэрилина Мэнсона и гомоэротический тяжелый металл в Соединенных Штатах). Хотя еще в 1990 году подлинные гомосексуалисты весьма неохотно говорили

¹ Увлекательный рассказ об этом периоде см.: Hoskyns B. *Glam* (1998).

о своей ориентации (так, Джордж Майкл признал ее только после того, как был пойман на месте преступления с полицейским в туалете Лос-Анджелеса), «глэм» и напускная атмосфера декаданса и сексуального экспериментирования, распространившаяся в последующий период на большую часть поп-музыки, значительно способствовала отказу от гомофобных и маскулинных стереотипов в молодежной среде (я говорю это, опираясь на свой собственный опыт. В 1974 году четырнадцатилетнему гетеросексуальному фанату Дэвида Боуи знаменитая обложка альбома 'Diamond Dogs' и текст песни 'Rebel, Rebel' с этого альбома казались самыми естественными вещами на свете)¹. Дух бисексуальности, воплощенный в этом альбоме (и в целом в глэм-роке), отразился на стиле последующих поколений рок-звезд, таких как *Simple Minds* и *Japan*.

Сегодня многие гомосексуальные артисты ссылаются на глэм-рок как на один из главных факторов, оказавших на них влияние. Фильм «Бархатная золотая жила» [*Velvet Goldmine*] Тодда Хэйнса (1998) — «восхитительная квир-интерпретация эпохи глэм-рока»² — рассказывает историю Зигги Стардаста с благоговением истово верующего. Для Хэйнса и других выдающихся гомосексуалистов конца 1990-х годов, таких как Майкл Стайп из *REM* (продюсер «Бархатной золотой жилы»), «глэм», как и сама квир-культура, ассоциировались с «размыванием границ между гомо- и гетеросексуальностью, между

¹ Гомосексуальный период Боуи предвосхитил заигрывание с би- и гомосексуальностью, которым через двадцать лет увлеклась Мадонна. Сочетая феминистскую политику (звезды глэм-рока 1970-х годов плохо разбирались в феминизме и не очень-то ему симпатизировали) с эстетикой кэмп в таких шоу, как 'Vogue', и в книге *Sex*, она феминизировала эстетику глэма.

² James N. 'American voyeur'. *Sight and Sound*. Vol. 8. No. 7, 1998.

мужчинами и женщинами»¹. Хотя глэм-рок достиг этого усилиями артистов, которые не обязательно сами были гомосексуалистами, он создал предпосылки для появления более близких к кэмп исполнителей, таких как *Village People*, и для последующего восприятия диско-культуры процветающей гомосексуальной тусовкой.

Выделившиеся из этой тусовки группы начала 1980-х годов — *Bronski Beat*, *Frankie Goes To Hollywood* и *Culture Club*, опиравшиеся на успех *Village People* (и на первые проблески «чумы гомосексуализма» на горизонте), — больше не пытались скрывать свою сексуальность. Если Фредди Меркьюри из *Queen* до самой смерти в 1991 году никогда не афишировал свою гомосексуальность, более молодое поколение политизированных поп-звезд не скрывало своей сексуальной идентичности. Первопроходцами в этом отношении стали *Bronski Beat*, в 1984 году ворвавшиеся в поп-чарты с откровенно гомосексуальными песнями. В 1999 году была высказана следующая оценка карьеры Джимми Сомервилля, основателя *Bronski Beat*: «До появления сериала 'Queer as Folk' ["Близкие друзья"]², обмена между гей-сайтами и рынка, ориентированного на гомосексуалистов, гомосексуальность переживала тяжелые времена: кроме Джона Инмана и *Village People*, выбирать было не из чего. Сомервилль был одним из первых музыкантов, признавших этот факт и привнесших гомосексуальную эстетику в мейнстрим»³.

Исключением из этой тенденции стали *Pet Shop Boys*, выпустившие свой первый альбом в 1985 году, уже после того, как *Bronski Beat* и другие доказали коммерче-

¹ Цит. по: James N. Op. cit.

² Первый «гей-сериал», показанный по британскому телевидению.

³ Brown A. 'Jimmy's back on track'. *Sunday Times*. 13 June 1999.

скую жизнеспособность публичного признания в гомосексуальности. Несмотря на это, Нил Теннант и Крис Лоу в течение многих лет противостояли попыткам прессы навесить на них ярлык геев, предпочитая оставаться в стороне от сопровождавших их восхождение дискуссий вокруг гомосексуальности и ее афиширования. Их характерная электронная танцевальная музыка в сочетании с такими текстами, как 'Rent', 'Shopping' и 'Sin', которые могли быть написаны как геем, так и гетеросексуалом, апеллировала и к той, и к другой аудитории. Однако их продюсерская работа для Лайзы Минелли и Дасти Спрингфилда, а также сотрудничество с Дерекком Джарменом, гомосексуальным кинорежиссером, недвусмысленно намекали на их сексуальную ориентацию, подобно тому как это делали вычурные обложки альбомов U2 'Where the Streets Have No Name' и *Village People* 'Go West'. Их амбивалентная сексуальная идентичность была частью шоу, неотделимой от атмосферы утонченной сдержанности, которая определила их всемирный коммерческий успех. Если *Pet Shop Boys* и способствовали популяризации гомосексуальности, они делали это с помощью намеков, игры слов и элементов кэмп, а не прямолинейных заявлений о своих сексуальных предпочтениях или политических убеждениях. Это оттолкнуло от них некоторых критиков, таких как Джон Джил, который в своей книге *Queer Noise* выражает недовольство тем, что:

Когда их спрашивали о влияниях и традициях, они часто ссылались на вечно играющего в прятки гомосексуалиста Ноэля Коурда, который вытворял в своих работах все, что ему вздумается, сохраняя при этом непроницаемое выражение лица. *Pet Shop Boys*, возможно, не хватает остроумия и утонченности Коурда, но они хорошо вписываются в буржуазную

английскую традицию скрытого извращения и тайного сговора с истэблшментом (1994. Р. 9).

Не знаю, способствовал ли этот «сговор» наряду с грандиозным коммерческим успехом, которого они добились, развитию более либерального отношения общества к гомосексуальности — и представляет ли он реальную альтернативу подходу таких групп, как *Bronski Beat*, — это решать читателю. Так или иначе, их успех отразил тот факт, что к середине 1980-х годов движение за гражданские права гомосексуалистов породило обширный рынок потребительских товаров и услуг и активную субкультуру, состоящую из множества отдельных группировок. Следующий этап популяризации гомосексуальности начался после того, как эту субкультуру открыли для себя режиссеры традиционной ориентации, как, например, поздний Дон Симпсон, который, согласно написанной Питером Бискиндом истории Голливуда 1980-х годов, «обнаружил в ней ряд символов и мотивов, проникших впоследствии в его работы». Бискинд утверждает:

Симпсон был для гомосексуальной культуры тем, чем Элвис Пресли был для ритм-энд-блюза, — он скопировал ее и адаптировал для гетеросексуальной аудитории... он взял гомосексуальную культуру, объединяющую в себе моду, кино, диско и рекламу, и использовал ее в качестве связующего звена между «наивными» концептуальными картинами Спилберга и Лукаса 1970-х годов и в высшей степени продуманными и сознательными концептуальными фильмами восьмидесятых (1998. Р. 404).

Несмотря на различные слухи и домыслы по поводу его сексуальной ориентации, Симпсон не был тайным

гомосексуалистом — это подтверждает его биограф Чарльз Флеминг (1998). В этой книге он, напротив, предстает гетеросексуальным хищником худшего типа. Тем не менее сегодня признано, что фильмы, в которых Симпсон участвовал в качестве продюсера, такие как *Top Gun* [«Лучший стрелок»] (Тони Скотт, 1986), способствовали проникновению в мейнстрим элементов гомоэротического стиля¹, по крайней мере некоторых из них.

К тому времени, конечно, гомосексуальное сообщество уже серьезно занялось самоизучением и превратилось в целевую аудиторию для все более откровенной пропаганды безопасного секса, исходящей от базовой культуры. Финансируемая государством и частными инвесторами реклама все чаще обращалась к гомосексуалистам как к потребителям, а также как к приоритетной аудитории кампаний по санитарному просвещению. В то же время — в качестве непосредственной реакции на нежелание властей признать эпидемию ВИЧ/СПИДа — гомосексуалисты организовывали свои кампании, используя более агрессивную тактику борьбы с гомофобными предрассудками. В период, когда СПИД посеял панику в рядах гомосексуального сообщества, Голливуд стал более толерантно и сочувственно подходить к исследованию гомосексуального опыта (толчком к этому стала смерть Рока Хадсона), возродив к жизни жанр «проблемного гомосексуального кино», образцом которого стала «Филадельфия» Джонатана Демми (1993). В «Филадельфии», снятой после того, как Демми был раскритикован активистами гей-движения за якобы стереотипное изображение геев в фильме «Молчание

¹ Поклонники Тарантино могут ознакомиться с его речью на тему «*Top Gun* как гей-фильм» в ничем больше не запомнившейся картине 1994 года *Sleep with Me* [«Спи со мной»].

ягнят», а именно за образ серийного убийцы Буффало Билла, Том Хэнкс играет роль зараженного СПИДом адвоката, который неожиданно сталкивается с гомофобией своих давних и надежных деловых партнеров. За эту роль Хэнкс получил «Оскар» как лучший актер, и в своей эмоциональной благодарственной речи дошел до неуместной (по крайней мере, с точки зрения критиков) сентиментальности, красноречиво рассказывая о своей любви и уважении к гомосексуалистам.

Этот инцидент впоследствии лег в основу комедии Фрэнка Оза «Вход и выход» [*In and Out*] (1998), в которой «нормального» школьного учителя в исполнении Кевина Кляйна выводит на чистую воду Мэтт Диллон в роли гетеросексуального актера, исполняющего, в свою очередь, роль гомосексуалиста в этом «фильме-в-фильме», пародирующем либеральную ценность «Филадельфии». «Вход и выход» — очень смешной фильм; один из примеров поджанра «гомосексуального кино» конца 1990-х годов, стремящегося применить «революционную силу смеха» и пойти дальше благонамеренной, но чрезмерно сентиментальной виктимологии «Филадельфии». Хотя он и обращается к серьезной теме этики «выхода на свет» (и к ее последствиям для человека, который: а) не осознает свою сексуальную ориентацию или не уверен в ней и б) работает или живет в окружении гомофобов), «Вход и выход» ведет свою политическую игру в расчете вызвать смех у искушенной аудитории, допуская, например, что мейнстримная аудитория понимает значение Барбары Стрейзанд и Бетт Мидлер для женщины-гомосексуалиста и способна воспринять эти и другие шутки в духе не просто толерантности, но искреннего приятия.

«Вход и выход» и подобные ему фильмы, такие как «Птичья клетка» [*Birdcage*] Нормана Джуисона (1997),

дали возможность «гомосексуальному» кино уйти от замкнутости на СПИДе начала 1990-х годов, а таким знаменитостям, как Кевин Кляйн и Робин Уильямс, — сыграть гомосексуальных персонажей, которые не были ни меланхоличными, ни безумными, ни порочными, ни больными. Эти фильмы демонстрировали подлинную симпатию к гомосексуальной субкультуре, одновременно иронизируя над гомофобией американского общества (так, в фильме «Птичья клетка» объектом такой иронии становится конгрессмен-консерватор в исполнении Джина Хэкмена, к концу фильма превращающийся в пассивного трансвестита)¹. Затем последовали фильмы — также в основном комедийные, — в которых гомосексуалисты хотя и не находятся в центре повествования, но играют важную роль в жизни гетеросексуальных главных героев. В фильме «Свадьба лучшего друга» (П. Дж. Хоган, 1997) Джулия Робертс обращается к гомосексуальному герою Руперта Эверетта с просьбой помочь ей отбить своего бойфренда у героини Кэмерон Диас. Гомосексуальность героя Эверетта на протяжении всего фильма ассоциируется с его чувствительностью, дружеским участием и мудростью и ни разу не становится центральной «проблемой» фильма. Его типично гомосексуальные черты — тонкий вкус в одежде и безупречный внешний вид, способность встать на позицию женщины — не более чем дань требованиям стереотипного голливудского сценария. Гомосексуальность Эверетта также обыгрывается в комических эпизодах, например, когда героиня Робертс просит его имитировать гетеросексуальность и сыграть роль ее жениха, в надежде заставить ревновать

¹ Здесь стоит также упомянуть фильм «Лучше не бывает» (Майк Николс, 1999), где Джек Николсон играет гомофоба и социопата, который учится любить своего соседа-гомосексуалиста.

своего настоящего возлюбленного. Таким образом, фильм исследует динамику и позитивный потенциал (возможный, как предполагает сценарий, благодаря отсутствию явно выраженного сексуального влечения) дружбы между геями и гетеросексуалами, и в частности между гетеросексуальными женщинами и гомосексуальными мужчинами.

«Свадьба лучшего друга» имела огромный успех (собрала 300 миллионов долларов только в США), подтвердив тем самым восприимчивость массовой аудитории к фильмам, в которых гомосексуалистам было дозволено играть не роли жертв или злодеев, но квазиромантические главные роли. За этим фильмом последовали другие, снятые в аналогичном стиле, например «Объект моего восхищения» [*The Object of My Affection*] (Николас Хитнер, 1998) с Дженнифер Энистон в главной роли и «Лучший друг» [*The Next Best Thing*] (Джон Шлезингер, 1999), в котором снова появляется Руперт Эверетт в роли партнера культовой гетеросексуальной актрисы — на этот раз Мадонны.

Мадонна, как мы уже видели, была ключевой фигурой в популяризации гомосексуальности, если говорить о ее творчестве конца 1980-х и начала 1990-х годов. Сингл 'Vogue' (и соответствующий видеоклип) был полон отсылки к кэмпу. Документальный фильм «В постели с Мадонной» (Алек Кешишьян, 1991) принес известность гомосексуальным танцорам из ее группы, а книга *Sex* содержала несколько фотографий, на которых звезда изображена в обществе гомосексуалистов и лесбиянок, в том числе садомазохистского толка. Ее связь с лесбиянкой и «плохой девочкой» Сандрой Бернхард получила широкую огласку. Хотя сегодня, кажется, очевидно (замужество и двое детей, как правило, могут служить

надежным доказательством), что Мадонна абсолютно гетеросексуальна, ее интерес к гомосексуальному стилю и однополый сексуальности сыграл важную роль в популяризации гомосексуальности.

«Лучший друг», однако, оказался относительно неудачным в коммерческом отношении и был прохладно принят критиками, прежде всего из-за слабого сценария; тем не менее он свидетельствует, насколько продвинулся массовый американский кинематограф в трактовке тем, связанных с гомосексуальностью, со времен «Полночного ковбоя» Шлезингера. Эверетт здесь снова играет роль лучшего друга «нормальной» девушки, который помогает ей реализовать ее мечту о ребенке. Ребенок и в самом деле рождается, и все трое образуют нетрадиционную (и платоническую) семью, пока героиня Мадонны в конце концов не влюбляется в гетеросексуального мужчину и не уходит, забрав с собой ребенка. В этот момент фильм перестает быть легкой комедией и превращается в более серьезный и не столь удачный анализ этических проблем, связанных с судебной тяжбой из-за ребенка. Чрезмерно мелодраматичная сцена в зале суда выдвигает на первый план предрассудки, которые сохраняются по отношению к гомосексуальным мужчинам, имеющим детей или усыновляющим их.

«Лучший друг» стал довольно-таки неудачной, хотя и похвальной попыткой обратиться к проблемам современной сексуальной политики, используя успех предыдущего дуэта Эверетт — Робертс и давнюю дружбу Мадонны и Эверетта в реальной жизни. В журнале *Vanity Fair* за март 2000 года эти двое были названы «давними компаньонами» (намек на один из первых фильмов, исследовавших темы гомосексуальности, который именно так и назывался), да и сам фильм содержал много

намеков на их реальные отношения и на реальную жизнь Мадонны (у которой в то время была романтическая связь с ее будущим мужем Гаем Риччи)¹. Несмотря на все свои изъяны, фильм отразил растущее единодушное признание обществом законности и допустимости — и даже желательности в определенных пределах — гомосексуального образа жизни.

Признаком изменения культурного климата стал также массовый успех фильма Дона Руса «Противоположность секса» [*The Opposite of Sex*] (1998), в котором мирную и спокойную жизнь «обычной» гомосексуальной парочки ставит под угрозу сначала появление роковой женщины в исполнении Кристины Риччи, а затем ложное обвинение в сексуальных домогательствах со стороны бывшего ученика главного героя (Майкл Доннован играет здесь школьного учителя). В этом фильме — охарактеризованном одним из критиков как «радикальное посягательство на сексуальные и социальные устои»² — проблемы гетеросексизма (воплощением которого является героиня Риччи с ее низкими манипулятивными методами) и гомофобии (представленной школьным советом, который временно отстраняет героя Доннована от работы) также выглядят надуманными. Сексуальная

¹ Пытаясь объяснить привлекательность для гей-культуры такой фигуры, как Мадонна (или Дэвида Боуи в семидесятые), один из критиков предположил, что «открытая гомосексуальность так органична для современной знаменитости потому, что она драматизирует гендерные дилеммы мужского/женского, активного/пассивного... Гомосексуалист — это современный культурный герой, сражающийся против деспотичной «неаутентичности» традиции» (Simpson M. 'He only wants to be loved'. *Guardian*. 27 April 1996). Сама Мадонна предложила более прозаическое объяснение в статье, на которую я ссылался выше. «Нас объединяет то, что мы оба в меньшинстве и мы оба любим ходить по магазинам» (Zeman N. 'Just great friends'. *Vanity Fair*. March 2000).

² Рецензия Энди Медхерста в *Sight and Sound*. Vol. 8. No. 11, 1998.

ориентация героев играет второстепенную роль, поскольку главная тема фильма — отношения между людьми и разрушительная сила желания.

На телевидении изображение гомосексуальности в 1990-е годы также претерпело и количественные и качественные изменения. В опубликованном в 1992 году докладе Комитета по стандартам теле- и радиовещания отмечается, что гомосексуальность «не была отражена в символической вселенной повседневного изображения секса» на английском телевидении (Hargrave, 1992. P. 87). До этого времени можно назвать лишь несколько исключений, в частности тележурналы *Gay Life*, выходявший в начале восьмидесятых на London Weekend Television, и *Out On Tuesday* на Channel 4. Книга Джанетт Уинтерсон *Oranges Are Not the Only Fruit* была успешно экранизирована на телевидении в конце 1980-х годов. В более поздней тюремной драме *Bad Girls* среди заключенных героинь были представлены и лесбиянки, как и в сериале *At Home with the Braithwaites*. Сценарии всех трех сериалов были написаны женщинами, что показывает, как влияет рост числа женщин на высших уровнях творческой индустрии на изображение в целом. Творческим руководителем революционного американского ситкома *Ellen* также была женщина, сама придерживавшаяся нетрадиционной сексуальной ориентации.

В 1990-х годах изображение как мужской, так и женской гомосексуальности в самых разных контекстах стало обычным делом и даже вошло в моду. В 1994 году Channel 4 экранизировал книгу «Городские истории» [*Tales of the City*] Армистиды Мопина, вызвав восторг у критиков и показав приличные рейтинги. Стивен Капсуто похвалил сериал, охарактеризовав его как «одну из весьма немногих программ, показывающих гомосексуальных,

гетеросексуальных, бисексуальных персонажей и трансвеститов, которые живут бок о бок и сохраняют теплые дружеские отношения, не обращая внимания на все эти социологические и сексуальные границы» (2000. P. 318). В 1999 году на британском телевидении появился первый «гей-сериал» — «Близкие друзья» [*Queer as Folk*], дерзко сделавший центром внимания манчестерское гомосексуальное сообщество с его запутанными, беспорядочными отношениями, вместо того чтобы дать гомосексуальным персонажам более скромные роли, такие как Колин из сериала *EastEnders* и Бет Джордаш из *Brookside* (оба персонажа вызвали ажиотаж в прессе в 1980-х годах). «Близкие друзья», как и «Городские истории», имели успех как у гомосексуальной, так и у гетеросексуальной аудитории, что обеспечило заказ на продолжение сериала.

Многие телеведущие, не скрывавшие свою гомосексуальность — как, например, Грэм Нортон, — стали в Великобритании суперзвездами, а карьера тех, кто вынужден был признаться в нетрадиционной ориентации против своей воли, как Майкл Бэрримор, не только не потерпела крах, а, наоборот, пошла вверх¹. Распространение документальных сериалов и реалити-шоу тоже привлекло внимание к гомосексуальности, показывая, как, например, в имевшем колоссальный успех шоу *Changing Rooms*, что между гомосексуалистами — как мужчинами, так и женщинами — могут существовать прочные и стабильные отношения, и признавая их ра-

¹ Хотя даже популяризация гомосексуальности не смогла спасти Бэрримора от курса на самоуничтожение. Когда его тело было найдено плавающим в бассейне после очередной пьяной оргии в апреле 2001 года, ссылки на сюжет фильма «Бульвар заходящего солнца» [*Sunset Boulevard*] казались совершенно уместными.

венство с гетеросексуальными парами. Документальный сериал о британских эмигрантах в Испании следил за судьбой гомосексуальной пары, пытавшейся создать клуб для трансвеститов. Героиня популярнейшего шоу «Большой брат» Анна в течение десяти недель демонстрировала несенсационный, прозаичный, повседневный лесбийский образ жизни и в итоге заняла второе место после мужественного Крейга. Самым поразительным в этих программах было неявное допущение, что гомосексуальный стиль жизни уже не представляет собой чего-то из ряда вон выходящего. Когда все же возникают публичные дискуссии, они все чаще заканчиваются осуждением гомофобии (как в случае с «Большим братом», когда Ника стали критиковать за сравнение мужской гомосексуальности с педофилией).

Телепередачи для гомосексуалистов, появившиеся на BBC и Channel 4 (*GaytimeTV*, *DykeTV* и *That Guy Show*¹), и многие явления из тех, которые в главе 5 были обозначены как стриптиз-культура, обращались к отдельным аспектам гомосексуального опыта с точки зрения документалиста. Эти программы отражали растущую потребность медиа-организаций, столкнувшихся с фрагментацией рынка по принципу сексуальной ориентации, создавать программы, предназначенные для конкретной аудитории.

В Соединенных Штатах сложилась аналогичная ситуация: к концу девяностых журнал *USA Today* писал, что «гомосексуалисты и лесбиянки сегодня заполонили прайм-тайм»². От Джоди из *Soap* (роль которой исполнила гетеросексуальная Билли Кристал) до сериала *Ellen*

¹ Последняя начала выходить на BBC Choice в апреле 2001 года.

² *USA Today*. 22 February 1999. Подробный рассказ об изображении гомосексуальности на американском телевидении см.: Capsuto, 2000.

(центральная сюжетная линия которого постепенно все более концентрировалась вокруг реальной гомосексуальности звезды сериала — Эллен Де Дженерис) — гомосексуальных персонажей на телевидении становилось все больше, и к 2000 году их появление в таких ситкомах, как *Dawson's Creek* и *Will&Grace*, причем не в качестве приглашенных гостей или второстепенных персонажей (таких как роль Сандры Бернхард в *Rosanne*), а в качестве главных героев повествования, стало обычным делом. Изображение гомосексуалистов в этих форматах уже не было привязано к таким громким темам, как СПИД или этика брака между гомосексуалистами¹, хотя присутствие этих проблем в публичной дискуссии все еще может побудить сценаристов ситкомов и «мыльных опер» включить их в сюжетную линию.

Вернемся в Великобританию: здесь произошедшие изменения в общественном мнении отразились даже на бывших оплотах гомофобии, таких как британская газета *Sun*. В июне 1999 года звезда группы *Boyzone* Стивен Гейтли признался в своей гомосексуальности в интервью, данном до сих пор гомофобной *Sun*, что позволило одному из обозревателей британской прессы сделать вывод, что даже «*Sun* пришлось пойти на уступки времени»². Хотя *Sun* всегда ориентировалась на конъюнктуру и была довольно ненадежным сторонником для гомосексуального сообщества, как показала ее попытка поставить на место «гей-мафию», критикуя ее подход к освещению ранней биографии нового лейбористского правительства,

¹ Стивен Капсуто пишет о Соединенных Штатах, что «сценарии, поднимающие гомосексуальные темы, наиболее часто получали одобрение в те периоды, когда проблемы гомосексуализма наиболее полно освещались в новостях» (2000. P. 2).

² Greenslade R. 'Surprising my sun'. *Guardian*. 21 June 1999.

провал этой кампании позволил предположить, что в культурной среде действительно кое-что изменилось и что даже таблоидам пора отказаться от привычных нападков на геев. В главе 2 говорилось о значении статьи 28-й, в 2000 году оказавшейся в центре внимания британской общественности, и было отмечено, что многие газеты, особенно шотландская *Daily Record*, на страницах которой развернулись наиболее жаркие дискуссии, исповедовали самую что ни на есть невежественную и предвзятую гомофобию. Тем не менее они потерпели поражение в этой дискуссии, а подлинная картина британского общественного мнения более точно отразилась в восторженном отношении к выступлению Бой Джорджа в передовом ток-шоу *Question Time*, где он переспорил ведущего активиста кампании против отмены статьи 28-й — миллионера Брайана Сутара.

ЛЕСБИЯНКИ – РОКОВЫЕ ЖЕНЩИНЫ И КОРОЛЕВЫ-УБИЙЦЫ *

Картина, нарисованная нами до сих пор, предполагает, что система популярных СМИ чутко реагирует на прогрессивные сексуально-политические изменения, происходящие вне телестудий и съемочных площадок, и даже находится в авангарде этих изменений. Однако то, как именно западные СМИ в 1990-е годы восприняли гомосексуальность и включили ее в контекст массовой культуры, вызвало у многих критиков и активистов движения

* В оригинале — *killer queens* — отсылка к названию знаменитой песни группы *Queen* о шикарной и «убийственно» опасной проститутке, способной поразить рассудок подобно «пороху», «динамиту» и «лазерному лучу».

за права гомосексуалистов тревогу и негодование. Я уже цитировал слова Джона Джилла, который назвал *Pet Shop Boys* коллаборационистами и предателями дела гомосексуализма. Тот же автор осудил Бой Джорджа как «абсолютно безопасного гея, которого вы можете пригласить на чай к вашей мамочке, представляющего не большую угрозу, чем Большая Птица из “Улицы Сезам”» (McNair, 1996. P. 153). С точки зрения Джилла и прочих, подобные «безопасные» публичные образы представляли собой реакцию на негативные стереотипы прошлого. Другие рассматривали популяризацию гомосексуальности как измену подлинно радикальной сексуальной субкультуре и ее замену на гомосексуальный шик, ставший источником прибыли и стимулируемый — особенно если речь идет об изображении гомосексуальных женщин — гетеросексуальным вуайеризмом. Беккер указывает на то, что «самые откровенные изображения лесбиянок были оставлены на откуп порнографии, где лесбиянка перестает быть опасной и становится возбуждающей. Мужчины сохраняют контроль над женщинами, создавая фантазийные образы женщин, в которых они нуждаются. Порнография “контролирует” и использует лесбиянство, определяя его исключительно как форму генитальной сексуальности, которая, становясь объектом наблюдения, может, таким образом, быть восстановлена в мужской фантазии» (1991. P. 27). Утверждалось, что образы лесбиянок по большей части создаются мужчинами и структурируются с точки зрения мужского взгляда.

Подобной критике подвергся, например, «Основной инстинкт» Пола Верховена (1992), фильм, который не только стал важной вехой в порнографикации мейнстрима (глава 4) и в дискуссии о трансформации жен-

ских образов (глава 6), но и вывел на первый план двух гомосексуальных персонажей. Кэтрин Трэмелл, роль которой исполняет Шэрон Стоун, бисексуальна — и при этом успешна, красива и смертельно опасна. Ее любовница Рокси — убийца, хотя она и не вызывает такой симпатии, как Трэмелл, и в конечном счете именно она совершает преступление, расследованием которого занимается детектив Каррен (Майкл Дуглас). Как и фильм «Разыскивающий» в конце семидесятых, «Основной инстинкт» подвергся критике за якобы стереотипное изображение гомосексуалистов как жестоких психопатов и за те моменты, когда сценарий непроизвольно уклоняется в гомофобию. Эта критика наиболее справедлива не тогда, когда она относится к изображению в фильме Верховена бисексуальной убийцы (мы же, в конце концов, не называем те или иные фильмы «антимужскими» из-за того, что подавляющее большинство изображенных в них преступников — мужчины), но в той части, где она касается постоянных насмешек гетеросексуальных мужских персонажей фильма над гомосексуальностью. Переспав с Кэтрин, Каррен дразнит ее гомосексуальную любовницу своей победой. Кэтрин характеризуется как «самая сексуальная женщина столетия», а направление сюжета, очевидно, предполагает, что Рокси в действительности нужен мужчина, и в частности такой мужчина, как Майкл Дуглас. Для неудовлетворенной Рокси единственным выходом становится убийство, которое дает режиссеру удобный повод устранить саму Рокси. В другом эпизоде, когда Каррен обсуждает со своим закадычным другом инцидент с гей-туристами в Сан-Франциско, которых он случайно подстрелил, его недалекий напарник пытается успокоить его наблюдением, что «геев здесь и так слишком много». Этот

единичный эпизод подается без иронии, а его контекст не предполагает, что мы могли бы удивиться или поставить под вопрос его гомофобный контекст. Возникает искушение предположить, что в этом случае данный комментарий отражает не только взгляды персонажа, но и воззрения самого режиссера.

Однако «Основной инстинкт» можно истолковать и как позитивное изображение гомосексуальности, учитывая условности жанра, в котором снят фильм. Конечно, гомосексуальная любовница главной героини получает по заслугам, но в конечном счете ее неповторимая бисексуальная натура преодолевает сексуальную ненормальность и деструктивность. Она может быть чудовищной, в соответствии с характеристикой, данной Барбарой Крид типичной экранной лесбиянке (1995), но она получает того мужчину, которого хочет (и даже в конце еще не ясно, нужен ли он ей на самом деле). Каррен — вот чьи слабости разоблачаются и пристально изучаются в фильме. Между тем в «Основном инстинкте» бисексуальность получила беспрецедентное освещение в контексте популярной культуры. Один из интернет-критиков писал, что Шэрон Стоун можно сравнить с

Мадонной, которая может быть еще и неплохой актрисой. Она агрессивна сексуальна, элегантна, современна, иронична и умна. По иронии ее характер, который вызывает наибольший протест, как раз является лучшим доказательством подлинных намерений фильма (то есть не гомофобных); ее бисексуальность не требует оправданий, она принимается как нечто само собой разумеющееся и прославляется как достоинство. Персонаж Майкла Дугласа, напротив, не особо привлекателен и не может служить безусловной апологией гетеросексуальности.

Американский критик Дж. Хоберман, рассуждая о голословных обвинениях фильма в гомофобии, утверждал, что лесбиянки — «самые положительные герои фильма», а «Стоун — самая настоящая “плохая девчонка”... Она постоянно выставляет напоказ свою трансгрессивную силу». «Плохой», в этом смысле, означает «хороший», и, во всяком случае, лучше уж быть плохим, чем незаметным.

Аналогичные аргументы можно привести в защиту фильма «Связь» братьев Вачовски (1996). Этот фильм, снятый еще до «Матрицы», сделавшей Вачовски суперзвездами, в момент его выхода был воспринят многими критиками как еще один образец «лесбийского шика» — то есть как мейнстримная реализация мужской фантазии, а не подлинной сущности лесбиянства. По мнению критика из журнала *Sight and Sound*, режиссеры «использовали лесбийскую тему из любви к искусству. Эротические сцены представляют собой карикатурные изображения нарастающей страсти, которые братья Вачовски растягивают, наблюдая эти порно-фантазии с беззастенчивым гетеросексуальным наслаждением»¹. С другой стороны, режиссеры «Связи» (по крайней мере, с точки зрения этого критика) отошли от стереотипов, поскольку не только сделали двух главных героинь лесбиянками², но и позволили им одержать победу в борьбе с мужчинами, представленными группой чокнутых бандитов. Эротические сцены, как бы мы ни интерпретировали их функцию в фильме (либо как стимул для мастурбации мужчины-вуайериста, либо как революционное изображение

¹ Рецензия Питера Мэтьюса в *Sight and Sound*. Vol. 7. No. 3, 1996.

² По мнению одного критика, это лучший пример заигрывания Голливуда с лесбийскими сюжетами в этот период (Letts Q. 'Girl-meets-girl comes out of the closet'. *Times*. 25 November 1996).

лесбийского желаяния¹), занимают лишь малую часть экранного времени (чтобы снять эти сцены, режиссеры, как это иногда делается, обратились за консультацией к «сексперту» Сьюзи Брайт, чьи взгляды на порнографию рассматривались в главе 3).

К тому моменту, когда «Связь» вышла в прокат, «лесбийский шик» действительно стал модным медиа-лозунгом, особенно после того, как журнал *Vanity Fair* в августе 1993 года поместил на своей обложке фотографию Kd Lang и бреющей ее супермодели Синди Кроуфорд и был отвергнут активистами гей-движения и теоретиками гомосексуализма как коммерческий и предательский ход. Дебора Брайт утверждала, что «такое присвоение символов гомосексуальности в действительности “дегомосексуализирует” их и трансформирует в предмет потребления, стиль, который каждая женщина, гомосексуальная или гетеросексуальная, может выбрать без всякой опасности для себя» (1998. P. 10). Линда Диттмар дала более противоречивую оценку, признав, что лесбийский шик мог доставить извращенное удовольствие как гомосексуальной, так и гетеросексуальной аудитории. В частности, «он дал лесбиянкам — прежде всего принадлежащим к среднему классу и стремящимся к карьерному росту белым лесбиянкам — новое пространство для самоопределения» (1998. P. 320). В конечном счете, однако, Диттмар считала лесбийский шик продуктом заговора против зазнавшихся женщин. «Изобре-

¹ Все больше гомосексуальных критиков склоняются к последней интерпретации. По мнению Эллис Хансон, «Связь» стала «долгожданной альтернативой лавине неуклюжих и пустых лесбийских мелодрам и комедий», которые, несмотря на их дилетантизм, были канонизированы в качестве образцов «правильного» подхода к изображению женской гомосексуальности (1999, ed. P. 1).

тение “лесбийского шика” отражает потребность дизайнеров, создателей рекламы, журналистов, эстрадных артистов и некоторых работников секс-индустрии нейтрализовать новую, самоуверенную женщину, которая на их глазах выходит на арену общественной жизни». Одобрив лесбийский шик, мы рискуем «нашим [лесбийским] коллективным, взаимозависимым политическим благополучием». Британский критик Джоан Смит считала «зачарованность современных медиа лесбиянством» «проявлением сексуальной озабоченности, а вовсе не утверждением гомосексуальной идентичности».

Интерес к лесбийскому шику — прежде всего тревожная реакция гетеросексуальной культуры на разрушительные, опасные аспекты секса как такового. Он санкционирует вуайеризм, укрепляет стереотипы и, наконец, пытается приручить секс, предполагая, что такая сложная вещь, как желание, — не более чем вопрос моды¹.

Ничего нового — все то же отрицание, распространенное теперь на популярные образы гомосексуальности в целом. Использование гомосексуальной образности Доном Симпсоном, Мадонной, деятелями глэм-рока или создателями рекламы пива «Кроненберг», о которой говорилось в начале этой главы, — все это в данной системе координат интерпретируется как нейтрализация и обесценивание радикального стиля в сомнительных целях. В основе такой интерпретации лежит гипотеза о том, что коммерциализация (или коммодификация) сама по себе — Очень Плохая Вещь, несовместимая с прогрессивными социальными переменами. Гомосексуальный

¹ Smith J. 'Why is it in for lesbian to be out?' *Independent on Sunday*. 25 June 1995.

шик и мода на лесбиянок — все это предполагает, что гомосексуалист уже не может быть аутсайдером или бунтарем, но, подобно всем остальным людям, должен довольствоваться обычным консюмеризмом и что любой гомосексуалист, будь то мужчина или женщина, участвующий в этом процессе, становится предателем принципов.

С другой стороны, критике подвергся и по-прежнему присутствующий в популярной культуре «кэмп» (или манерность) — стиль, который, как уже отмечалось, был определяющим в изображении гомосексуальности в до-стоунволлскую эпоху. «Кто эти люди — просто шуты, получившие свободу действий, — вопрошает Энди Медхерст, — которым дозволено насмехаться над гетеросексуальным миром, но не разрешается выходить за определенные пределы и которые немногим отличаются от забавных зверушек, — или же их колкости несут в себе семена настоящего разоблачения?»¹

Этот вопрос уместен, например, в отношении ситкома *Gimme, Gimme, Gimme*, демонстрировавшегося на BBC в конце 1990-х, в котором экстравагантный гомосексуалист ведет совместное хозяйство с одинокой гетеросексуальной женщиной (последняя, в свою очередь, карикатурно изображена как жаждущая секса старая дева). Однако, в отличие от стереотипных женоподобных гомосексуалистов прошлого, Тому в *Gimme, Gimme, Gimme* позволено афишировать свою ориентацию и даже гордиться ею. Более того, ему дается возможность защищать себя от унижительных или гомофобных заявлений, когда таковые всплывают по ходу сюжета. Гей умер, говорится в этом фильме, но да здравствует гей, пони-

¹ Medhurst A. 'Licensed to cheek'. *Sight and Sound*. Vol. 7. No. 2, 1997.

мающий самого себя и отстаивающий свое право на бытие, какую бы разновидность гомосексуальности он ни исповедовал. В этом смысле постмодернистское возрождение стереотипа аффектированной гомосексуальности отражает ту же тенденцию, что и реклама бюстгальтеров Wonderbra и духов Orium, рассмотренная в предыдущей главе — поверхностному наблюдателю все это может показаться оскорбительным и угнетающим. Но теперь этот стереотип *означает* нечто иное; в действительности он может подразумевать вызов и сопротивление. Эндрю Салливан отмечает: «Парадокс заключается в том, что гомосексуалисты получали удовольствие, играя с теми самыми конструктами, которые их определяют и ограничивают, демонстрируя своей ироничной игрой с доминирующей культурой, что в них есть нечто неподвластное ее контролю» (1995. Р. 72).

Фильм «Птичья клетка», тоже подвергшийся жесткой критике активистов гей-движения за воспроизведение клише «кэмп», можно также истолковать как прославление реально существующей гомосексуальности. «Вход и выход», с другой стороны, вызвал одобрение своим использованием шуток, бытующих внутри гомосексуального сообщества, но был раскритикован за приверженность условностям и сексизм. Один из критиков, посмотрев фильм, сформулировал «негласный закон либеральных фильмов о мужской гомосексуальности: чтобы не ущемить самолюбие гомосексуальных мужчин, женщины должны быть изображены маргинальными и нелепыми. Идеологическая карта подобных фильмов позволяет смешивать с грязью гомофобов, но не допускает нападков на гомофобию как на системную форму притеснения»¹.

¹ Рецензия Энди Меджерста в *Sight and Sound*. Vol. 8. No. 2, 1997.

Это, несомненно, верно в отношении «Входа и выхода», в котором ничего не подозревающая невеста Кевина Кляйна оказывается брошена у алтаря в весьма затруднительном и унижительном положении. Но ей все же достается Мэтт Диллон, и в целом сценарий изображает ее с определенной долей сочувствия. Если же говорить по существу, то может ли, на самом деле, текст популярной культуры проанализировать системную гомофобию так, как предлагает этот критик? И должны ли мы сделать вывод, что вне зависимости от контекста непозволительно очернять героев-гомосексуалистов или изображать гомосексуальность в негативном свете? «Разыскивающий», как говорилось ранее, был одним из первых фильмов, поставивших вопрос о «позитивных» образах гомосексуальности в массовой культуре. Можно ли, изображая гомосексуальность, отражать не только позитивные, но и негативные аспекты соответствующего образа жизни? Должны ли мы потребовать от СМИ, чтобы они выполняли функцию социальной инженерии и пропаганды от имени конкретной группы (учитывая, что эта группа заслужила особого к ней отношения после стольких лет репрессий и замалчивания) или чтобы они отвели место для честного изображения жизненной реальности? В 1970-х годах движение за гражданские права гомосексуалистов было еще слишком молодым и агрессивным, чтобы допустить последнее, но с течением времени, по мере того как гомосексуальное сообщество обретало уверенность в себе, представление, что гомосексуалистов категорически нельзя изображать неполноценными, «плохими» или даже, если требует сюжет, жестокими убийцами, все чаще осознавалось как сдерживающее и неэффективное. Если геи — тоже люди, то они должны обладать всем спектром личностных харак-

теристик. Когда мы запрещаем «негативные» образы под предлогом борьбы с гомофобией, мы просто отделяем гомосексуалистов в популярной культуре от того, что людям известно о реальной жизни.

Этот факт открыто признается в «новом гомосексуальном кино», к которому Руби Рич относит «фильмы, прославляющие антиинтеграционную позицию, или диссидентскую сексуальность»¹, такие как «Яд» [*Poison*] (1990) и «Бархатная золотая жила» (1998) Тодда Хэйнса. Более современный пример — фильм Кимберли Пирс «Мальчики не плачут». В задачу этих фильмов явно не входит пропаганда ценностей гомосексуального сообщества. Напротив, изображенных в них носителей «диссидентской сексуальности» мучают сомнения, и у них есть свои недостатки, хотя они и способны испытывать счастье и удовлетворение². И они пользуются все бóльшим успехом на рынке массовой культуры. Как уже говорилось в другом контексте в главе 6, фильм «Мальчики не плачут» получил двух «Оскаров», в том числе за лучшую женскую роль, который достался Хилари Суонк за роль Тины Брэндон. За этот успех — хотя его, вероятно, можно было предвидеть — «новое гомосексуальное кино» было осуждено автором самого этого термина. По мнению Руби Рича, «новое гомосексуальное кино», столкнувшись с тем фактом, что широкая аудитория способна

¹ Rich B. R. 'Queer and present danger'. *Sight and Sound*. March 2000. P. 22—25.

² «Новое Гомосексуальное Кино отличается от других типов постмодернистского фильма прежде всего признанием трансформирующего воздействия СПИДа (которое мобилизовало сообщество и вызвало эпистемологический сдвиг в гомосексуальной культуре) на восприятие общества, тел, отношений, истории, культуры, сексуальности, времени и смертности» (Gloss H. 'Queer'. *Sight and Sound*. Vol. 7. No. 10, 1997).

оценить и понять фильмы, снятые гомосексуалистами и для гомосексуалистов, «стало всего лишь еще одной рыночной нишей, еще одной товарной линией, которую пытаются продать конкретному типу разборчивого потребителя»¹. На это мы можем ответить: ну и что же в этом плохого?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ричард Дайер несколько лет назад писал, что «властные отношения по поводу репрезентации отдают контроль за ней в руки богатых, белых, гетеросексуальных мужчин» (1994. Р. 2). В конечном счете это по-прежнему так, однако гегемония белых гетеросексуальных мужчин в сфере сексуальной репрезентации распадается на фрагменты, если произведения популярной культуры, к которым мы обращались в этой и предыдущих главах, можно рассматривать как достоверное доказательство. Изображение гомосексуальности в массовой культуре за последние два десятилетия претерпело не только символические, но и качественные изменения, и произошло это отчасти из-за убедительности идеологии равноправия для относительно либеральной профессиональной группы (то есть для работников сферы медиа); отчасти из-за вызова, брошенного традиционной сексуальной культуре ВИЧ/СПИДом и другими заболеваниями, передающимися половым путем; отчасти из-за непреодолимой экономической мощи сексуального консюмеризма и выделения женщин и гомосексуалистов в отдельные экономически полноценные группы; и отчасти из-за вы-

¹ Rich B. R. Op. cit.

званной развитием технологий фрагментации культурных рынков на четко определенные ниши ¹.

Этот вывод не в последнюю очередь опирается на взгляды тех консервативных критиков, которые, согласно формулировке газеты *USA Today* в 1999 году, жалуются, «что прозаичное изображение гомосексуальных персонажей на телевидении равнозначно молчаливому одобрению. Сеть Христианских Действий [Christian Action Network] заявила, что ее членам “внушают отвращение” гомосексуалисты, еженедельно демонстрируемые по телевидению» ². Аналогичные мнения высказывались и в Великобритании. И консерваторы правы. Массовая культура действительно стала не только более сексуально откровенной, но также более сексуально девиантной, извращенной и радикальной.

Мы не ответили на еще один важный вопрос, хотя на него, может быть, и не существует ответа: оказали ли описанные здесь изменения в популярной культуре позитивное влияние на социальные отношения в целом? Посмотрев фильм, где Кевин Кляйн играет гомосексуального школьного учителя, станет ли «нормальный» человек с большей симпатией относиться к гомосексуальным учителям в реальной жизни? Могут ли роли Робина Уильямса в «Птичьей клетке» или Руперта Эверетта

¹ Эта тенденция была поддержана внедрением в 2000 году технологии TIVO — цифрового записывающего устройства, которое дает зрителю возможность составлять свою собственную программу из бесконечного множества кабельных, спутниковых и цифровых каналов. Как писал один аналитик медиа: «TIVO — это действительно фантастически мощный ускоритель фрагментации рынков, вызванной спутниковым телевидением и Интернетом» (Lewis M. 'Box of tricks'. *Guardian*. 28 August 2000). Подобные технологии расширяют пространство для самовыражения всевозможных меньшинств в XXI веке.

² По сообщению *USA Today*. 22 February 1999.

в «Свадьбе лучшего друга» способствовать разрушению предрассудков, которые порождают такие кампании, как движение против отмены 28-й статьи в Великобритании или против права гомосексуалистов служить в армии США? Каково значение этих фильмов и многих других контекстов поп-культуры, предлагающих массовой аудитории позитивные образы гомосексуальности: они просто отражают медленный, но верный прогресс в сфере прав гомосексуалистов в западных обществах или же вносят свой вклад в эти изменения?

Вероятно, мы должны ответить: и то и другое понемногу. С точки зрения той модели отношений в медиа-обществе, которую я использую в этой книге, СМИ сами по себе не могут *вызвать* социальные изменения или предотвратить их. Однако они действительно играют важную роль в формировании среды, в которой определенные идеи приобретают или теряют власть над умами. Один знаменитый режиссер-документалист высказал следующее мнение по поводу эпизода, имевшего место в 1999 году, когда человек, баллотировавшийся в премьер-министры от Консервативной партии, в одном из интервью признался в своей ориентации:

Теле- и радиовещание сыграло полезную роль в дестигматизации сфер сексуального поведения, в частности гомосексуальности, и способствовало началу открытой дискуссии по целому ряду вопросов. Майкл Портилльо не смог бы рассказать правду о своем прошлом, если бы телевидение не изменило отношение общества к гомосексуальности¹.

После десятилетий запрета и негативной стереотипизации телевидение и другие СМИ в силу разных причин

¹ Willis J. 'Turning on the TV'. *Guardian*. 13 September 1999.

ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ ГОМОСЕКСУАЛЬНОСТИ

вступили в фазу, на которой они вносят реальный вклад в развертывание прогрессивных изменений в сексуальной культуре. Они освещали гомосексуальность больше, чем когда-либо прежде, и сделали возможными более разнообразные изображения, более близкие к реальности живого (гомосексуального) опыта во всей его уязвимой и несовершенной сложности. СМИ в 1990-е годы стали распространять такие образы гомосексуальности, которые вызывали не только ужас, но и восхищение; не только гнев, но и симпатию. В этом контексте дискуссии о политической корректности того или иного образа упускают из виду главное. Стивен Капсуто пересказывает анекдот Вито Руссо о фильме 1976 года «Человек, упавший на Землю» режиссера Николаса Роуга. Говорят, что актер Бак Генри (игравший адвоката, защищающего героя Томаса Джерома Ньютона), отчаявшись понять, какое отношение гомосексуальность имеет к сюжету фильма, спросил режиссера: «Почему мой герой — гомосексуалист?» «Почему бы и нет? — ответил Роуг. — Бывают же люди гомосексуалистами». Для 1970-х годов такое спокойное признание этого факта было нетипично, но присутствие гомосексуальных персонажей в самых разнообразных контекстах, зачастую не имеющих никакого отношения к злободневной «проблеме гомосексуализма», стало обычным делом. И это, несомненно, признак прогресса.

8

НЕМУЖСКОЕ ПОВЕДЕНИЕ МУЖЧИН Кризис маскулинности?

В 1998 году телекритик А. А. Джилл из *Sunday Times* сетовал, что «старые дофеминистские стереотипы женщин были перенесены на мужчин»¹. В той же газете Брайан Эппльярд писал, что сексуальная революция оставила нам «массовую культуру, в которой нельзя сказать ничего хорошего о мужчинах и ничего плохого — о женщинах»². Это показательные примеры «ответной реакции», сопротивления со стороны мужчин, вызванного пониманием того, что перемены, описанные в этой книге, зашли слишком далеко, что феминизм и движение за права гомосексуалистов — это все очень хорошо, но: дайте же, наконец, передышку! Конечно, их протест не всегда адекватен, и своими необоснованными обобщениями они точно так же искажают масштабы культурных изменений, как и те, кто высказывает сомнение в том, что вообще произошли какие-то изменения.

¹ Gill A. A., Hellen N. 'Men portrayed badly'. *Sunday Times*. 1 March 1998.

² Appleyard B. 'Why is modern man so girlie?' *Sunday Times*. 28 June 1998.

Мужчины действительно оказались позабыты, в том числе и в академических трудах. В медиа-социологии и гендерных исследованиях приложение феминистской парадигмы к анализу сексуальной стратификации привело к акценту на женских образах и на роли женщин в воспроизведении патриархата; а в трудах теоретиков гомосексуализма — на гомофобии средств массовой информации. Сегодняшние попытки восполнить этот пробел в исследовании образов сексуальности вызваны, главным образом, широко распространившимся в 1990-х годах осознанием прогрессирующего «кризиса маскулинности» в капиталистических обществах. Книга Сьюзан Фалуди *Stiffed* [«Обманутые»] (1999), вышедшая спустя несколько лет после ее бестселлера *Backlash* [«Обратная реакция»], служит наглядным примером того, как многие современные феминистки пытаются устранить исторический дисбаланс в научных и публицистических сочинениях о сексе и гендере и создать предпосылки для обсуждения конкретных проблем гетеросексуальных мужчин.

«Кризис маскулинности», однако, не нов. В 1977 году Эндрю Толсон писал, что «сексуальная напряженность 1960-х годов и последствия либерализации общества подорвали присутствие мужчин... сексуальность была предана гласности и стала объектом критики и сравнения. Мужчинам [было] непросто поддерживать видимость сексуальной бравады» (р. 16). По мнению Толсона, многие мужчины смогли быть достойны идеала шестидесятых, даже те из них, которые этого хотели. Истоки обозначенного Толсоном кризиса конца 1970-х годов восходили к тому, что мы сегодня назвали бы «страхом несостоятельности», который стал следствием разрыва между социальными и культурными ожиданиями

гипермаскулинности, почти не затронутыми феминизмом (и воплотившимися в таких сверхсексуализированных фигурах, как Уоррен Битти и Роберт Редфорд), и реальностью, с которой мужчины сталкивались в своей повседневной жизни (этот разрыв исследовался в фильме Энг Ли «Ледяной ветер» [*The Ice Storm*], 1997).

Современный кризис маскулинности более серьезен, поскольку он ставит под вопрос общепринятые гипотезы о том, что собой представляет маскулинность на самом деле. Когда за сексуальной революцией последовали феминизм и движение за права гомосексуалистов, а традиционное превосходство мужчин подверглось не только экономической, но и идеологической атаке, устоявшиеся представления о том, что такое маскулинность и какой она должна быть, стали распадаться. Женщины укрепили свои позиции в структуре рабочей силы и в семье. Образы мужской гомосексуальности и связанные с ними альтернативные модели маскулинности (по крайней мере, в некоторых формах гомосексуальной идентичности) стали неотъемлемой частью массовой культуры. Все это вынуждало гетеросексуальных мужчин пересматривать те исходные положения и практики, на которых они были воспитаны. Капитализм эволюционировал, оставляя позади систему сексуальной стратификации, которая служила ему верой и правдой со времен промышленной революции¹. В 1990-е годы мы стали свидетелями публичной дискуссии о последствиях этого кризиса для мужчин в частности и для социальной стабильности в целом. Многие комментаторы считали

¹ Марк Симпсон утверждает, что «постепенный отход капитализма от традиционной маскулинности, отказ от нее во многих современных семьях и ее нежелательность в социальной сфере привели к тому, что было обозначено как «кризис маскулинности»» (1996. Р. 244).

эти последствия скорее негативными, нежели позитивными и обвиняли СМИ в их гиперболизации.

Некоторые из этих возражений — исходивших как от мужчин, так и от женщин — были вполне оправданно отвергнуты как косная реакция на прогрессивные социальные перемены. Другие выражали растущее понимание того, что на фоне выдающихся достижений феминизма и движения за права гомосексуалистов нужды и интересы гетеросексуальных мужчин оказались забыты. Сьюзан Фалуди, к ее чести, в послесловии к *Backlash* признает, что прогрессивное реформирование и окончательное замещение патриархата более гуманной эгалитарной системой сексуальной стратификации потребует в конечном счете согласия бывшего «правлящего класса» — добровольного отказа мужчин по крайней мере от части своих исторических привилегий и принятия менее деспотических моделей маскулинности. Это подразумевает широкое признание трудностей, с которыми сталкиваются мужчины в изменившейся сексуально-политической среде, и понимание их попыток преодолеть эти трудности средствами культуры. В интервью, посвященном выходу книги *Stiffed*, Фалуди заявила, что «сейчас важно не просто сидеть и жаловаться на поведение мужчин, но попытаться понять его. Феминизм так много говорил о том, что женщины являются продуктом не только своей биологии, но также общества и культуры, но в отношении мужчин мы этого не делаем»¹. Именно такого подхода к кризису маскулинности и его отражению в самых разных формах медиа я придерживаюсь в данной главе. В предыдущих главах рассматривалось, как мужчины изображают женщин и гомосексуалистов.

¹ Цит. по: Mahoney E. 'Prophet of loss'. *Sunday Herald*. 14 November 1999.

Теперь меня интересует, как мужчины изображали самих себя и что эти образы говорят нам об изменении статуса мужчин в мире.

СМЕРТЬ ПАТРИАРХАЛЬНОГО ГЕРОЯ

Один из мифов, увековеченных во многих основополагающих работах о медиа и о сексуальности, гласит, что патриархальная культура объективировала и стереотипизировала только женщин. Критика объективации часто предполагает, что сами мужчины, как правило, не становятся объектами сексуализированного наблюдения. Рудольф Валентино, Кэри Грант, Кларк Гейбл и сотни других сердцеведов прошлого свидетельствуют об обратном и напоминают нам, что в изображении маскулинности в медиа точно так же преобладал узкий круг идеальных типов, как и в изображении феминности. Единственное, что меняется как в мужских, так и в женских образах, — структура этих стереотипов. Маскулинность (как и феминность) представляет собой не какое-то неизменное свойство, а набор характерных гендерных моделей поведения, которые со временем меняются, адаптируясь к изменениям материальной реальности (коснувшихся, в частности, места мужчин в обществе и связанных с этим отношений). Маскулинность — изменчивая категория, а не жесткая структура, и она в той же степени сконструирована обществом, сколь и предопределена биологически.

Тем не менее, хотя единой маскулинности и не существует, все же в любой данный момент времени, в любой культуре есть иерархия маскулинностей: некоторые из них преобладают, другие играют второстепенную роль; одни вознаграждаются, другие наказываются.

Можно говорить о *доминирующем гетеросексуальном мужчине* — как о наборе нормативных характеристик, к которому реально существующие типы должны стремиться, хотя у них мало шансов его когда-либо достичь. Образы маскулинности в медиа всегда выражали и поддерживали эти идеалы. В каждый конкретный момент они не всегда говорят нам о том, каковы мужчины, но о том, чего общество от них ожидает и какими хочет их видеть. Изучая эти образы, мы можем проследить, как меняется характер ожиданий, возлагаемых на мужчин патриархатом, по мере того как последний адаптируется к более либеральным политическим тенденциям.

К примеру, образы мужского героизма всегда были важным элементом в культурном конструировании маскулинности (особенно в военное время или в периоды повышенного идеологического напряжения, когда фильмы могут быть сознательно направлены на мобилизацию патриотических и национальных ценностей). Однако компоненты этого героизма и способ его выражения менялись с течением десятилетий, следуя за более масштабными изменениями политической и культурной среды. В эпоху классического голливудского вестерна — до начала холодной войны — приверженцы здорового индивидуализма, в частности Джон Уэйн и Гари Купер, определяли Америку как мифический ландшафт, готовый для колонизации белой англосаксонской цивилизацией. Это были герои-первопроходцы, противостоящие беззаконию и жестокости в таких фильмах, как «Красная река» [*Red River*] и «Искатели» [*The Searchers*] Джона Форда. В период холодной войны эта модель американской мужественности получила свое воплощение в таких знаковых фигурах, как Джеймс Стюарт и Генри Фонда, герои которых делают мир безопасным для

свободы и демократии. Напротив, с конца шестидесятых, когда контркультурная критика войны во Вьетнаме заронила первые сомнения в американской мечте, кинематографические герои стали воплощать менее уверенную маскулинность, морально неоднозначную и антиавторитаристскую. Клинт Иствуд сыграл такого *экзистенциального* героя в «спагетти-вестернах» Серджио Леоне и в серии фильмов про «Грязного Гарри». Его сила и энергия никогда не ставились под сомнение, но его молчаливый и жесткий образ отразил тот момент в американской культуре, когда наивность и слепое подчинение авторитету сменились цинизмом и возможностью бунта.

После унижений, связанных с Вьетнамом и Уотергейтом, появился *забытый* герой — Рокки, Рэмбо и многочисленные подражатели, вдохновленные успехом Сталлоне в конце 1970-х годов. В фильмах, ставших фоном для прихода к власти реваншистской администрации Рональда Рейгана, «забытый герой» Сталлоне часто становится жертвой некомпетентности властей и коррупции и жаждет отомстить благонамеренным либералам внутри страны и кровожадным заграничным коммунистам. Хотя «забытый герой» все еще патриотичен, он уже не верит в непогрешимость государства или сил правосудия, хотя и готовится умереть за свою страну.

Во времена, когда герой боевиков стал абсолютно абсурдной фигурой (а его атрибуты, как, например, в случае с Рипли, стали частью женского экранного образа или образа *героини* боевика), на смену ему пришел *иронический* герой — он, конечно, был человеком действия, но все более осознавал изменения политической и культурной среды, в которой он совершал свои геройские штучки. Герой Мела Гибсона в цикле «Смертельное оружие» олицетворяет собой характерное для этого

типа сочетание традиционной жесткости, самоиронии и понимания таких проблем, как расизм и сексизм. «Крепкий орешек» с Брюсом Уиллисом полон самоиронии и изобилует шуточками по поводу гипермаскулинности, центральной для жанра героического боевика. Арнольд Шварценеггер спародировал свой собственный абсурдный образ в таких фильмах, как «Детсадовский полицейский» и «Последний киногерой».

Все фильмы, о которых говорилось выше, были сняты в Америке, но популярный кинематограф любой страны содержит свою собственную особую траекторию эволюции маскулинности, параметры которой воспроизводят контуры ее политической и культурной истории (сравните, например, асексуального, невозмутимого героя снятых в 1950-е годы британских фильмов о Второй мировой войне, с Джеймсом Бондом шестидесятых в исполнении Шона Коннери). Я просто хочу сказать, что маскулинность и ее образы *действительно* меняются — с течением времени и в зависимости от культуры. И многие из этих изменений могут быть истолкованы как реакция или отражение политических тенденций, таких как развитие феминизма и популяризация гомосексуальности.

ФЕНОМЕН МАЙКЛА ДУГЛАСА: КИНО ЭПОХИ КРИЗИСА МАСКУЛИННОСТИ

Эту трансформацию прекрасно иллюстрируют фильмы с участием Майкла Дугласа, чьи сыгранные почти за двадцать лет роли «мужчин в кризисе» выражают в разные моменты как отрицание, так и признание необходимости для мужчин найти свое место в изменившейся

системе сексуальной стратификации. Знаковая роль Дугласа будет еще более очевидна, если вспомнить о статусе его отца, воплотившего в себе более раннюю модель относительно беспроблемной американской маскулинности (см., например, фильм Кубрика «Спартак», в котором Керк Дуглас олицетворяет героизм и физическое мужество, а также отстаивает свободу и демократию в борьбе против неамериканской тирании).

В «Роковом влечении» Эдриана Лайна герой Майкла Дугласа сталкивается с подрывающим мужскую силу жестким феминизмом, олицетворением которого является его случайная партнерша Алекс (Гленн Клоуз). Она — ангел мщения, посланный покарать изменяющего жене американского мужчину и ставящий под угрозу его уютную нуклеарную семью. Некоторые критики рассматривали Алекс как метафору деструктивного воздействия СПИДа (Singer, 1993). Эта гипотеза правдоподобна, но фильм можно также истолковать как прямолинейную драматизацию вызова, брошенного традиционной маскулинности постфеминистским сексуальным самоутверждением (некоторых) женщин. Печальная участь Алекс — хотя и обусловленная законами жанра, в котором снят фильм, — позволила Сьюзан Фалуди и прочим ссылаться на него как на манифест реакции; однако сценарий также дает основания для критических комментариев по поводу сексуального эгоизма и слабости мужчин. Герой Майкла Дугласа одерживает победу в борьбе за выживание, но он сам виноват в своих бедах, и ему приходится пройти через мучительное признание и анализ собственных пороков.

Через четыре года Дуглас сыграл главную роль в «Основном инстинкте» (Пол Верховен, 1992) — ключевом фильме эпохи кризиса маскулинности, о котором

уже говорилось в других контекстах. В главе 7 я отмечал, что, хотя «Основной инстинкт» и был раскритикован за женоненавистничество и гомофобию¹, он далек от того, чтобы быть просто еще одним из тех кровавых триллеров, в которых запретный секс неизбежно связан с насильственной смертью. Напротив, он отличается от традиционного триллера о серийном убийце как минимум по трем параметрам. Во-первых, хотя женщина является в фильме основным сексуальным объектом (это самая традиционная его черта, которая, несомненно, позволяет рассматривать его в контексте истории патриархатного кинематографа), эта самая женщина является одновременно и преступницей, причем ее жертвами (в основном) становятся мужчины. Главный мужской персонаж (Ник Каррен в исполнении Майкла Дугласа) на протяжении всего фильма является объектом сексуального преследования. В этом фильме женщина обладает интеллектуальным, сексуальным и физическим превосходством над мужчинами. Она дразнит их, изводит их, убивает их, играет с их маскулинностью и превращает свою жизнь в детективную историю.

Тем не менее фильм преисполнен мужской тревоги, которая, как я отмечал в главе 6, позволяет (с точки зрения некоторых критиков) включить его в число «реакционных» фильмов. Делая Кэтрин Трэмелл серийной убийцей (хотя ее статус не подтверждается вплоть до последних кадров), режиссер тем самым неизбежно придает бисексуальной женщине статус «плохой» — убийственной, чудовищной и манипулятивной. Кэтрин

¹ Когда фильм в 2001 году показали по британскому телевидению, одна газета рекламировала его в следующих выражениях: «Это порочные 90-е, но фильм все о том же: плохие женщины всегда получают свое» (*Guardian*. 15 February 2001).

красива, но одновременно и ужасна, что подкрепляет (как сочли некоторые активисты гей-движения) глубоко укоренившийся популярный миф о том, что гомосексуальность и извращенные формы сексуальности в конечном счете представляют силы зла. И если этот факт, взятый сам по себе, может быть истолкован как следствие сюжета, а не авторских предрассудков, в фильме есть и другие, более явные указания на сексуально-политическую позицию режиссера. Центральной для фильма является сцена, в которой добровольный сексуальный акт между Карреном и его бывшей подружкой (которая представлена в сценарии как подозреваемая в убийстве) переходит в изнасилование. Бетт (которая только что осознала, что была изнасилована своим бывшим бойфрендом) говорит: «Так, значит, мы не занимались любовью?» — после чего сцена завершается. Изнасилование имеет место в реальности (она говорит «нет» и оказывает сопротивление, но он все равно берет ее силой), но режиссер манипулирует нашей зрительской реакцией таким образом, что нам становится трудно вынести окончательное моральное суждение. Было ли это на самом деле изнасилование? И почему? Эта сцена слишком жестока и продуманна, чтобы быть случайной. Хотел ли сценарист или режиссер сделать акцент на сложности властных отношений и на том, как легко любовь превращается в ненависть? Хотел ли он сказать нам, что такое случается и в этом нет ничего страшного? Или нам предлагают сделать вывод, что Каррен так угнетен манипуляциями, которые с ним проделывает Трэмелл, что вымещает свою досаду на единственном подходящем для этого человеке? И если так, не предлагают ли нам посочувствовать его досаде? Стремилась ли создатели фильма вызвать у аудитории

именно ту неоднозначную реакцию, которую продемонстрировали большинство зрителей «Основного инстинкта»? «Основной инстинкт» — глубоко противоречивый фильм, по-своему выражающий ту тревогу, которую вызывала у мужчин в 1990-е годы новая сексуальная культура и политика. Его недостатки неоспоримы, но он дает некоторое представление о маскулинности, находящейся под давлением и неспособной справиться с этим давлением, что в конечном счете и делает этот фильм значимым.

Не столь амбивалентным, но откровенно враждебным к возвышению постфеминистской женщины был фильм Барри Левинсона «Разоблачение» [*Disclosure*] (1994), в котором Дуглас играет сотрудника компании, производящей высокотехнологичную электронику, который становится объектом сексуальных домогательств со стороны новой начальницы (Деми Мур). Фильм, основанный на романе Майкла Кричтона, переворачивает с ног на голову традиционный феминистский анализ [сексуальной] политики на рабочем месте и ставит мужчин в положение жертв хищных, жадных до власти женщин, хотя героиня Мур в своей главной речи приводит достаточно убедительные феминистские доводы в защиту своего аморального поведения. Когда адвокат говорит Мередит Джонстон (Мур): «Единственное, что вам удалось доказать, — это то, что женщина может точно так же злоупотреблять властью, как и мужчина», — она отвечает:

Вы хотите привлечь меня к суду за это? Давайте, по крайней мере, будем называть вещи своими именами. Я сексуально агрессивная женщина. Мне нравится быть такой, Том [Майкл Дуглас] знал это, и вы не можете с этим ничего поделать. Эта

чертовщина продолжается с незапамятных времен. Ну что ж, завуалируйте ее, скройте ее, заприте ее и выбросьте ключ. Мы ждем от женщины, что она будет выполнять мужскую работу, зарабатывать столько же, сколько мужчина, а после работы выходить на прогулку с зонтиком от солнца, а потом ложиться и позволять мужчине трахать ее, как это было еще сто лет назад. Нет уж, спасибо.

Тем не менее к концу фильма совершенно ясно, кому мы, как зрители, должны симпатизировать. В отличие от Кэтрин Трэмелл из «Основного инстинкта», эта сильная женщина твердо стоит на ногах.

Дуглас также исполнил главную роль в фильме Джоэля Шумахера «С меня хватит» [*Falling Down*] (1994), где он играет недавно уволенного работника оборонной сферы, который устраняет всех, кто встает у него на пути во время его глубоко символического путешествия через Лос-Анджелес к дому своей бывшей жены и дочери. Фильм предполагает, что женщины, по крайней мере отчасти, виновны в жалком положении этого мужчины, и герой Дугласа в конечном счете принимает мученическую смерть от объединенных сил феминизма, мультикультурализма и бездушного капитализма. Все эти роли Дугласа, как и другие, не рассмотренные здесь (например, в фильмах «Уолл-стрит» [Оливер Стоун, 1987], «Война роз» [Дэнни де Вито, 1986] и «Вундеркинды» [Кертис Хэнсон, 2000]), вместе составляют исчерпывающую историю развивающегося кризиса американской маскулинности. Почти два десятилетия его персонажи пролагали себе путь через меняющийся политический ландшафт; неоднозначно воспринимая феминизм и его последствия для мужчин, они тем не менее вынуждены были как-то реагировать на него и

вступать с ним в какие-то отношения, даже если это, как в фильме «С меня хватит», вело к мученичеству и самоуничтожению¹.

САМОКРИТИКА

Фильмы с участием Дугласа многое могут сказать нам о том, что происходило с западными мужчинами в 1980-е и 1990-е годы, хотя они и не предлагают однозначного ответа на вопрос: кто в этом виноват? Что касается альтернативного кинематографа того же периода, то здесь молодые режиссеры вступили на путь более прямолинейной критики маскулинности — примером этого служит фильм Нила ЛаБуа «В компании мужчин» [*In the Company of Men*] (1997). Фильм ЛаБуа повествует о двух мужчинах, работающих далеко от дома в одной и той же компании (один из них обладает довольно мягким характером, а другой агрессивен, склонен к соперничеству и абсолютно беспощаден), которые решают овладеть женщиной, любой женщиной, а потом бросить ее. Развивая

¹ В документальном фильме о Майкле Дугласе, показанном по британскому телевидению, Камилла Палья выразила свое одобрение его заслуг в этом отношении: «За последние двадцать пять лет кинематограф показал нам все возможные пародии на маскулинность. Мы видели стиль Шварценеггера, стиль Сталлоне, который по-своему впечатляет, но граничит с карикатурностью. Мир приключенческого боевика — в действительности своего рода фантазия. Есть также тип молодых актеров, пользующихся сиюминутной популярностью, которые хотят быть хулиганами, но на самом деле находятся в тени Марлона Брандо и Джеймса Дина. И это тоже не имеет никакого эффекта. Эти парни из среднего класса делают вид, что они простые работяги. Насколько я знаю, за последние двадцать лет на экране не появилось ни одной интеллигентной версии маскулинности, если не считать Майкла Дугласа».

этот незамысловатый сюжет, режиссер с мучительной беспристрастностью живописует худшие атрибуты современной маскулинности, в том числе жестокость и презрение, с которыми некоторые мужчины относятся не только к женщинам, но и друг к другу. Фильм показывает мужчин в самом отталкивающем и возмущающем обличье, предлагая нам нигилистическую, неodarвинистскую оценку истинной сущности мужчин (или, по крайней мере, определенной разновидности корпоративного мужчины); но возможно, он изображает мужчин такими, какими их вынуждает быть система. Как написал один критик, фильм представляет собой «картину патриархата во всем его первозданном уродстве»¹.

За фильмом «В компании мужчин» последовал фильм «Твои друзья и соседи» (1999), снятый с большим размахом, но столь же жесткий и самокритичный. Из трех мужских персонажей, вокруг которых разворачивается сюжет, один — высокомерный профессор колледжа, самовлюбленный, думающий только о себе и не заслуживающий доверия, второй — наивный женатый мужчина, неспособный сексуально удовлетворить свою жену, третий — хищный женоненавистник, еще одна версия «опасного мужчины», с которым мы уже встречались в фильме «В компании мужчин». Важно отметить, что здесь, как и в первом фильме, эти мужчины столь же порочны и бездушны в отношениях друг с другом, как и по отношению к женщинам, которых угораздило попасть им под руку. Они плывут по течению в мире, где женщины ожидают и требуют большего, чем мужчины могут дать. Они сексуально неполноценны, их чувства мелочны, они превращаются в импотентов как в буквальном, так и в мета-

¹ Рецензия в *Sight and Sound*. Vol. 8. No. 2, 1998.

форическом смысле. Мужчины — неудачники, которые создают одни проблемы. Женщины пытаются с ними мириться и сохраняют за собой право оставить все это и уйти. У мужчин в мире ЛаБута нет ни одной оправдывающей черты.

Мужчина (своей партнерше, с которой он лежит в кровати):
Я делаю все, что ты просишь, но ты все равно недовольна.

Женщина: Я знаю.

В центральной сцене в сауне миф о мужской дружбе разбивается о злословие и предательство: один из мужчин признается, что участвовал в гомосексуальном изнасиловании — которое он называет «своим лучшим сексом», а другой в ответ рассказывает о своей интрижке с женой своего лучшего друга. Участник группового изнасилования описывает полученное им удовольствие в следующих выражениях:

Я был последним, поэтому не знаю — то ли он уже перестал сопротивляться к тому времени, то ли что. Это было прекрасно. Как я могу это объяснить? Я никогда не испытывал ничего подобного с женщиной. Ни разу, сколько бы раз я ни трахался. Никогда. Даже близко ничего похожего.

Фильмы ЛаБута могут служить примером безжалостной деконструкции определенных стилей маскулинности, которую мы встречаем во многих альтернативных фильмах 1990-х годов. Фильм Тодда Солондза «Счастье» [*Happiness*] (1999) тоже примечателен в этом отношении: его герои «ведут тайную жизнь педофилов-насильников, любителей непристойных телефонных разговоров, убийц, воров или мужей, избивающих своих

жен»¹. Однако не все образцы этой непрерывной самокритики выражали подобное отвращение мужчин к самим себе — некоторые фильмы, напротив, стремились показать мужчин, достигающих согласия с новым миром, и допускали юмор и прагматическое восприятие. Фильм Дуга Лимана «Тусовщики» [*Swingers*] (1996) не столь скабрёзен, как работы ЛаБута или Солондза, но и он тоже отражает затруднительное положение, в котором оказался современный мужчина, при этом представляя «подавление мужчин и их провал» как ранимость и очарование. Рассказывая о мужчине слегка за двадцать, который пытается примириться с расставанием с подругой и необходимостью строить новую жизнь, «он принимает заурядность как удел каждого из нас»². Фильм Стивена Фрирса «Фанатик» [*High Fidelity*], снятый по одноименному роману Ника Хорнби, при большем бюджете, разрабатывает ту же тему, показывая путь от безрассудства ранней юности к взрослой ответственности (и к настоящей любви) страдающего от несчастной любви мужчины. «Мужской стриптиз» [*Full Monty*; другой перевод — «Полная обнаженка»] Питера Каттанео (1997) с усталой покорностью рассказывает о незавидном положении мужчин из рабочего класса, которым, чтобы заработать на жизнь и обеспечить семью в постиндустриальной, пост-тетчерской Великобритании, остается только исполнять стриптиз на девичниках. По мнению Розалинд Коуард, «Мужской стриптиз» «является частью нового ландшафта, в котором исчезают традиционные мужские профессии и происходит гендерная инверсия. В [нем] женщины даже сим-

¹ Taylor C. 'Welcome to the Nerdhouse'. *Sight and Sound*. Vol. 9. No. 3, 1999.

² Рецензия Питера Мэттью в *Sight and Sound*. Vol. 7. No. 7, 1997.

волически занимают мужскую позицию — они писают стоя. В фильме мужчины оказываются такими же экономически несостоятельными, какими прежде были женщины, и продают единственное, что у них осталось: собственное тело» (1999. Р. 62). Однако, как уже говорилось в главе 5, мужской стриптиз становится поводом для прославления и юмора, поскольку он намекает, что выход из кризиса, порожденного «новым ландшафтом», о котором писала Коурард, заключается в принятии этого ландшафта и выходе за его пределы.

Фильм «Магнолия» (1998) Пола Томаса Андерсона (режиссера фильма «Ночи в стиле буги») столь же самокритичен, как и «Твои друзья и соседи», но оставляет определенную надежду на спасение мужчин. Том Круз, один из самых ярких символов маскулинности конца 1990-х годов, играет здесь терапевта Ти-Джея Мэкки. Его умопомрачительный лозунг — «Укрощай п..., уважай член» — с гипнотической силой декламируется перед аудиторией, состоящей из восхищенных женоненавистников, в самом начале фильма, который, как выясняется, повествует об ошибках в воспитании и о вреде, который отцы наносят своим детям. Путь Ти-Джея от оголтелого женоненавистника до мальчика, оплакивающего смерть нерадивого отца, отражает процессы, происходящие с мужчинами по всему западному миру.

Эти фильмы свидетельствуют о том, что главная задача многих режиссеров состоит уже не в том, чтобы выразить свое недовольство феминизмом или даже демонизировать его, но в том, чтобы исследовать новые постфеминистские модели гетеросексуальной маскулинности (и, конечно, понять, в чем проблема с доминирующими сегодня моделями). Если «Бойцовский клуб» Дэвида Финчера с его ребяческим прославлением мужской кулачной

жестокости как противоядия от предполагаемого гнета системы/родителей (воплощенного в IKEA — феномене групповой терапии — и в фигуре Хелены Бонэм-Картер) представляет собой интересное исключение из этой тенденции, то получивший множество «Оскаров» «Гладиатор» (2000) Ридли Скотта пропагандирует модель сильной и чувствительной, вынужденно героической маскулинности, которая, хотя и соответствует условностям жанра героического боевика, физически непритязательна по сравнению с героями Тома Круза и Брэда Питта. Фильм «Чего хотят женщины» (Нэнси Мейерс, 2000), с его мягкой иронией, вынуждает Мела Гибсона, бывшего героя боевиков, пройти через процесс феминизации, приводящий в итоге к его спасению. Фильм предполагает, что «сексуальные войны» закончены и настало время идти дальше. Оскароносный «Билли Эллиот» (2000) Стивена Дэлдри, бросающий вызов традиционным моделям маскулинности рабочего класса (которым отдавал предпочтение, например, Кен Лоуч) и, соответственно, поддерживающий яркую, всеобъемлющую модель мужественности, которая представлена, с одной стороны, гетеросексуальным танцором Билли, а с другой — его явно гомосексуальным другом, также внес свой вклад в расширение представлений о маскулинности.

НОВЫЕ МУЖЧИНЫ, НОВЫЕ МОДЕЛИ МАСКУЛИННОСТИ?

Одной из тенденций, подвергшихся критике в «Бойцовском клубе», стала «феминизация» мужчин, под которой обычно подразумевается их увлечение стилем и внешним лоском. Конечно, мужчины всегда были само-

влюбленными, тщеславными и зацикленными на самих себе. Стиль мужчин из европейского высшего общества XVIII века, со всеми этими париками, пудрой и фальшивыми мушками на лице, вряд ли можно назвать суровым и мужественным; и везде, куда ни глянь, мы найдем свидетельства пристрастия мужчин к самоукрашательству и к сексуализированной показухе. В культуре всегда были определенные представления о мужской красоте — от привычного взгляду несовершенства Хамфри Богарта до симметричных челюстей Тома Круза. Юноши-модели на фотографиях в мужских журналах 1950-х годов столь же претенциозны и манерны, как и те, которых можно увидеть на страницах *The Face* или *i-D*. Сегодня, однако, такие формы популярной культуры, как реклама, кино и мода, говорят о «Новом Мужчине», который, как можно предположить, значительно отличается от «старого мужчины». Так что же изменилось?

Син Никсон пишет, что для образа Нового Мужчины характерно «более сексуализированное изображение мужского тела, которое заимствует коды, традиционно ассоциировавшиеся с изображением женственности» (1996. Р. 3). В рекламе к таким кодам относятся пассивные, сексуально чувственные позы, принимаемые моделями-мужчинами; акцент на их обнаженных телах; символы сексуализированного подчинения, выявленно-го Гоффманом в его рассуждении о женских образах (см. главу 6). «Новый Мужчина», короче говоря, призывает к сексуальной объективации мужского тела и заручается соответствующей коммерческой поддержкой вуайеризма — при этом мужчины точно так же подсматривают за самими собой, как и женщины подсматривают за мужчинами.

Некоторые критики рассматривают эту объективацию как одно из негативных последствий деспотического «потребительского общества», в котором маскулинность реализуется через потребление стиля и одновременно феминизируется. Бартел (Barthel) утверждает, что «реклама спровоцировала “феминизацию” культуры, поскольку она отводит всем потенциальным потребителям классическую роль женщины — манипулируемой, подчиняющейся, воспринимающей себя как объект» (1992. Р. 148). Конечно, можно было бы представить эту тенденцию в более позитивном ракурсе и поприветствовать перенос определенных качеств, до сих пор ассоциировавшихся с женственностью, в сферу приемлемого мужского поведения. Несомненно, возросший интерес мужчин к стилю был вдохновлен почти полностью коммерциализованной культурой отдыха и развлечений, но не следует забывать и о том факте, что сегодня гетеросексуальный мужчина имеет возможность выбирать, сознательно или бессознательно, из более широкого набора маскулинностей.

Более того, Новый Мужчина воплощает не просто феминизированное, но *гомосексуализированное* представление о маскулинности, в том смысле что его преднамеренный нарциссизм и внимание к внешнему лоску традиционно ассоциируется с гомосексуальностью. В действительности осознание того, что современные модели гетеросексуальной маскулинности впитали в себя элементы как гомосексуального, так и характерно женского стилей, было воспринято одобрительно как фактор, способствующий популяризации гомосексуальности, о которой говорилось в предыдущей главе. Марк Симпсон отмечает, что «гомосексуальные образы уже не кажутся такими отличными от гетеросексуальных образов. В рекламе, кино и поп-музыке гомосексуальные

типы внешности и гомосексуальный подход к привлечению зрителей бросают вызов не только представлению о том, что гомосексуальные мужчины должны быть незаметны, но и мнению, что они резко отличаются от «нормальных» мужчин» (1994. Р. xi).

Тот факт, что успех движения за права гомосексуалистов после 1970-х годов и общий спад гомофобии, характерный для последних лет, сопровождались «гомосексуализацией» гетеросексуальной маскулинности, уже не требует доказательств. Эта тенденция стала результатом не столько политической активности, сколько эволюции гетеросексуального стиля в окружении переставших скрываться гомосексуалистов. Как уже отмечалось, мужской нарциссизм совершенно обычен, если рассматривать его в историческом или межкультурном контексте. То, что в восьмидесятые и последующие годы он принял именно форму гомосексуализированного и феминизированного Нового Мужчины, объясняется в основном влиянием гомосексуальных дизайнеров и фотографов, таких как Рей Петри, заполнивших *The Face* и другие журналы, пропагандирующие «стиль нового поколения», образами сексуально двусмысленной маскулинности. Такие дизайнеры, как Жан-Поль Готье, Джанни Версаче и Джорджио Армани, узаконили понятие «сексуального мужчины» и выбрали своей целевой аудиторией богатых и все более озабоченных своим стилем яппи эпохи Тэтчер и Рейгана, которых реклама призывала сочетать «уверенную в себе мужественность» с «нежностью и сексуальностью». Законодатели гетеросексуального стиля, например режиссер Дон Симпсон, также использовали многие из этих элементов в своих работах. По наблюдению Фрэнка Морта, «возрастающая открытость гомосексуального рынка начала оказывать свое

влияние на мейнстримные варианты маскулинности» (1996. Р. 3).

О роли склонного к беспорядочным гетеросексуальным связям хищного Симпсона в этом процессе говорилось в предыдущей главе. Здесь она напоминает нам о том, что, хотя образ Нового Мужчины обнаруживал поверхностное сходство с образами, типичными для женщин и гомосексуалистов, он не обязательно был феминистским или же либеральным по отношению к гомосексуальности. Один американский ученый в 1992 году писал: «Сопротивляемость Нового Мужчины товарам, прежде считавшимся женскими, снижается, но это служит традиционно мужской цели» (Barthel. Р. 149) — цели сексуального завоевания. Новый Мужчина 1980-х годов был не столько побочным продуктом феминизма или движения за права гомосексуалистов, сколько модернизированной версией мужчины-плейбоя пятидесятых. Новому Мужчине, пока он качественно не отличался от своего предшественника-плейбоя, дозволялось быть эмоциональным, любоваться собой и при этом оставаться *настоящим* мужчиной. Однако Новый Мужчина и его утонченный предшественник пятидесятых существовали в разных культурных контекстах. Последний жил в одном мире с агрессивно гетеросексуальными Фрэнком Синатрой, Дином Мартином и Шоном Коннери. Для Нового Мужчины образ гомосексуалиста стал неотъемлемой частью мейнстримной культурной жизни и самим своим присутствием, как предполагает Марк Симпсон, бросал вызов традиционному разграничению гетеро- и гомосексуальной маскулинности. Если такое сближение с гомосексуальностью не наносило удар по западному гомофобному единодушию, то оно также никак и не препятствовало долгожданному движению в этом направлении.

ОТ НОВОГО МУЖЧИНЫ К НОВОМУ МАЧО

Некоторые утверждают, что у этого явления есть и обратная сторона, поскольку феминизация маскулинности породила среди мужчин некоторые «женские» тревоги и опасения, рассмотренные в главе 6. «Паника гетеросексуального мужчины, связанная с потерей им своего места в культуре, трансформируется в проблемы телесного образа, схожие с теми проблемами, с которыми сталкивались женщины», — утверждает один журналист¹. Британская медицинская ассоциация отмечает, что «если медиа играют важную роль в возникновении расстройств пищевого поведения, а мужчины сегодня более озабочены своим внешним видом и все чаще становятся целевой аудиторией рекламы, то можно ожидать, что расстройства пищевого поведения распространятся и среди мужчин»². Пока что признаков этого нет, и, даже если бы они были, их можно было бы с тем же успехом интерпретировать как следствие повышенной уязвимости мужчин в гораздо более эгалитарной сексуально-политической среде, где женщины более активны и конкурентоспособны в брачной игре, чем когда-либо прежде. Мужчинам, проще говоря, приходится потрудиться, чтобы поймать пташку в сети, что может означать необходимость избавиться от пивного животика и надеть чистые трусы.

Однако и это было уже слишком для некоторых из тех, кто наблюдал за явлением Нового Мужчины с тем же смятением, какое испытали когда-то феминистки, столкнувшись с невозможно узкими стереотипами

¹ Marcus T. 'Let there be flesh'. *i-D*. No. 186. May 1999.

² Совет по науке и образованию Британской медицинской ассоциации, май 2000 года.

идеальной женской красоты. С этой точки зрения Новый Мужчина был угнетающим идеалом, о достижении которого реальные мужчины не могли и мечтать. Он был гомосексуалистом или, по крайней мере, изнеженным слабаком — вроде сыгранного Эдвардом Нортонем в «Бойцовском клубе». Ответной реакцией на это стало рождение Нового Мачо.

Новый Мачо 1990-х годов, воплощенный на редакционных полосах английских журналов *FHM* и *Loaded* (в США — журналов *Maxim* и *Stuff*), представлял собой провокационную, агрессивно разрекламированную альтернативу Новому Мужчине. В ответ на феминизацию современного мужчины Новый Мачо снова открыл простые радости футбола, пива и девочек, которыми теперь можно было наслаждаться без необходимости оправдываться и без чувства какой-либо вины за собой. «Гламур» вернулся в эти журналы в образе смазливых знаменитостей, которые хотя и пользовались своим правом на самообъективацию в постфеминистском мире¹, были тем не менее поставлены на службу дофеминистским установкам. Такие журналы, как *Loaded*, «верно поняли», как утверждал один критик на пике их успеха, «что множество молодых людей сыты по горло эпохой сексуальной политики или же не проявляют к ней никакого интереса»². Такие шоу, как «Fantasy Football» в Велико-

¹ «Я ощущала себя лишенной сексуальности. Я снялась во всех этих фильмах, а теперь вдруг я как будто оказалась чьей-то женой, и весь этот имидж испарился. Мне 32 года, теперь я женщина, и я чувствую, что это правильно, я чувствую, что это придает мне сил. Я не чувствую себя уязвимой и не считаю, что меня эксплуатируют. Я чувствую, что я полностью контролирую ситуацию» (актриса Пэтси Кенсит о своих фотографиях в журнале *Arena*, на которых она изображена в обнаженном виде, цит. по: *Guardian*. 15 February 2001).

² Aaronovitch D. 'Outrageous!' *Independent*. 21 November 1995.

британии или «The Guy Show» в Америке, принесли в телевизиальную культуру образ Нового Мачо и «более уверенное формулирование постлиберального мужского гетеросексуального сценария» (Nixon, 1996. P. 203). *Loaded, FHM, Maxim, Stuff* и прочие возродили полузабытую традицию изображения обнаженных женщин в сексуализированных, выражающих подчинение позах. Хотя эти образы не были откровенно порнографическими и часто помещались в контекст, отсылающий к феминистской критике сексизма¹, они давали почву для утверждений, что патриархальное общество вступило в период реакции и что отношение среднестатистического «простого парня» к женщинам на деле не так уж сильно изменилось. В действительности, поскольку это сомнительное обоснование постмодернистской иронии использовалось как прикрытие для женоненавистничества, феномен Нового Мачо, как утверждали некоторые, был даже более опасен, чем старомодный сексизм прежних поколений. Один из критиков сформулировал это так:

Сексизм, наряду со всеми остальными атрибутами Настоящего Мужчины — футбол, порнуха и пиво, — вновь вошел в употребление, приобретая видимость мужской респектабельности².

Независимо от того, сделал ли Новый Мачо сексизм респектабельным или нет, его популярность была

¹ В журнале *FHM* за февраль 1997 года помещен сравнительный анализ проблем, с которыми сталкиваются парни и девушки, начинающийся с цитаты из работы «главной феминистки» Андреа Дворкин. Статья представляет собой ироничное, но тем не менее серьезное исследование того, как мужчины и женщины справились бы со своими социальными и сексуальными ролями, если их поменять местами.

² Viner K. 'Who you are calling a slag?' *Guardian*. 28 August 1997.

несомненна, если измерять ее в тиражах мужских журналов, наиболее последовательно придерживавшихся этой тенденции. В Великобритании тиражи *FHM* и *Loaded* в период с 1995 по 2000 год намного превзошли тиражи традиционно мужских журналов. Та же тенденция наблюдалась в Соединенных Штатах, где тираж нового мужского журнала *Maxim* в начале 2001 года достиг двух миллионов экземпляров. Телепередачи, пропагандирующие «возвращение настоящего мужчины», такие как «Men Behaving Badly» на BBC, также демонстрировали высокие рейтинги.

Все это, несомненно, было отражением тревоги, вызванной подъемом феминизма, и могло интерпретироваться как своего рода реакция, но реакция, которая не представляла серьезной угрозы и вряд ли могла остановить или повернуть вспять процесс сексуально-политических трансформаций, описанный в этой книге. Напротив, как заметил один комментатор, «мужская культура отражает признание торжества феминизма. Мужчины знают, что их интересы тривиальны, и они упиваются этой тривиальностью, как непослушные дети»¹. *Viz* — мужской юмористический журнал, издающийся с 1980-х годов, — вел эту игру в самой провокационно-«сексистской» манере. Пользующиеся огромной популярностью комиксы из *Viz*, например «Сид-сексист» и «Толстые шлюхи», содержали, по выражению одного критика, «все самые brutальные слова и штампы, которые только можно использовать по отношению к женщинам», и, даже если принять во внимание постмодернистский контекст их использования, этого будет недостаточно для их оправдания.

¹ Appleyard B. 'Why is a modern man so girlie?' *Sunday Times*. 28 June 1998.

Принимая иронию, мы принимаем также и допущения, лежащие в основе комикса «Толстые шлюхи»: что женщины, которые получают удовольствие от секса, — шлюхи; что «шлюха» — допустимый термин для характеристики женщины; что толстые женщины, которые получают удовольствие от секса, отвратительны. Как бы мы ни стремились отстоять свое право на сексуальность, мы все-таки не хотим, чтобы нас называли шлюхами¹.

Обращение к сексизму в юмористических или иных целях, конечно, не то же самое, что его одобрение. Обложка комикса «Радость сексизма» свидетельствует о том, что, как и в случае со скетчем Энфилда, с которого я начал эту главу, *Viz* не рассчитывает на то, что его будут воспринимать буквально. Это, конечно, не исключает, что некоторые читатели поступят именно так, найдя на его страницах оправдание для своих женоненавистнических установок. Но если некоторые мужчины с провокационным ликованием приветствовали возвращение до-феминистской маскулинности, то достойную конкуренцию им составили легионы Новых Мужчин, которых можно встретить в тренажерном зале или в бассейне и которые раскупают миллионные тиражи таких журналов, как *Men's Health*, намереваясь заняться самосовершенствованием. В этом контексте, как пишет Шэрон Уиллис, «кризис маскулинности оказывается на деле кризисом белой гетеросексуальной маскулинности, которая предпринимает отчаянные попытки вернуть утраченные позиции в системе социальных различий, где ей противостоят не только феминность, но и маскулинность чернокожих мужчин и мужская гомосексуальность» (1997. Р. 31).

¹ Viner K. Op. cit.

СТРИПТИЗ-КУЛЬТУРА

Давно бы так. Гетеросексуальные мужчины учатся самокритичности и рефлексии, в то время как гомосексуальная аудитория учится воспринимать не только позитивные, но и негативные образы, а женщины — использовать и подрывать репрезентативную силу своей сексуальности. Саморефлексия, самокритика и даже в какой-то степени отвращение к себе — все это необходимые уступки, на которые должны пойти мужчины, чтобы найти общий язык с феминистской критикой маскулинности, смирившись с тем вредом, который она нанесла как женщинам, так и мужчинам. Все это позволяет надеяться на изменения к лучшему.

Часть третья

**ЭСТЕТИКА
СЕКСУАЛЬНОЙ
ТРАНСГРЕССИИ**

ВВЕДЕНИЕ

Секс определен как «Великая Тема искусства XX века: его изображают, анализируют и выходят за его пределы»¹. Искусство, обращающееся к этой великой теме, принадлежит к стриптиз-культуре, как я ее определяю, поскольку в центре его внимания оказывается обнаженное, сексуализированное тело, часто в таких контекстах, в которых сам автор становится объектом искусства. Некоторые художники — примеры подобного искусства были рассмотрены в контексте порно-шика (см. главу 4) — демонстрировали свои тела «порнографическим образом». Другие использовали искусство тела в целях разоблачения сексуальных табу и тайн своего общества.

¹ Buck L. 'Not in front of the British'. *Independent*. 21 November 1995. Секс был важной темой конечно же не только в искусстве XX века. Фрэнк Уитфорд отмечает, что «от рисунков на античных греческих вазах до рельефных совокуплений, представленных в индийских храмовых статуях в Каджурахо, от фресок Помпеи до зачастую ошеломляюще откровенных рисунков и гравюр феодальной Японии — история искусства изобилует изображениями сексуальной активности» ('The shock of the nude'. *Sunday Times*. 20 December 1993).

Конечно, за это время имело место немало дискуссий, даже если сам художник сознательно не стремился их спровоцировать. В марте 2001 года, когда эта книга близилась к концу, взрыв негодования, поощряемого СМИ, обрушился на американскую женщину-фотографа Тирни Джирон, чьи фотографии собственных обнаженных детей, занятых игрой, были осуждены как склоняющие к педофилии. Полицейские из Отдела непристойных публикаций угрожали изъять фотографии из галереи Саатчи в Лондоне и запретить продажу альбома с репродукциями этих фотографий в магазинах Великобритании. В итоге после того, как внимание СМИ к этой книге превзошло самые оптимистические ожидания Джирон и ее сторонников, цензура была отменена. Сам факт того, что такое могло произойти в 2001 году в одном из признанных мировых центров либеральной культуры, указывает на то, насколько спорными остаются такие изображения. Как и другие формы современной сексуальной репрезентации, рассматриваемые в этой книге, искусство сексуальной трансгрессии (или то, что воспринимается как нарушение сексуальных норм) осуждалось в худшем случае как непристойное, в лучшем — как нарушение норм приличия, морали и хорошего вкуса. С мая 1989 года, когда американский сенатор Альфонс Д'Амато подверг резкой критике финансируемый государством Национальный фонд поддержки искусств за защиту фотографии *Piss Christ* [«Писающий Христос»] Андреса Серрано, в Америке началась ожесточенная дискуссия о статусе и законности тех все более многочисленных художников, которые используют в своей работе сексуальные образы. Такие организации, как «Христианская коалиция», выступили с протестом против того, чтобы американские налогоплательщики «финансировали раз-

врат и непотребство, навязанные им далекой (и богатой) элитой, не разделяющей христианские ценности» (Jensen, 1996. P. 21).

В Великобритании аналогичные дискуссии были спровоцированы работами Гилберта и Джорджа, Трэйси Эмин и братьев Чэпмен¹ (хотя эти дискуссии редко бывали такими напряженными и ожесточенными, как американские «культурные войны»). Сексуально откровенные фильмы в стиле «арт-хаус», такие как «Автокатастрофа» [*Crush*] (Дэвид Кроненберг, 1996), «Идиоты» [*The Idiots*] (Ларс фон Триер, 1998) и «Романс» (Катрин Брейя, 1999) периодически вызывали моральную озабоченность в Соединенном Королевстве, а что касается фильма Кроненберга, то по крайней мере один орган власти (английский парламент в Лондоне) добивался его запрета на том основании, что он подтолкнет зрителей к сексуально девиантному поведению (один из советников-консерваторов утверждал, что фильм провоцирует нарушение правил дорожного движения). В марте 1998 года полиция устроила облаву на Университет центральной Англии и конфисковала книгу с фотографиями Роберта Мэпплторпа, использовавшуюся в преподавании. Институту грозили судебным преследованием по Закону о непристойных публикациях (хотя, как и в случае с Джирон, никаких обвинений выдвинуто не было)².

Свой вклад в эту панику внесли статьи некоторых журналистов и обозревателей в сфере культуры.

¹ Джейк и Динос Чэпмен использовали фотографии сексуально откровенных моделей для исследования тем насилия над детьми и Холокоста (в работе «Ад» [*Hell*], впервые показанной в 2000 году).

² Одна студентка перефотографировала некоторые изображения для своего курсового задания и отдала их проявщику, который и поставил в известность полицию.

Шокирующая публикация в таблоиде *News of the World*, оповестившая мир о существовании фотографий Джирон, продолжала широко раскритикованную кампанию против педофилов, которую это издание вело летом 2000 года¹. На более высоком интеллектуальном уровне в период выхода в Великобритании фильма «Романс» критики из серьезных газет выражали свое недовольство тем, что «самые грубые, самые вульгарные сексуальные акты незаметно проскальзывают в сферу общераспространенного, вызывая только легкомысленное хихиканье»², а в 1997 году обозреватель Джули Берчилл утверждала, что:

Настали дни политики «почему бы и нет?». Настали дни, когда самые непристойные и тяжелые образы не встречают протеста – напротив, фактически прославляются как некое освобождение. Отказ от цензуры способствовал только прогрессу общества зрелищ; общества, в котором жестокость может превращаться в искусство и, следовательно, уже перестает быть жестокостью, потому что не является больше «реальной»³.

Упоминания о «жестокости» и «непристойности» обычны для публичной дискуссии о сексуально откровенном искусстве, хотя в данном случае они вызывают

¹ Критика была вызвана тем, что эта кампания привела к массовым волнениям на улицах ряда английских городов и стала причиной агрессии в отношении лиц, которых эта газета ошибочно назвала педофилами. В одном хорошо известном случае, показавшем, какое невежество окружало эту конкретную панику по поводу моральных устоев, озлобленная толпа выгнала женщину-педиатра из ее собственного дома в искреннем убеждении, что та замешана в растлении малолетних. Еще в одном случае, по слухам, подобные оскорбления стали причиной суицида.

² Allen-Mills T., Wavell S. 'No holds barred'. *Sunday Times*. 18 April 1999.

³ Burchill J. 'Death of innocence'. *Guardian*. 12 November 1997.

некоторую иронию, поскольку исходят от автора раз-рекламированного бестселлера «Амбиция» (1989), кото-рый тоже сыграл свою роль в той сексуализации культу-ры, на которую она жаловалась спустя восемь лет ¹. Тем не менее Берчилл в своей неподражаемой манере (в ко-нечном счете провокационная противоречивость — один из ее обычных приемов) доходчиво выражает ту точку зрения, которую я собираюсь отстаивать в следующих трех главах: что искусство сексуальной трансгрессии есть искусство непристойности и подавления, соучаствующее в моральной деградации нашей эпохи и являющееся ее символом. Я хочу показать, что оно может быть также искусством освобождения и самовопрошания и что эс-тетика трансгрессии может быть важным орудием демо-кратизации желания.

¹ Поклонники этой книги могут вспомнить следующий отрывок: «Толпа двигалась в едином порыве. Ее толкнули, она упала на спину, и кто-то сел на ее лицо, хотя она не поняла зачем — то ли ради смеха, то ли чтобы помешать ей увидеть участников всего этого. Она ничего не ви-дела и не слышала и не могла вымолвить ни слова, все ее ощущения сосредоточились в ее теле, в то время как разные рты по очереди со-сали ее груди и сменялись другими, еще более грубыми ртами. Когда все они, похоже, достаточно возбудились, они перешли к главному раз-влечению, лаская ее руками и ртом, пока она не потеряла счет. Затем полдюжины женщин овладели ею с помощью самых длинных и твер-дых фаллоимитаторов, какие только можно представить, один из кото-рых изверг в нее что-то теплое и густое» (Ambition. P. 259).
Это описание «грубого» лесбийского секса, кульминацией которого яв-ляется половой акт с использованием фаллоимитаторов, похоже, не расценивается как непристойность или жестокость в системе критики Берчилл, хотя другие могут позволить себе не согласиться (что они и сделали, когда «Амбиция» была опубликована).

МУЖЧИНЫ, СЕКС И ТРАНСГРЕССИЯ

Осуждение сексуально трансгрессивного искусства как культуры «жестокости», по крайней мере в трактовке таких деятелей, как Берчилл, называющих себя феминистками, основывается на том факте, что это искусство практиковалось в основном мужчинами, в чьих руках оно отражало то, что Камилла Палья называет «мужской волей к власти» (1990). При патриархате сексуально трансгрессивное искусство было важным культурным оружием, с помощью которого мужчины осуществляли свою власть над женщинами. Для Пальи здесь есть определенная неизбежность, поскольку это является следствием не только того факта, что мужчина в рамках вида *homo sapiens* выполнял функцию охотника и хищника, но и обусловлено проникающей, овладевающей природой самой мужской сексуальной анатомии, которую Палья рассматривает как модель художественной деятельности. Как она утверждает в книге «Личины сексуальности», «мужская проекция эрекции и эякуляции становится парадигмой любой культурной проекции и концепту-

ализации — от искусства и философии до фантазии, галлюцинации и наваждения»*. Она предполагает, что мужчины анатомически и биологически предрасположены к тому, чтобы создавать символы и концептуализировать. Искусство представляет собой культурное выражение мужской сексуальности, а сексуально трансгрессивное искусство является выражением мужского влечения к насилию¹. Возможно, нам это не нравится, но это так.

В основании этой теории лежит идея противопоставления активной, властной маскулинности и пассивной, покорной феминности, что, по сути, не противоречит идеям ее заклятых врагов — Андреа Дворкин и Кэтрин МакКиннон; это различие восходит к доисторической эпохе и к «ужасной двойственности гендера»*. Конечно, ни Палья, ни кто-либо еще не может утверждать с уверенностью, что доминирование мужчин в искусстве имеет биологические, а не социальные корни. Очевидно, что в случае вида *homo sapiens* самцы в среднем крупнее и сильнее самок. Но никто в действительности не знает, почему это так. Возможно, это результат процесса естественного отбора, восходящего к эпохе наших нечеловеческих предков. Возможно, это следствие того, что мужчины во многих обществах взяли на себя агрессивные роли охотников и хищников, в то время как женщины вынашивали и воспитывали детей. В любом случае мужчины смогли трансформировать это разделение труда в систему мужского превосходства, известную нам как

* Цит. по: Палья К. Личины сексуальности. Екатеринбург, 2006. С. 35.

¹ В одной из более поздних статей Палья утверждает, что «агрессия и эротизм тесно переплетаются. Охота, преследование и захват добычи биологически запрограммированы в мужской сексуальности» (1995. Р. 23).

* Цит. по: Палья К. Указ. соч. С. 44.

патриархат. По мере усложнения социальной организации и совершенствования технологии люди научились производить больше, чем им было нужно для простого выживания. Появилось понятие собственности, которой можно владеть и которую можно хранить и передавать по наследству, и вместе с ним возникла биологическая потребность передавать гены и социальная потребность передавать собственность от одного поколения к другому. Это привело к эволюции законов и обычаев и низвело женщин до подчиненного социального положения, которое они занимали большую часть человеческой истории. Независимо от того, как мы объясняем патриархат, бесспорно одно — мужчины на протяжении письменной истории монополизировали материальные ценности и политическую власть, а также культурные ресурсы общества, в том числе средства художественного производства. Мужчины также контролировали исторический дискурс и исторические нарративы, так что история искусства была историей Мужского Искусства, а точнее, по крайней мере до конца XX века, историей *гетеросексуального* мужского искусства (хотя разделение сообщества творцов культуры на гомосексуалистов и представителей традиционной ориентации, как уже отмечалось, является сомнительным. Не все деятели «традиционного» искусства были гетеросексуальны, и не все представители «гомосексуального» искусства концентрируются на гомосексуальной тематике в своих работах).

Поскольку в искусстве (и в том числе в искусстве, посвященном сексу) доминировали мужчины, оно отражало ситуацию существования мужчины и его самки, развивая при этом систему ценностей, поддерживающую это неравное отношение. Оно выражало весь спектр противоречивых эмоций мужчин, связанных с женщинами,

от которых они зависят, но над которыми привыкли господствовать. Искусство в эпоху патриархата представляло собой в основном выражение во всех доступных в то время стилях и формах сменяющих друг друга чувств мужчины к женщине — любви и ненависти, обожания и гнева, страсти и отвращения. От «Смерти Сарданапала» Делакура до 'Smack My Bitch Up' Prodigy и женоненавистнического рэпа Эминема; от обнаженных фигур Тициана и Веласкеса до гимнов потере и желанию, которые мы находим в записях *The Cure*, *Prefab Sprout* или Ника Кейва¹, мужское искусство отражало напряжение, вызываемое натиском сексуальных импульсов на «цивилизованную» мужскую природу, противоречиями между необузданным животным началом и социально предписанной человеческой природой.

Но даже если эти доводы свидетельствуют о том, что многое из сказанного о сексе в мужском искусстве вдохновлено импульсами власти и насилия, тем не менее социологическое, а не биологическое объяснение мужского господства позволяет допустить, что не всегда и не везде в человеческом обществе дело обстоит именно так. Напротив, если искусство рассматривается как социальный конструкт, испытывающий влияние меняющихся внешних условий, таких как рост феминизма (а в этой книге оно рассматривается именно так), тогда *сексуализированное* мужское искусство может выражать нечто большее, чем «мужскую волю к власти».

¹ К выходу альбома 'And No More Shall We Part' (2001) Кейв опубликовал текст своей лекции о природе его меланхолической, пронизанной любовью музыки. Песни о любви, как он пишет, «должны быть перенесены в сферу иррационального, абсурдного, растерянного, меланхолического, навязчивого и безумного, поскольку это голос самой любви, а любовь, конечно, есть разновидность безумия» (Cave N. 'Love is the Drug'. *Guardian*. 21 April 2001).

И, таким образом, мы должны спросить, как это делает Джилс Нерет в своем исследовании эротического искусства: «Продвинулось ли отношение мужчины к женщине, к обществу и к искусству хоть немного вперед за эти века?» (1998. Р. 10).

ОТ ПРЕКЛОНЕНИЯ К ТРАНСГРЕССИИ

Очевидно, на этот вопрос мы должны ответить утвердительно. С момента возникновения человеческого общества, как позволяют предположить археологические памятники, мужчины преклонялись перед женщинами и отдавали им дань уважения в культуре. Почитание женского божества в древних цивилизациях восходит к эпохе палеолита, к таким доисторическим артефактам, как, например, Венера из Виллендорфа. Древние храмы, обнаруженные на острове Мальта, возраст которых исчисляется 5—7 тысячами лет, предположительно изображали женские гениталии и служили символами плодородия. Роль Девы Марии в иудео-христианском искусстве отражает значимость понятий девственности, материнства и неприкосновенности женщины в культуре западного патриархата. Изображение лежащей обнаженной женщины в искусстве (традиция, восходящая по крайней мере к началу XVI века ¹) также является одной из форм преклонения, хотя долговечность этого образа интерпретировалась феминистскими историками искусства как нечто большее, чем просто отражение мужской любви и сексуальной потребности в женщинах. Для Линды Нид

¹ Дейдра Робсон в статье «Искусство обнаженной природы» (1995) отмечает, что первое из современных изображений полулежащей обнаженной женщины принадлежит кисти Джорджоне и создано около 1505 года.

фигура обнаженной женщины является «метафорой ценности и значения искусства в целом» в культуре патриархата и «средством сдерживания женственности и женской сексуальности... [означающим], что женщина подчинилась господству мужского стиля» (1992. Р. 58). По мере того как цензура с течением веков менялась, а изображение становилось более наглядным (с помощью новых технологий, таких как фотография), фигура обнаженной женщины все более сексуализировалась. Преклонение перед ней приобрело (особенно в эпоху феминизма) негативный оттенок объективации и стало символизировать деспотические черты патриархальной культуры, превращающей женщину в фетиш.

Центральное место идеализированной женщины в иудео-христианском искусстве, по мнению многих историков культуры, может служить объяснением того факта, что осквернение этого образа стало повторяющимся мотивом антиклерикальных, иконоборческих движений в начале Нового времени в Европе и в последующие века. Начиная с XVII века в художественном дискурсе о сексе появилась набирающая силу трансгрессивная тенденция, которая осознанно и открыто отказывалась от идеализированной, санкционированной обществом образности господствующего направления. Сексуальная трансгрессия стала для художников-мужчин способом бросить вызов господствующим культурным, философским и даже политическим нормам обществ, в которых они работали, — она стала средством ниспровержения этих норм изнутри для мятежников от искусства, которые, таким образом, позиционировали себя посредством сексуальной образности как *аутсайдеров*. Нерет утверждает, что «ложный стыд и ханжеские табу, насаждавшиеся иудео-христианской цивилизацией, породили ком-

пенсирующее движение в искусстве» (1998. Р. 9), самым ярким воплощением которого, вероятно, является архетипическая фигура маркиза де Сада.

Целью творчества де Сада (еще даже в меньшей степени сексуально откровенного, чем произведения Аретино, Джона Клиланда или других ранних авторов эротической литературы) было не столько вызвать возбуждение, сколько шокировать и ниспровергнуть моральные нормы и условности Франции конца XVIII века. Этот мятежный представитель декадентской французской аристократии защищал философию сексуального разврата, нравственной независимости и философского идеализма, в которой имело значение только собственное чувственное удовлетворение. В его произведениях о сексе это отразилось в описаниях жестоких, насильственных сексуальных актов, совершаемых с мужчинами, женщинами и детьми без каких-либо социальных границ и ограничений.

Жестокость, описанная де Садом в литературе, конечно, породила понятие садизма и с тех пор неизменно служила примером «чудовищного» женоненавистничества сексуально трансгрессивного мужского искусства. Но хотя, как однажды предположил Жорж Батай, де Сад верил, что жестокость и насилие являются «основанием чувственности», и действительно, похоже, был довольно мерзким типом, в его эстетике было нечто большее, чем радость от подчинения себе жертв своей специфической фантазии. Причина долговечности его книг и постоянных попыток «приличных» художников и интеллектуалов сохранить их в коллективной памяти Запада не в том, что они хорошо читаются, но в том, что они, коль скоро речь идет об эстетике сексуальной трансгрессии, положили начало эре модернизма. В эпоху, когда старый

феодалный порядок в Европе пришел в окончательный упадок, де Сад исповедовал философию крайнего индивидуализма, которая стала предзнаменованием экономического либерализма, возникшего в следующем веке. Его абсолютно незротические произведения — справедливо охарактеризованные как нечитабельный каталог извращений — имели своей целью, что бы мы о них ни думали спустя более двухсот лет, ниспровержение порочных ценностей позднефеодалной Франции, жесткую критику безнравственности и лицемерия аристократии, имевшую достаточно подрывной характер, чтобы послужить причиной его заключения в тюрьму и, таким образом, превращения де Сада в символ борьбы художника против цензора. Фильм Филиппа Кауфмана «Перо маркиза де Сада» [*Quills*], встреченный шумным одобрением критики и номинированный на несколько «Оскаров» в 2001 году, стал последним в длинном ряду произведений искусства, вдохновленных наследием де Сада и посвященных исследованию этого наследия.

Книги де Сада были в таком случае не столько порнографией, сколько моделью эстетического бунта против установившихся нравов и правил, ставшего стимулом для многих художников после де Сада. Например, полные секса и насилия романы Бретта Истона Эллиса «Американский психопат» (1991) и «Гламорама» (1998) могут интерпретироваться как современное приложение десадовской эстетики, поскольку в них соединяются сексуализированное насилие и социальная сатира. Когда режиссер Мэри Харон, феминистка по своим убеждениям, выбрала для экранизации широко раскритикованный (феминистами) роман «Американский психопат», она признала тем самым, что изобретенный Эллисом жанр сексуального ужастика выражает нечто большее, чем

простую ненависть к женщине¹. Сексуальная трансгрессия у Эллиса, как и у де Сада, слишком бесстрастна и хирургична, чтобы быть эротичной, слишком гипербололизирована и абсурдна, чтобы производить эффект порнографии, даже если неприятное чувство соучастия, возникающее при чтении этой книги (и более поздней книги «Гламорама», которая с ее почти комическими сценами мучений и ужасов оказывает аналогичное влияние на читателя), является частью эстетического замысла.

Сексуально откровенная фотография японского художника Нобуёси Араки также может рассматриваться как «садистская» с точки зрения ее подхода к исследованию запретных тем. Араки, в прошлом коммерческий фотограф, занявшийся художественной фотографией после того, как его жена умерла от рака, начал создавать произведения, воплощающие в себе идею о том, что «эротика и искусство... равным образом и несомненно являются продуктами бесконечного поиска человеком удовольствия, какие бы “извращения” оно в себе ни заключало» (Araki, 1997. P. 6). Он считает, что «без непристойности наши города были бы унылы, а жизнь — безрадостна» (Ibid.), и запечатлевает непристойность везде, где ее находит. Коллекция *Tokyo Lucky Hole* изображает женщин, работающих в секс-индустрии Синдзюку, одного из районов Токио, и мужчин, которые платят за их услуги. Ассортимент изображенных «извраще-

¹ «Американский психопат» с садистской детальностью каталогизирует злодеяния серийного убийцы, орудующего в Нью-Йорке конца 1980-х годов: преступления, которые могут быть, а могут и не быть вымышленными. Экстремальное сексуальное насилие здесь является способом высмеивания элитаристских и потребительских ценностей Америки восьмидесятых.

ний» носит умеренно садомазохистский характер и соединяет секс и боль в стиле, характерном для значительной части японской сексуальной культуры. Кроме того, они полны юмора.

Не столь игривы портреты связанных женщин, женщин с кляпом во рту и в других подчиненных позах, в которые он насильственно помещает их. Как и комиксы «эроманга», которые японские рабочие читают в электричке по пути домой, или романтические порнофильмы, снимавшиеся в Японии в 1970-е годы, фотографии Араки можно охарактеризовать как «часто жестокие и бесстыдно сексуальные, пропитанные модным нигилизмом и наглядно садистские»¹. Тот факт, что эти фотографии сделаны с согласия и часто по просьбе изображенных на них людей, не делает их менее вызывающими².

ТРАНСГРЕССИЯ И МОДЕРНИЗМ

Задолго до Араки, и задолго до того, как Бретт Истон Эллис шокировал Америку эпохи Джорджа Буша своим сатирическим романом о серийном убийце, который работает биржевым маклером, умеет обращаться

¹ Bornoff N. 'Finest filth'. *Guardian*. 10 June 1997. Араки не только создавал студийные фотографии женщин, подвергающихся принуждению и насилию, он также запечатлел особую траекторию сексуализации японской культуры. В своих фотографиях секс-индустрии Синдзюку он создал «исторический документ секса и морали начала восьмидесятых» (из вступительной статьи Акихито Ясуми к Araki. *Tokyo Lucky Hole*. 1997).

² Странный культ Араки в Японии освещен в документальном фильме «Фальшивая любовь» [*Fake Love*], который демонстрировался по Channel 4 в 1995 году в рамках серии *Red Light Zone*. В фильме показано, как молодые женщины останавливают Араки на улице Токио, умоляют дать автограф и позволить им позировать ему для сексуально откровенных фотографий.

с бензопилой и считает, что *Genesis* достигли пика своей музыкальной карьеры *после* ухода из группы Питера Гэбриэла (такие проявления занудного дурновкусия — важный ключ к интерпретации мыслей и действий главного героя книги), философское мировоззрение де Сада оказало определяющее влияние на модернистское движение начала XX века, в особенности на искусство сюрреалистов. Один из основателей сюрреализма охарактеризовал его как «диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических и нравственных соображений»*. Сюрреалисты, появление которых стало возможно благодаря опыту Первой мировой войны, были аполитичны в партийном смысле, однако были радикально антибуржуазны и рассматривали свое искусство как средство ведения войны против господствующих в обществе тенденций. Один из биографов Андре Бретона отмечает, что «их врагом была литература и все ее соблазны... Гнев, испытываемый этими молодыми людьми, и чувство горечи, вызываемое у них идеями официальной “культуры”, отчасти подогревались яростью, с которой они наблюдали, как представители этой культуры принимают и поддерживают ту войну, которую они считали бессмысленной и ненавистной» (Polizotti, 1995. P. 95).

Пытаясь выразить эту ярость, они переработали бунтарскую философию де Сада в теорию сексуальности, заставляющей подойти к пределам физических и эмоциональных возможностей, сексуальности, которую Зонтаг описывает как «нечто по ту сторону добра и зла, по ту сторону любви, по ту сторону здравомыслия; способ

* Цит. по: Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М., 1986. С. 56.

испытания и выхода за пределы сознания» (1982. Р. 104)¹. Эта идея была выражена в концепции «безумной любви» — *l'amour fou* (Бретон написал роман с таким названием²), или «любви, которая взрывает душу», как впоследствии ее определил критик Вальдемар Янушак³. Оба эти определения говорят о том, что для сюрреалистов любовь была скорее иррациональной и навязчивой, нежели романтической и вела скорее к безумию, нежели к счастью; безусловно, она прославлялась как разрушительная социальная сила, но ее могли также использовать художники-авангардисты в своей войне против устоявшихся традиций.

На сюрреалистов также оказал влияние Фрейд и его теория психоанализа, в особенности предположение, что в человеческой душе могут уживаться многие «Я», в том числе скрытые или подавляемые правилами и этикетом благовоспитанного буржуазного общества. Они стремились воплотить в искусстве «возвращение подавленного» и исследовать эти множественные «Я», выдвигая на первый план странность повседневных событий и переводя обычное в сферу *сверхъестественного*, создать искусство, в котором «возвращение подавленного материала разрушает единство и идентичность, эстетические нормы и социальный порядок» (Foster, 1995. Р. xv)

¹ Джилс Нерет пишет: «Сюрреалисты — единомышленники Чарльза Фурье, теоретика, которым они восхищаются за его оценку эротизма как динамической силы, способной разорвать тираническую паутину табу, которую плетет общество, чтобы обеспечить свое дальнейшее существование. Фурье также утверждает, что именно благодаря эротизму человечество впервые открывает свою природу во всей ее полноте, что эротизм восстанавливает целостность личности, позволяя людям жить своими страстями» (1998. Р. 127).

² В английском переводе *Mad Love* (Breton, 1987).

³ В своей статье, опубликованной в *Guardian* в конце 1980-х годов.

и которое заставляет бессознательное, или состояние сна, казаться реальным. Эта эстетика в ее наиболее трансгрессивной форме была применена в сюрреалистических изображениях сексуализированного тела, которое такие художники, как Ганс Беллмер и Сальвадор Дали, укрупняли, расчленяли и разбирали на части, достигая странного эффекта. Сюрреалисты стремились таким образом придать форму «сексуальности, которая не основывается на идее человеческой природы, или “естественного”, но вместо того соткана из фантазии и воображения, сфабрикована» (Krauss, ed., 1985. P. 95).

Прекрасно иллюстрируют эти черты сюрреализма произведения Эммануэля (Ман) Рейя, дадаиста, который, родившись в Америке, в 1920-е годы переехал в Париж и вскоре присоединился к проекту сюрреалистов. Де Сад был героем Ман Рейя, вдохновившим его личную философию «индивидуальной свободы». Как пишет один из критиков, «Ман Рей всегда подчеркивал свое восхищение книгами маркиза де Сада; хотя де Сад был одержим сексуальной жестокостью и использовал женщин как объект наслаждения, он был для Ман Рейя и для всех сюрреалистов великим идеалом свободы» (Forestag, ed., 1988. P. 215). Однако по контрасту с теми отзывами, которые можно прочитать о личной жизни де Сада, Ман Рей, как сообщают его друзья и знакомые, обладал приятным, великодушным характером¹, и теплота его сексуальной образности (в противоположность десадовскому прямолинейному каталогу трансгрессивной фантазии) была одной из причин (наряду с его техническим и эстетическим мастерством как фотографа) ее долгой

¹ См.: Penrose R. Man Ray. London, Thames & Hudson, 1989. Это авторитетная и доступная биография, написанная человеком, который был близко знаком с художником.

популярности¹. В работах Ман Рея изгибы и формы женских тел преломляются и выделяются с помощью специальных эффектов (многие из них, такие как соляризация и «рейография», были изобретены им самим) и неожиданных сочетаний с предметами, например с артефактами первобытных племен и механизмами. В *Le Violon d'Ingres* [«Скрипка Энгра»] (1924) формы резонаторных отверстий скрипки накладываются на спину модели (знаменитой Кики с Монпарнаса), как будто она — инструмент, на котором может сыграть художник (или зритель). При виде его красивых, сочных композиций, таких как *Noire et blanche* [«Черная и белая»] (1926), *La prière* [«Мольба»] (1930), *Érotique Voilée* [«Завуалированная эротика»] (1935), *Juliet* (1945), напрашивается вывод, что, несмотря на все преклонение Ман Рея перед де Садом, на его призрачную, подлинно эротическую трактовку сексуальности оказал влияние скорее Фрейд, нежели де Сад. Она увлекает нас в роскошный мир грез, а не к десадовским ужасам сексуального насилия.

Писатель Жорж Батай, с другой стороны, был ближе к агрессивной сексуальной трансгрессии де Сада, применив ее для достижения большего эстетического эффекта в своем произведении 1928 года «История глаза». Батай, как и де Сад, считал, что литература должна шокировать и провоцировать читателя, выражая то, что Майкл Ричардсон характеризует как «внутреннее и непосредственное отношение к жизни» (Bataille, 1994. P. 16). Его художественным проектом было «эротическое

¹ Ман Рэй был одним из тех художников начала XX века, которые закрепили за фотографией статус полноценной формы искусства, к которой следует относиться с тем же уважением, которого традиционно удостоивались живопись и скульптура. Сам он работал во всех трех жанрах, но наибольших успехов достиг именно в качестве фотографа.

ниспровержение», достигаемое изображениями секса, выходящими за пределы повседневности (и доходящими до смешного и печального), хотя и возбуждающими, в отличие от десадовских описаний. В «Истории глаза» источником эротизма становятся взаимодействия человеческих тел, запретные сексуальные акты и повседневные предметы, такие как молоко, глаза и яйца, а также изредка встречающиеся описания антиклерикального насилия.

Было жарко. Симона поставила тарелку на скамеечку, встала передо мной, уставившись мне в глаза, и села, окунув зад в молоко. Некоторое время я оставался стоять неподвижно, кровь бросилась мне в голову, я весь дрожал, а она наблюдала, как мой член натягивает ткань брюк. Я лег у ее ног. Она не двигалась, и я впервые увидел ее «розовую и черную плоть», купающуюся в белом молоке. Долгое время мы не решались пошевелиться, причем и она и я покраснели*.

Линда Нид так пишет о творчестве Батая: «эротические эксцессы порнографии разрушают иллюзорное единство созерцающего субъекта и, таким образом, наносят решающий удар системе буржуазных ценностей» (1992. Р. 69).

ПРЕДЕЛЫ МОДЕРНИСТСКОЙ ТРАНСГРЕССИИ

По крайней мере, именно в этом состояла его цель, а ниспровержение буржуазных ценностей, если учесть, сколько мелких и крупных преступлений и зверств было совершено во имя этих ценностей за прошедшие века, — цель,

* Цит. по: Батай Ж. История глаза // *Митин журнал*. 1999, № 58.

которой многие готовы сочувствовать и которая в XX веке вдохновляла таких разных людей, как Джоэль-Питер Уиткин и *Velvet Underground*¹. Сила трансгрессивного, сексуализированного искусства (как и сила порнографии, по крайней мере некоторых ее форм) преимущественно ощущается — что делает это искусство особенно ценным — в обществах, где политический авторитаризм или религиозный фундаментализм (или и то и другое) мешает развитию человеческой свободы и индивидуальности. В таких обществах в действительности искусство может стать формой оппозиционной политической деятельности, и, может быть, единственно возможной формой. Фильм «Ложь» [*Lies*] южнокорейского режиссера Янг Сун-Ву (1999), например, был одобрен критикой как «подлинно революционный фильм не потому, что он показывает обнаженную натуру, садомазохистские ласки и секс, но из-за того изумленного любопытства, с которым Янг разглядывает эти вещи»² в обществе, давно привыкшем к подавлению как сексуальной, так и политической свободы. На Западе конец диктатуры Франко в Испании привел к расцвету сексуально трансгрессивного искусства, примером которого являются фильмы Педро Альмодовара и Бигаса Луны, способствовавшие (хотя мы никогда не узнаем насколько) созданию культурной и политической среды, настроенной против возвращения фашизма.

В работах этих и многих других деятелей искусства прогрессивный, политический смысл сексуальной трансгрессии очевиден для всех, кроме тех деспотических и

¹ Их песня 'Femme fatale' разделяет общую жестокость сексуально трансгрессивного искусства, прославляя «извращенность и излишества порнографии как таковые» (Appleyard B. 'Way beyond the erogenuous zone'. *Times*. 12 September 1992).

² Хотя фильм и стал хитом во всем мире, корейский Комитет по этике отказал ему в лицензии на распространение.

тиранических режимов, против которых оно направлено. Со времен де Сада, однако, задавался вопрос — и не только феминистскими критиками, которые отмечают, что женщины в таком искусстве часто приносятся в жертву: какой ценой художники-мужчины осуществляли свой эстетический бунт? Кэти Майерс, например, сомневается, что эстетика сексуальной трансгрессии представляет собой на самом деле нечто большее, чем «сомнительную традицию сексуальной распущенности, которая наделает то, что подвергается цензуре, разрушительной и освобождающей силой» (1987. Р. 61).

Сексуально трансгрессивное искусство постдесадовской эпохи (и, коли на то пошло, всех предыдущих и последующих эпох), как уже отмечалось, создавалось преимущественно мужчинами. Их искусство основывалось на том, что один историк называет «реальностью человеческого желания», однако их интересовало главным образом мужское, гетеросексуальное желание, и большую часть своего таланта и творческой энергии они расходовали на сексуализацию женского тела. В этом смысле их трансгрессия была ограничена критикой буржуазных, а не патриархальных ценностей. Более того, они зачастую были женоненавистниками и гомофобами.

Андре Бретон, самозванный «отец сюрреализма», по словам его биографа, «не выносил присутствия рядом с собой гомосексуалистов» (Polizotti, 1995). Отношение сюрреалистов к женщинам в своих рядах было не столь откровенно враждебным, однако все же высокомерным и эксплуататорским. Джилс Нерет отмечает, что для сюрреалистов «женщина была одновременно идолом и врагом» (1998. Р. 145), а один из критиков пишет о Ман Рее — далеко не самом ярком женоненавистнике, — что он не

только «относился к женщине как к вещи», но что многие из его образов «ставят женщину на ее место, определяя ее как вещь для удовольствия. Неоднократно он с гордостью рассказывал о своем жестоком обращении с женщинами» (Forestag, ed. 1988. P: 215)¹.

С такими установками тесно связано специфическое представление о том, что собой представляет искусство и как оно создается, — «мифология художественного гения», как называет его Линда Нид (1992. P. 58). Центральное положение обнаженной женщины в искусстве, от эпохи Возрождения до сюрреализма и модернистов XX века, выражало «особый идеал личности художника — мужчина, достигший половой зрелости и сексуально раскрепощенный» (Ibid. P. 44), пример которого мы находим в творчестве Пабло Пикассо, «первого художника проникновения, человека, который делал акцент на гетеросексуальном, используя свои творческие способности для выражения своего либидо, и, когда его либидо давало знать о себе, вставлял в свои работы все более смелые изображения совокуплений и визуально-генитальные каламбуры»². Пикассо формулировал цель своей трансгрессивной эстетики следующим образом:

Мы должны разбудить людей. Перевернуть их способы идентификации вещей. Необходимо создавать неприемлемые образы. Привести людей в бешенство. Заставить их понять, что они живут в безумном мире. В тревожном мире, где все ненадежно. В мире, в котором все не то, чем кажется³.

¹ Ман Рей, подобно многим мужчинам его эпохи, рассматривал насилие в семье как вполне допустимый способ управления женщиной.

² Buck L. 'Not in front of the British'. *Independent*. 21 November 1995.

³ Op. cit.

Каким бы ни был тип его гения (а «Герника», возможно, важнейшее произведение искусства, возникшее в эпоху нацизма), Пикассо был в то же время (как многие великие художники до и после него) порочным, властным женоненавистником, который соблазнял и бросал женщин с завидной регулярностью в течение всей своей жизни.

РЕАБИЛИТАЦИЯ СЕКСУАЛЬНОЙ ТРАНСГРЕССИИ

Хотя творчество де Сада, Батая, Ман Рея, Пикассо и модернистского движения в целом отражает условия его создания — в частности, особенности политической культуры, предшествовавшей возникновению феминизма и движения за права гомосексуалистов, — и, таким образом, игнорирует неравенства и лицемерие половой стратификации и взаимоотношений между полами, оно все же обладало достаточной силой, чтобы подорвать и нарушить подавляющие, властные структуры буржуазного общества, обращая внимание на ценности, неподвластные политическим ограничениям. Осознавая этот факт, современные художники, испытавшие влияние более прогрессивной сексуальной политики, стремились воспроизвести бунтарский дух модернизма в менее маскулинной и менее гетероцентричной форме. Эти художники, работающие в самых разных жанрах, используют эстетику сексуальной трансгрессии для ниспровержения не только буржуазного общества (что бы сейчас ни понималось под этим термином), но также иерархий, неравенства и несправедливости, связанной с патриархатом.

К примеру, датский кинорежиссер Ларс фон Триер, инициатор движения «Догма», представляет новое поколение, вдохновленное дестабилизирующим импульсом модернизма. Он часто использует секс, чтобы шокировать, как, например, в известной сцене из фильма «Идиоты», в которой группа бездельников (молодые датчане, играющие роль умственно отсталых) отправляется на вечеринку с групповым сексом, или когда одна из женщин ради смеха снимает верхнюю часть своего купальника в переполненном общественном бассейне. В фильме «Рассекая волны» [*Breaking the Waves*] (1995) фон Триер исследует влияние деспотических религиозных и социальных (патриархальных) ожиданий на развитие сексуальности молодой женщины. В начале фильма она предстает жертвой глубоко сексистской церкви, а в конце приносит себя в жертву бесчеловечным женоненавистникам, чтобы доставить удовольствие своему мужу. Эти фильмы проникнуты осознанием того, что действие происходит в патриархальном обществе, и одной из их тем являются пороки и лицемерие этого общества. Таким образом, хотя фон Триер и сравнивал фильм «Идиоты», нарушающий социальные и культурные условности, с «Жюстиной» де Сада, он избегает отличающих ее насилия и жестокости, предлагая вместо этого пронизательное исследование доминирующего отношения к неполноценности и неполноценной сексуальности, схожее по стилю и воздействию с британскими социально-реалистическими драмами Майка Ли и Г. Ф. Ньюмана. Снятый в рамках движения «Догма» фильм Томаса Винтерберга «Торжество» [*The Celebration*] (1998) о насилии над ребенком и дисфункции семьи сравнивался с точки зрения его стиля и эмоционального воздействия с классической антибуржуазной сатирой Бунюэля, однако

в фильме трансгрессия осуществляется по отношению к патриархальным, а не буржуазным структурам.

Не все критики уверены в ценности этих стратегий. Я уже цитировал подозрения Кэти Майерс относительно того, что она обозначает как «сомнительную традицию». Один критик называет Догму «движением ностальгической трансгрессии»¹, выражая недовольство тем, что фон Триер и его последователи «возвращаются к наивной вере зрителей и режиссеров прошлого в то, что выход за пределы воображаемого хорошего вкуса, освобождающее изображение секса или провозглашение модернистского презрения к буржуазному лицемерию могут поколебать статус-кво». Режиссеры проекта «Догма» «имитируют революционную установку, пытаясь воскресить модернистское трансгрессивное кино в скептическом постмодернистском климате». Конечно, возможны разные мнения насчет того, достигли ли эти фильмы поставленной их режиссерами цели, как показал фильм фон Триера «Танцующая в темноте» [*Dancer In the Dark*] (2000), вызвавший самые разные реакции среди профессиональных критиков и зрителей. Однако разница между ожесточающим антипатриархальным содержанием фильмов «Рассекая волны» или «Торжество» и зачастую проникнутыми ненавистью к женщине произведениями модернизма очевидна².

¹ Falcon R. 'Reality is too shocking'. *Sight and Sound*. Vol. 9. No. 1.

² Вдохновленная примером Ларса фон Триера и его «Догмы», американская киностудия Good Machine (ответственная за такие абсолютно не-сексуальные названия, как «Язык бабочек» [Cuerda, 1998]) в 1999 году создала отдел «Фильмы, не прошедшие цензуру», который должен был «исследовать тему сексуальности без всяких ограничений, при этом давая режиссеру полную свободу творческого выражения» (Farrow B. 'Porn again'. *Sight and Sound*. Vol. 10. No. 8, 2000. P. 24—27).

Во Франции в 1990-е годы появилось множество сексуально трансгрессивных фильмов, таких как «Один против всех» [*Seul Contre Tous*] Гаспара Ноэ (1998) и «Романс» Катрин Брейя (1998), содержащих то, что обозреватели привычно охарактеризовали как «порнографическая образность». Эти фильмы нарушали табу, преднамеренно используя в явно непорнографическом контексте основные элементы порнографии, такие как изображения эякуляции, эрекции и введения пениса — сцены, которые, как говорилось в главе 3, своей откровенностью способствовали кризису цензуры, с которым столкнулись британские власти в конце 1990-х годов. Однако, в отличие от картин проекта «Догма», некоторые из этих фильмов были раскритикованы за «реакционность» и ностальгию не только по модернистской эстетике трансгрессии, но по женоненавистничеству, которое часто сопутствовало последней. Фильм Филипа Харела *Whatever* [«Любой»] (2000), основанный на романе нонконформиста Мишеля Уэльбека, был охарактеризован одним из критиков как «великий пессимистический нарратив... жестокая сатира на корпоративный мир»¹, но сатира «исключительно с позиции мужчины, в которой женщины вербально и визуально описаны с точки зрения их гениталий». Ответ на вопрос, почему это движение возникло именно во Франции, не входит в задачи этой книги. В любом случае провокационное женоненавистничество французских режиссеров, подобных Харелу, нетипично для кинорежиссеров других стран, использовавших секс, чтобы шокировать публику, в конце XX века. В этой связи можно вспомнить канадцев Атома Эгояна и Дэвида Кроненберга, которые снимали сексуально трансгрессивные фильмы задолго

¹ Рецензия Джинетт Винсендо в *Sight and Sound*. Vol. 10. No. 9

до появления модернистов конца девяностых. Хотя трактовка Эгояном таких тем, как сексуальное насилие, гомофобия и часто проявляющаяся деспотическая сущность мужской природы, провоцирует и приводит в смятение, она никогда не является одобрительной. Фильм «Экзотика» (1996), как многие из фильмов Эгояна, анализирует вуайеризм, вместо того чтобы просто некритично изображать его. Изображение стриптиза в фильме, с точки зрения гетеросексуального мужчины, несомненно, является сексуальным, но это только дверь, через которую мы попадаем в мир политически окрашенной тайны — почему мужчина посещает стриптиз-клуб? Какова природа его навязчивого желания? Почему женщина исполняет стриптиз? В «Путешествии Фелиции» [*Felicia's Journey*] (1999) Боб Хоскинс играет одержимого серийного убийцу, прототипом которого, кажется, отчасти послужил Фред Вест. Тема фильма «Страховой оценщик» [*The Adjustor*] (1992) — цензура и порнография, а также последующее влияние насилия, пережитого в детстве, на взрослого человека; последняя тема также является центральной в фильме «Славное будущее» [*The Sweet Hereafter*] (1997).

В фильмах канадского ровесника Эгояна, Дэвида Кроненберга, исследовались темы сексуальной эпидемии, порнографического желания и сексуальных извращений. Раскритикованный фильм «Автокатастрофа», например, представляет собой сатиру на культовый статус автомобилей в современных капиталистических обществах, рассматриваемый через призму метафоры их сексуальной привлекательности как для мужчин, так и для женщин. Это также фильм о би- и гомосексуальности, об «извращении» в целом, о сексуальной неадекватности и о возможностях освобождения через сексу-

альныче эксперименты и нарушение табу. Насколько фильм состоялся как произведение искусства, решать зрителю (критики, как и в случае с картинами режиссеров «Догмы», спорят о его эстетической ценности), но вряд ли можно сомневаться в искренности предпринятой в нем попытки «демократизировать желание» через ниспровержение доминирующих стереотипов неполноценности и маскулинности. Барбара Грид утверждает, что «Автокатастрофа», несмотря на ее благие намерения, «говорит о мужском, а не о женском желании; ее визуальный стиль великолепен, ее тема провокационна, но ее сексуальная политика является фаллоцентричной» (1998. Р. 179). Это верно лишь постольку, поскольку картина снята режиссером-мужчиной, экранизовавшим роман, написанный мужчиной о мужской сексуальности. Такой же «критике» можно подвергнуть и Эгояна, и режиссеров «Догмы», но те, кто пытается критиковать их работы, вписывая их в рамки мужского взгляда, упускают из виду, что в большинстве этих фильмов авторы-мужчины ставят под вопрос и ниспроверяют маскулинность и фаллоцентризм, вместо того чтобы поддерживать или прославлять их. Эти фильмы, конечно, выражают мужские желания, но эти желания пронизаны неуверенностью, замешательством и чувством вины.

ПОСТМОДЕРНИЗМ И ИСКУССТВО СТРИПТИЗА

Параллельно с возрождением того, что многие из упомянутых выше режиссеров определяют как одну из форм модернизма (назовем ее *поздним модернизмом*), развивалось движение к *постмодернистской* эстетике

трансгрессии. Под этим я подразумеваю прежде всего искусство, отражающее «растущее осознание того, что с изменением социально-исторического контекста меняются не только смыслы сексуального, но и сама природа сексуального» (Simon, 1996. P. 27). В работах, связанных с этой тенденцией, вчерашний сексизм сегодня становится сексуально окрашенной игрой. Объективация, когда-то понимавшаяся как орудие патриархального угнетения, начинает рассматриваться как средство критики патриархата и как торжество вуайеризма.

На уровне эстетики для постмодернистского сексуализированного искусства характерно использование художниками популярных культурных форм, таких как порнография и реклама, и в связи с этим намеренное и часто провокационное размывание стиливых границ, отделяющих эти культурные категории от искусства. В такого рода искусстве табуированная сущность порнографии становится средством создания эстетических эффектов, которые могут быть, а могут и не быть «эротическими», но почти всегда являются дискуссионными. Араки, например, «может делать порно-фотографии, но он не порно-фотограф»¹ (хотя он настолько буквально воспроизводит порнографические условности, что японская цензура в 1988 году признала его фотографии непристойными). Английский фотохудожник Ранкин в коллекции *Raw Nudes* (1999) использует добровольцев, позировавших бесплатно, чтобы «разорвать связь между наготой и порнографией»².

Джефф Кунс в своей серии *Made in Heaven* [«Сделано на небесах»], рассматривавшейся в главе 4, заим-

¹ Brittain D. 'Indecent exposure'. *Dazed and Confused*. August 1997.

² Aidin R. 'Invasion of the body snappers'. *Sunday Times*. 5 September 1999.

ствуется порнографические условности, чтобы заставить зрителя задуматься о разграничении искусства и порно и о том, как осуществляется контроль над сексуальной культурой. На фотографиях запечатлена его тогдашняя жена — порно-звезда Чиччолина в классических порнографических позах, что, по замыслу Кунса, выражает почтение к институту брака и идеалу романтической любви. Как говорит об этом Джилс Нерет, он «создает памятники своим супружеским половым актам, используя их как самый узнаваемый в обществе символ» (1998. Р. 44). Как Гилберт и Джордж упаковывают сексуально трансгрессивное содержание в симметричные формы и полупрозрачные цвета, что значительно уменьшает скандальность их работ (см. главу 10), так и фотографии Кунса, хотя и не избегают нецензурного изображения полового акта, выполнены в ярких, насыщенных цветах и сняты в тщательно продуманных сценических декорациях. Это поистине прекрасные артефакты. В терминах семиотики их денотатом является порнография, а коннотацией — искусство.

Во всех этих смыслах эстетика Кунса укоренена в творчестве Энди Уорхола, который часто обыгрывал порнографические условности в своих экспериментальных фильмах 1960-х и 1970-х годов. Эти фильмы в бесстыдно вуайеристичной манере документируют сексуальную революцию или, по крайней мере, один из ее значимых этапов. В отличие от модернистов, однако, от которых Уорхол дистанцировался, его вуайеризм не выражал господство гетеросексуального мужчины-художника над своим объектом. Уорхол был гомосексуалистом, и его образы фетишизировали мужское тело в той же степени, что и женское. Посвящая свои фильмы модной богеме, он не проводил различия между мужчинами и

женщинами. В этом отношении его творчество было основано на «равенстве в эксплуатации», предвосхищая наблюдающийся в искусстве конца XX века переход от того, что Хорн и Льюис называют «критикой объективации», к «вере в удовольствие и потенциал наблюдения и вуайеризма» (1996. Р. 8). Это удовольствие наглядно представлено в творчестве Джеффа Кунса, в особенности в *Made in Heaven*, где вуайеризм сочетается с изображением его собственного сексуализированного тела. В этих фотографиях Кунс разоблачает и выставляет на показ в той же степени, что и Чиччолину, *самого себя*. Сам Кунс так сказал о *Made in Heaven*: «Я должен был достичь глубин моей собственной сексуальности, моей собственной морали, чтобы избавиться от страха, вины и стыда. От всего этого избавляется и зритель» (1992. Р. 130).

Более позднюю вариацию этой техники, которая к концу 1990-х годов стала обычной, предлагает в своих перформансах японец Хироси Сумари, который «преподносит на блюдечке самого себя: художник как модель, как объект желания, как порно-звезда, распростертый для удовольствия других, пытающийся сосать свой пенис, одновременно сжимая свои яйца»¹. По словам самого артиста: «Я смотрю на них, в то время как они смотрят на меня. Поступая так, я становлюсь вуайеристом. Мне интересна возможность создавать искусство в порнографическом контексте» (1992. Р. 130)².

В постмодернистском искусстве порнографическая иконография используется не только в целях разрушения, но и для того, чтобы выразить красоту. Художники

¹ Brittain D. 'Indecent Exposure'. *Dazed and Confused*. August 1997.

² Ibid.

объективируют свой объект, но объектом становятся зачастую они сами, меняя, таким образом, суть договора между артистом и зрителем. Там, где модернистское искусство обычно выражало ненависть к женщине, значительная часть сексуально трансгрессивного мужского искусства конца XX века (искусство позднего модернизма и постмодернизма) занято критической рефлексией в отношении патриархата и его культурных условностей. Если модернизм традиционно ассоциировался с алчным, аморальным гением и культом (мужской) индивидуальности, примером чего служит Пабло Пикассо, современное мужское искусство сексуальной трансгрессии выражает осознание ограниченности и даже абсурдности этого культа¹ и готовность подчинить его вуайеристскому взгляду наблюдателя.

¹ Откровенно абсурдный имидж Нобуёси Араки, например, был воспринят некоторыми западными феминистками как выражение его женоненавистничества. Но какой вывод мы должны сделать из того факта, что многие японские женщины с энтузиазмом принимают его «насилие», причем именно тогда, когда патриархатные структуры страны испытывают беспрецедентное напряжение? Элисон Эсситер отмечает, что в Японии «сексуальность, поставленная на службу развлечения мужчин» долгое время была санкционирована обществом (1996. Р. 48), в то время как женщины подчинялись тираническим правилам этикета и внешних приличий, воплощенных в ритуалах гейш. Сейчас ситуация меняется: японские женщины вслед за своими западными сестрами вступают в эпоху более уверенной в себе и более заметной женской сексуальности. Культовый статус Араки в Японии и добровольное согласие женщин позировать для его фотографий, похоже, является одним из проявлений этого движения. В Японии, как и в западных странах, расширение прав женщин сопровождалось более активным их участием в сексуальной культуре, включая их «подчинение» инсценированному насилию Араки. Подчинение Араки стало модным и на Западе — об этом свидетельствует тот факт, что исландская поп-звезда Бьорк воспользовалась его услугами для оформления обложки своего альбома *Postcard*.

10 КВИР-КУЛЬТУРА

Итак, искусство сексуальной трансгрессии, хорошо это или плохо, контролировалось мужчинами. Но не все мужчины гетеросексуальны, и, вероятно, есть доля истины в ощущении, что в производстве искусства и культуры работает больше гомосексуальных мужчин (и женщин тоже), чем в других сферах жизни; по крайней мере, по той причине, что творческая индустрия по сравнению с другими дает больше простора для профессионального и личного нонконформизма. Даже в мире искусства, однако, гомосексуалистам обоих полов на протяжении почти всего XX века приходилось скрывать или маскировать свою сексуальную ориентацию от публики. За очень немногими исключениями возможность открыто заявить в творчестве о своей ориентации и получить признание и одобрение в массовой культуре появилась для них только после изменения политического климата, символом которого стал «Стоунволл». Выход гей-искусства из подполья стал признаком демократизации желаний в конце XX века, и не

в последнюю очередь потому, что это искусство часто использовало стратегии эстетической трансгрессии, сходные с рассмотренными в предыдущей главе. Конечно, определяя, что можно считать «трансгрессией» в изображении гомосексуальности в искусстве или где-либо еще, необходимо учитывать контекст, а именно тот факт, что зона социально неприемлемого для гомосексуальных художников гораздо шире, чем для гетеросексуалов. Показанные в мыльных операх поцелуи лиц одного пола, такие как знаменитый поцелуй в исполнении Бэт Джордаш в сериале *Brookside* на Channel 4 или Колин в сериале *EastEnders* на BBC (без языков!), были восприняты по обе стороны Атлантики как нарушение культурных табу (см. главу 7), в то время как фильм «Лолита» Эдриана Лайна (1998) может демонстрироваться во всех кинотеатрах, несмотря на то что в нем показан гетеросексуальный половой акт и оральный секс (хоть и симулированный) между мужчиной за пятьдесят и 14-летней девочкой. Гомосексуализированное искусство, таким образом, может быть трансгрессивным, просто показывая гомосексуалиста или демонстрируя такие сексуальные действия, которые в гетеросексуальном контексте вряд ли были бы замечены публикой. Итак, в этой главе я исследую, какие способы использовали представители гей-искусства, чтобы явить гомосексуальность миру, подливая, таким образом, масло в огонь культурной революции, развивавшейся параллельно сексуальной революции, описанной в главе 2.

ГЕЙ-ИСКУССТВО ДО «СТОУНВОЛЛА»:
ОТ ЭСТЕТОВ ДО ЭНДИ УОРХОЛА

Гомосексуальные мужчины и женщины создавали свое искусство на протяжении всей истории, даже в условиях, когда публичное существование гомосексуальности было недопустимо (а понятие гомосексуальности неизвестно). Среди великих художников прошлого, которые, как считается, были активными гомосексуалистами, — Леонардо да Винчи, Микеланджело, Кристофер Марло и Сергей Эйзенштейн. Тот факт, что их сексуальная ориентация так долго оставалась неизвестной (и, разумеется, сейчас часто ведутся споры по поводу того, был ли тот или иной деятель гомосексуалистом), является следствием суровой реальности — до либерализации сексуальной культуры в 1960-е годы гомосексуальных художников запрещали, изолировали, преследовали и, таким образом, вынуждали оставаться в подполье¹. Если они активно участвовали в общественной жизни, им приходилось использовать тщательно зашифрованные формы. Оскар Уайльд, к примеру, не имея возможности открыто заявить о своей ориентации в виктори-

¹ Эта глава посвящена искусству гомосексуальных мужчин. Гомосексуальные женщины рассматриваются в главе 11, посвященной «плохим девчонкам». Я хотел бы здесь отметить, что лесбиянки — такие как актриса Сара Бернар, художница Роман Брукс и писательница Рэдклифф Холл, — хотя и не были напрямую объявлены вне закона, тоже вынуждены были скрывать свою сексуальную ориентацию от взглядов публики (Бернар выражала свою сексуальную идентичность в зашифрованной форме «бриколажа культурных источников, включая театральные образы, утопические вымыслы, греческую и римскую литературу, средневековые тексты, мужскую порнографическую и полупорнографическую литературу, развитую мужскую культуру своего времени и находки уверенных в себе женщин, провозгласивших новую публичную сексуальную идентичность» (Vicinus, 1996. P. 190).

анской Англии, использовал стиль, иносказательно называемый эстетизмом, — это был «первый значимый гомосексуальный дискурс» (La Valley, 1995. P. 61), и им проникнут его роман «Портрет Дориана Грея»¹.

Эстетизм Уайльда сформировал эталон определенного типа гомосексуального (или потенциально гомосексуального) денди конца XX века. Этот стиль активно использовал Дэвид Боуи в лучшие времена своего глэм-рока (см. главу 7), что признал и режиссер Тодд Хэйнс, сопоставив в своем фильме «Бархатная золотая жила» [*Velvet Goldmine*] (1998) Брайана Слейда, прототипом которого стал Боуи, с кадрами из воображаемой жизни Уайльда. Однако в первой половине XX века, когда был еще свеж в памяти урок преследования и тюремного заключения Уайльда, а институционализируемая гомофобия была почти повсеместной, у гомосексуальных художников не было ни возможности, ни желания держаться так дерзко. Даже художники-авангардисты, принадлежавшие к сюрреалистическому движению, как мы видели, несмотря на свою антибуржуазную и антиклерикальную позицию, проявляли отталкивающую нетерпимость по отношению к своим гомосексуальным коллегам. Эммануэль Купер свидетельствует, что «Андре Бретон ненавидел и презирал Жана Кокто, примыкавшего одно время к сюрреализму, именно за то, что тот был гомосексуалистом. Неприязнь и недоверие Бретона к гомосексуалистам распространялись и на других

¹ В эстетизме «искусство функционирует как утопический третий мир, противопоставленный скучному и тусклому „реальному“ миру. Отдавая предпочтение искусству, художник выступает также за снисхождение к индивидуалистическому поведению денди, за преданность красоте, чувственности, стилю, остроумию и экзотике — подразумевая под этим гомосексуальное поведение» (La Valley, 1995. P. 61).

художников; особенно это касалось Рене Кривеля, единственного гомосексуалиста в группе сюрреалистов, открыто заявившего о своей ориентации, которого сделали обвиняемым в инсценированном судебном процессе из-за его сексуальных пристрастий» (Cooper. P. 139).

Гомофобия царила в мире искусства и среди публики вплоть до 1960-х годов. Те, кто открыто заявлял о своей гомосексуальности до этого периода — например, многозначительно скрывавшийся за псевдонимом Том из Финляндии¹, — работали внутри и для специфической гомосексуальной аудитории. Те немногие, кто пытался исследовать сексуальные темы, были вынуждены, как отмечает Патрисия Моррисро в своей биографии Роберта Мэпплторпа, «быть более сдержанными в своем творчестве, чтобы сделать его менее угрожающим для статус-кво, и использовать тщательно разработанный шифр, помогающий выразить эротические чувства гомосексуального характера. Обнаженная мужская фигура помещалась в приемлемый контекст — гимназия, боксерский ринг или пляж — или же выводилась за пределы современной морали за счет использования классических и религиозных тем» (1995. P. 78).

Только с началом сексуальной революции влиятельные круги в искусстве стали более терпимо относиться к гомосексуальности, хотя были еще далеки от того, чтобы понять или принять ее. Уорхол, ныне признанный

¹ Том из Финляндии, умерший в 1992 году, — автор гомоэротических рисунков конца 1950-х годов. Купер пишет, что его работы «стали примером специфически американского стиля. Символы мужественности для него — водители грузовиков, затянутые в кожу байкеры, ковбой в джинсах, солдаты и полицейские (1994. P. 236). Оценку творчества Тома из Финляндии см. также: Blake N. Tom of Finland: an appreciation. Greekmur and Dotty, eds., 1995.

одной из самых значимых фигур в искусстве XX века, в 1960-е годы не воспринимался широкой публикой как представитель «гей-искусства». Его тщательно продуманный имидж позволял ему занимать узкое пространство между гомосексуальностью и гетеросексуальностью, скрывая свою личную гомосексуальность за общей вседозволенностью, которую санкционировала сексуальная революция. Уорхол, с его демонстративно аффектированной яркостью и сардоническим остроумием, был фактически чем-то вроде Оскара Уайльда своей эпохи (Уайльд большую часть своей жизни скрывал или ограждал от посторонних взглядов свою гомосексуальность, демонстрируя публике фасад счастливой семейной жизни и отцовства, пока маркиз Куинсберри не спровоцировал его на весьма громкое и гибельное для самого Уайльда судебное дело).

Уорхол сознательно дистанцировался от «гей-искусства», не в последнюю очередь потому, что был католиком и, по свидетельству многих из его друзей и биографов, испытывал стыд и отвращение к самому себе, осознавая свою «извращенную» сексуальность¹. Его откровенно гомоэротические рисунки и фотографии (последние были вдохновлены знакомством с Робертом Мэплторпом в 1970-х годах) скрывались от публики до его смерти. Несмотря на всю свою нерешительность и замешательство, однако, Уорхол был одним из первых

¹ Более глубокому пониманию жизни Уорхола и сути его творчества способствуют *The Andy Warhol Diaries* [«Дневники Энди Уорхола»] (1989), биография Эди Седжвика, бывшего одной из «суперзвезд» Уорхола (Stein J., Plimpton G., eds. *Edie: An American Biography*. London, Pimlico, 1992), и книга хорошо осведомленного Боба Колачелло о жизни Уорхола после шестидесятих (Colacello B. *Holy Terror: Andy Warhol. CloseUp*. New York, HarperCollins, 1990).

художников — и, конечно, первым крупным художником, — который открыто показал гомосексуальность в своих работах. Друзья Уорхола и «суперзвезды» — так стали называть себя молодые подражатели, собравшиеся вокруг него на «Фабрике», из которых он формировал актерский состав своих фильмов, — представляли собой смесь гетеросексуалов декадентского толка (Эди Седжвик), аффектированных гомосексуалистов (Пол Моррисси) и несчастных трансвеститов (Кэнди Дарлинг). Многие из экспериментальных фильмов, режиссером или продюсером которых был Уорхол («Минет» [*Blow Job*], «Одинокие ковбои» [*Lonesome Cowboys*], «Мой жулик» [*My Hustler*]), показывали гомосексуальность с беспрецедентной откровенностью¹ и были трансгрессивны с точки зрения любых стандартов. Растиражированные экранные образы Мэрилин Монро, Элизабет Тейлор, Элвиса Пресли и Марлона Брандо пародировали работы презираемых им модернистов, которых он называл «городскими мачо»². Хорн и Льюис отмечают, что у Уорхола «противостояние гомосексуального художника тому, что ощущалось как маскулинные формы доминирующей эстетики Абстрактного Экспрессионизма, нашло альтернативный визуальный ресурс в аффектированной высокой оценке популярной культуры» (1996, eds. P. 5). Творчество Уорхола было типичным примером гей-искусства, не осмеливавшегося назвать себя явственно и прямо, хотя доступность и массовость его образов, а также их резонанс с наби-

¹ Обзор фильмов Уорхола см.: O'Pray M., ed. Andy Warhol: Film Factory. London, British Film Institute, 1989.

² Эти слова ему приписывает Джон Кэйл в альбоме, посвященном Уорхолу и записанном совместно с Лу Ридом: «Все эти художники, мачо из центра города, — просто алкоголики» (*Songs for Drella*).

рающей силу потребительской культурой обеспечили им чрезвычайную популярность и огромное влияние как при его жизни, так и в наши дни. По иронии судьбы его нежелание признать свою гомосексуальность перед публикой, состоящей из гомофобов, должно быть, способствовало тому, что он приобрел статус одного из самых прозорливых художников XX века (в то время как он был просто одним из великих представителей гей-искусства XX века).

ПОСЛЕ СТОУНВОЛЛА

Уорхол прославился в шестидесятые, до Стоунволла, однако только после 1969 года вследствие политизации гомосексуального сообщества, начало которой положили события Стоунволла, и вдохновленного ими развития коммерческой гомосексуальной субкультуры в больших городах Соединенных Штатов и Европы стало возможно явление взглядам публики открытого и не намеренного извиняться гомосексуализированного искусства, лидером которого стал Роберт Мэпплторп.

Мэпплторп родился в католической семье представителей среднего класса в 1946 году, в Куинсе, административном районе Нью-Йорка. Он обнаружил свою гомосексуальность в раннем юношеском возрасте, и, похоже, у него, как и у Уорхола, появилось что-то вроде комплекса вины, хотя ему больше, чем Уорхолу, удалось преодолеть и интегрировать его в своем творчестве. Как и большинство молодых людей, он стал проявлять интерес к порнографии, и ее запретные соблазны оставались с ним на протяжении всей его карьеры. Он поступил в школу искусств в 1963 году, все еще скрывая свою

гомосексуальность (и на самом деле будучи не уверен, гомосексуалист он или «нормальный»), где он обратил внимание на Уорхола (тоже католика и гомосексуалиста, вынужденного подавлять свою сексуальность). Мэпплторп был восхищен как творчеством Уорхола, так и его гламурным нью-йоркским стилем жизни (хотя некоторые источники свидетельствуют о том, что он был разочарован Уорхолом и в целом всей обстановкой «Фабрики», когда они наконец встретились в начале семидесятых)¹. Влияние Уорхола привело его в Нью-Йорк, где в 1967 году он встретил поэтессу и музыканта Патти Смит. Они жили вместе в течение года в отеле «Челси», пока он боролся со своей сексуальностью, и хотя его сексуальные привязанности в конце концов определились в сторону гомосексуальной субкультуры, Смит вдохновляла и поддерживала Мэпплторпа на протяжении всех лет его становления как художника. Его фотографии украшают две из ее записей, в том числе классическую *Horses* [«Кони»] (1975), черно-белая обложка которой почти столь же знаменита, как и музыкальное содержание². Мэпплторп оставался в хороших отношениях с Патти Смит до самой своей смерти от СПИДа в 1989 году.

¹ Похоже, их неприязнь была взаимна, поскольку Уорхол воспринимал Мэпплторпа как соперника, претендующего на его место в нью-йоркском мире искусства.

² Камилла Палья пишет об обложке пластинки *Horses*, которую она впервые увидела, будучи молодой преподавательницей университета: «[это было] самое волнующее изображение женщины моего поколения, которое я когда-либо видела. Теперь, два десятилетия спустя, я думаю, что его место в истории искусства — среди полудюжины величайших изображений современных женщин со времен Французской революции» ("What's in a picture?". *Civilization*. December-January 1996/1997).

Его первой значимой работой были созданные под влиянием Уорхола коллажи с использованием откровенных образов, вырезанных из порножурналов для гомосексуалистов. Он был фактически одним из первых художников, как гомосексуальных, так и гетеросексуальных, который использовал порнографию как источник эстетического вдохновения. Помимо того он был погружен в самообвинения и испытал влияние подавленного эротизма католической церкви, возвысив и преломив его через призму собственных перверсивных желаний. Когда в 1970-х годах он начал работу в качестве фотографа-самоучки, эти влияния соединились, сформировав творчество, полное отсылок как к религиозному символизму, так и к садомазохизму и гомоэротизму, который прежде всего и принес ему известность.

Мэпплторп повлиял на процесс демократизации желания по трем причинам. Он был первым художником (как среди гомосексуалистов, так и среди натуралов), который сделал сексуально откровенное (и откровенно девиантное) своим брендом. Его выставка «Совершенный момент» [*Perfect Moment*], организованная при поддержке NEA¹ и показанная в разных городах Америки в 1988—1990 годах, стала символом «культурных войн» и сделала его знаменитым². Во-вторых, он был первым гомоэротическим фотографом, которому удалось прорваться в мир массового искусства. И в-третьих, он был

¹ Национальный фонд поддержки искусств, официальный орган США, который направляет государственные средства на развитие искусств.

² Художественно-документальный фильм Фрэнка Пирсона «Грязные картинки» [*Dirty Pictures*] (2000) рассказывает об одном из эпизодов «культурных войн» — о преследовании куратора музея города Цинциннати Денниса Берри за демонстрацию непристойных работ на выставке «Совершенный момент».

первым фотографом, снимавшим *черных* обнаженных мужчин, которому удалось это сделать ¹. В силу этих трех причин он стал не только ключевой фигурой в истории гей-искусства, но и центральной фигурой в дискуссиях о сексуально трансгрессивном искусстве в целом — символом его радикального потенциала или его разлагающего воздействия в зависимости от того, какой точки зрения вы придерживаетесь.

Используя свои выдающиеся технические навыки и творческие способности, Мэпплторп создавал фотографии, подобных которым никогда не было в публичном пространстве. В его профессионально выполненных монохромных и цветных фотографиях представлено сексуально наглядное, иногда жестко садомазохистское содержание. Свое чувство цвета, контраста и композиции Мэпплторп использовал для развития строго организованного, студийного стиля, сильно напоминающего

¹ Некоторые критики отказывают работам Мэпплторпа в «каноническом» статусе, который они приобрели после его смерти, утверждая, что другие, как до него, так и одновременно с ним, делали то же самое. Почему Мэпплторп, спрашивают они, а не чернокожий фотограф Карл Ван Вехтен, снимавший обнаженных черных мужчин и черных мужчин вместе с белыми с 1930-х до 1960-х годов (Smalls, 1998)? Или не Ф. Холлэнд Дэй, чей портрет «Африканский вождь» воспроизведен в истории гомоэротической фотографии, написанной Томом Во (1996)? Или не Лайл Эштон Харрис, современный чернокожий фотохудожник (см.: Bright, ed., 1998), или не Рене Кокс (см.: Golden, ed., 1994)? Для Ван Вехтена и Холлэнда Дэя, создававших свои фотографии до Стоунволла, массовое признание просто не стояло на повестке дня. Работы Мэпплторпа достаточно случайно пришлось на период после Стоунволла и, таким образом, были восприняты в контексте более широкой сексуализации американского искусства и культуры, характерной для 1970-х и 1980-х годов. Что касается Харриса и Кокса, они появились после Мэпплторпа, и его влияние явно ощущается в композиции и тематике их работ. Таким образом, Мэпплторп может претендовать на эстетическую оригинальность.

классическую эстетику и формализованные, имеющие продуманную композицию фотографии Ман Рея¹. Как и Ман Рей, он фотографировал цветы и предметы, часто имеющие сильный религиозный оттенок (Христос на кресте, например), наделяя их генитальной сексуальностью. Кроме того, как и Ман Рей, он помещал человеческое тело в неожиданный контекст геометрических форм и органической природы, как, например, на фотографиях его любовника Милтона Мура и в серии «Леди: Лайза Лион» (которая, кстати, посвящена Патти Смит). Лайза Лион, женщина-бодибилдер, работавшая в жанре перформанса, стала «скульптором своего собственного тела»², подтянутые, мускулистые формы которого намеренно размывали границы мужского и женского. Фотографии Мэпплторпа акцентируют оба эти компонента ее образа, сочетая указания на женственность (например, белое кружево и узкое бикини) с намеками на мужскую силу (выпирающие вены, сжатые кулаки). Серия «Леди» была революционной работой, если рассматривать ее как фотографическое исследование того, что в просторечии стало называться смешением полов [gender-bending].

¹ Именно эта «классическая симметрия форм», как пишет Шнайдер, «вызывает у зрителя искушение поставить эту фотографию в один ряд с другими "формально правильными" каноническими образцами в истории западного искусства. И тем не менее само их помещение в этот ряд становится конфронтационным, поскольку содержание работ Мэпплторпа, изобилующее запрещенными в современном обществе отсылками к классу, расе или субкультуре, может рассматриваться как комментарий к социальной и политической истории, замалчиваемой в рамках формалистских подходов к искусству» (1997. Р. 15).

² Это фраза Брюса Четвина из его вступительного очерка к серии «Леди» (Mapplethorpe. 1983).

МЭППЛТОРП КАК ПОРНОГРАФ

Мэпплторп был далек от политики, однако его трансгрессивное искусство явилось побочным результатом движения за права гомосексуалистов и того периода 1970-х и начала 1980-х годов — до появления СПИДа, — когда гомосексуальный стиль вышел из подполья и оформился в качестве личного самоутверждения и политической программы. Мэпплторп жил той жизнью, которую фотографировал, и его образы служат страшным аккомпанементом к распространению вируса СПИДа¹. Артур Данто свидетельствует:

Мэпплторп не был активистом. Его интерес к сексу был, так сказать, более эстетическим и в каком-то смысле метафизическим... Несмотря на это, политическое движение за права гомосексуалистов дало ему возможность положить в основу своего творчества темы, которые в большинстве своем были под запретом всего десятилетием ранее. Если бы приверженцы садомазохизма были запечатлены на фотографиях прежде, они бы могли стать жертвами шантажа. Теперь они сами просили Мэпплторпа сфотографировать их, поскольку их образ жизни был облагорожен и разрешен (1994).

Конечно, Мэпплторп известен прежде всего благодаря своим гомосексуально откровенным фотографиям. Многие художники — и особенно представители гей-

¹ Хотя Роберт Хьюз считает, что «изображения экстремального секса у Мэпплторпа в некотором смысле дидактичны; дионисийские по своей сути, они имеют характер назидательного спектакля — они срывают покровы ханжества и невежества и, таким образом, отстаивают права гомосексуалистов, показывая нам внешние пределы сексуального поведения человека, за которыми возможна только смерть» (1995. P. 156).

искусства, у которых долго не было возможности публично выставлять свои работы, — создавали сексуально откровенные изображения для частного пользования, в том числе Пабло Пикассо¹ и Энди Уорхол. Мэпплторп выставил такие изображения на всеобщее обозрение (хотя даже он считал некоторые из своих фотографий слишком шокирующими, чтобы их показывать, и никогда не демонстрировал их публично), чем спровоцировал знакомые обвинения в том, что он не художник, а порнограф. Данто полагает, что Мэпплторп был порнографом, поскольку сознавал, что содержание его творчества эротично и нарушает табу, и не видел ничего аморального в производстве или потреблении порно, если под этим имеются в виду сексуально откровенные изображения, создаваемые намеренно. Однако он был порнографом, «чьи цели лежали в сфере высокого искусства» (Danto. 1994. P. 78) (в противоположность Джеффу Кунсу, художнику, который иногда использует порнографический репертуар). По мнению Эдмунда Уайта, эстетической целью Мэпплторпа было «поднять гомосексуальную порнографию до уровня высокого искусства»². Работы Мэпплторпа с самого начала предвосхищают намеренное размывание границ порнографических и художественных характеристик в значительной части сексуализированного искусства конца XX века. Если Кунс в серии *Made in Heaven* эстетизирует сексуальные отношения между художником и его женой-порнозвездой, то фотографии Мэпплторпа запечатлевают во всех откровенных подробностях беспорядочный стиль жизни

¹ В марте 2001 года в Париже открылась выставка эротических работ Пикассо, на которой были представлены произведения, никогда прежде не демонстрировавшиеся широкой публике.

² Из его послесловия к серии *Altars* (Mapplethorpe, 1995).

нью-йоркских гомосексуалистов в 1970-е годы, что делает их одновременно искусством, порнографией и документальной хроникой. Историк Джон Пульц предполагает, что «фотография Мэплторпа функционирует как эротика для гомосексуалистов и в то же время являет миру мужскую гомосексуальность» (1995. Р. 157). Фотографии Мэплторпа были трансгрессивны не только потому, что они показывали секс, но потому, что они показывали гомосексуальный секс, и притом садомазохистский гомосексуальный секс, в ту эпоху, когда он был запретной зоной для всех, кроме тех, кто в нем участвовал.

В таком случае нет необходимости задаваться вопросом, был ли Мэплторп порнографом или художником, поскольку в соответствии с его репутацией и намерениями он был и тем и другим. Если Кунс и Мадонна дистанцируются от сферы порнографического (в то же время пытаюсь присвоить ее табуированные свойства), Мэплторп принимает сам ярлык порнографии. Его трансгрессивные образы, созданные им более чем десятью годами раньше, прославляют порнографию, отражая ее особую роль в гомосексуальной культуре. Они менее озабочены своим статусом и, таким образом, являются более честными — что стало одной из причин столь полярных реакций, спровоцированных этими работами, когда они предстали перед взорами критиков традиционной ориентации. Как отмечает Лиза Дагган:

Работы Мэплторпа разоблачают противоречия и лицемерие в сердце послевоенного [морального] консенсуса. Его образы переходят обозначенные границы, перенимая образы из заклеенной зоны «порнографии» и перенося их через границы запретного в свободную зону «искусства». Стратегия Мэплторпа состояла в том, чтобы радикально разрушить веру

в то, что некоторые образы и практики подходят только для грязного, скрытого или преследуемого окружения (Duggan and Hunter, 1995. P. 77).

Для Камиллы Пальи ценность его работ состоит именно в том, что он не отрицает свой статус создателя грязных картинок.

Я принимаю Мэпплторпа как порнографа... Деградация — сердце его эротизма. Отрицать деградацию в фотографиях, на которых один мужчина мочится в рот другого мужчины, — означает лишить их всей присущей им эротической нагрузки. Такие акты никогда не были санкционированы ни одной культурой. Именно поэтому они остаются и всегда останутся радикальными (1992. P. 43).

Радикально? Может быть, и так. И в то же время смертельно опасно, учитывая бурный образ жизни нью-йоркских гомосексуалистов в условиях распространения ВИЧ; а биологически опасные акты, изображенные на многих фотографиях Мэпплторпа, подкрепляют одно из важнейших обвинений, выдвинутых против него, — обвинение в безответственном, аморальном и потребительском отношении к своим моделям и героям своих фотографий. Эдмунд Уайт, однако, указывает, что «его портреты почти всегда снимались в студии в контролируемых условиях, при сотрудничестве и даже соучастии модели»¹. Сьюзан Зонтаг отрицает его «хищническое отношение к своим моделям»². Он действительно спал со многими из них до или после съемки, но он поступал бы так вне

¹ Op. cit.

² Во вступительной статье к серии Мэпплторпа *Certain People* (1985).

зависимости от того, был он художником или нет, учитывая те круги, в которых он вращался.

И если Мэпплторп был вуайеристом, он был также и анти-вуайеристом. На своем скандально известном автопортрете 1978 года он предстает с кожаным кнутом, засунутым в анус. Трансгрессивная самообъективация — ключевой момент в его эстетике, как позднее у Кунса и у Мадонны, хотя она не столь явно сфабрикована, чем у последних. Когда Мэпплторп фотографирует самого себя в сексуально откровенной или садомазохистской позе, — это реальная, а не инсценированная фантазия¹.

МЭППЛТОРП КАК РАСИСТ

Кроме вопроса, использовал ли Мэпплторп своих моделей так, как мужчина-порнограф может использовать модель-женщину, существует и более серьезный вопрос: был ли Мэпплторп расистом? Эта тема парадоксальным образом возникает из-за того, что Мэпплторп был первым, кто стал фотографировать обнаженных чернокожих мужчин, чтобы привлечь внимание публики. Его сексу-

¹ Эммануэль Купер пишет: «Мэпплторп непосредственно обращался к своему собственному опыту, представляя его в форме, дающей возможность не только отражать этот опыт, но и эффективно передавать свое желание другим. Автобиографические аспекты садомазохистских образов, его любовь и влечение к чернокожим мужчинам и его собственное участие в садомазохистских ритуалах — все это ключевые моменты, выражающие потребность современного человека говорить о себе и одновременно стремление рассказать о своем опыте другим. Отражая свое собственное участие и трансформируя его в нечто более широкое и более общее, Мэпплторп раз и навсегда нарушил негласные обеты молчания, которые ограничивали изображения жизни гомосексуалистов мальчиками у бассейна или бесконечными образами мускулистых юношей» (1996. P. 18)

ально привлекали чернокожие мужчины, и у него было много чернокожих любовников, часть которых он увековечил в наиболее известных своих работах. Афроамериканцы явно вдохновляли его — их портреты возвышенны и величественны. В кадре часто акцентируются их большие члены, как в знаменитом портрете Милтона Мура — «Мужчина в костюме из полиэстера» (1981). Эти особенности его фотографий стали объектом следующей критики:

Некоторые западные фотографы продемонстрировали, что они могут желать черных мужчин (хотя и довольно невротично). Но потребительская мифологизация [Мэпплторпом] мужественности черных от имени гомосексуальной буржуазии в конечном счете ничем не отличается от вульгарной объективации Африки, знакомой нам в своем крайнем проявлении по фильмам Лени Рифеншталь и, с другой стороны, по образам «жертв», которые постоянно появляются в СМИ (Reid, 1998. P. 220).

Мэпплторп заимствует из порнографии проникнутые расизмом приемы изображения и, перенося эти стереотипы в «искусство», делает расистские фантазмы желания респектабельными... В таких работах, как «Мужчина в костюме из полиэстера», заново прописана диалектика страха и очарования, присущая колониальной фантазии, поскольку в центре внимания оказывается «чудовищный» фаллос негра. Черный персонаж объективируется как Иной, поскольку размер его пениса символизирует угрозу для безопасной идентичности «эго» белого мужчины (кинорежиссер Айзек Джульен, цит. в: Reid, 1998. P. 225).

Мэпплторп не особо интересовался движениями за права гомосексуалистов или афроамериканцев, и вряд

ли его отношение к этнической принадлежности (как и ко всему остальному, раз уж на то пошло) было политически корректно. Он разделял стереотипы и самопроизвольный расизм культуры белого среднего класса, к которой он принадлежал, и часто выражал их в частных беседах, однако, как всё чаще признают и черные и белые критики, его фотографии были позитивны и уж, по крайней мере, более прогрессивны по сравнению с носительной скрытностью и стереотипизацией, характерными для фотографического искусства до него. Эдмунд Уайт указывает, что «Мэпплторп был фактически единственным фотографом [своей эпохи и предшествующих], который давал им [афроамериканцам] волнующие и красивые образы представителей их расы»¹. Те, кто сравнивают работы Мэпплторпа с пристрастиями Рифеншталъ или делают из него современного полковника Курца на том основании, что его фотографии содержат сексуализированные образы чернокожих мужчин, игнорируют подразумеваемый автором смысл — что чернокожие мужчины эстетически прекрасны и сексуально желанны для него не в последнюю очередь потому, что у них (или у тех из них, кто изображен на некоторых фотографиях) большие члены.

Более того, эти образы расширяют наше представление об афроамериканце, обычно ограниченное известным стилем мачо, типичным для звезд спорта или рэперов². Гомоэротизируя черных мужчин (по контрасту

¹ Из статьи, посвященной серии Мэпплторпа *Altars* (Mapplethorpe, 1995).

² В этой книге я не рассматриваю сексуализацию этнической принадлежности, за исключением тех случаев, когда эта тема всплывает в контексте, непосредственно связанном с обсуждаемой работой, как в случае с фотографией Мэпплторпа. Недостаток места не позволил бы уделить ей больше одного-двух символических абзацев, в то время

с их просто эротизированным изображением), Мэпплторп, по словам куратора выставки «Черный мужчина» [*Black Male*], организованной в 1994 году в Музее современного искусства Уитни, помог «отделить навязчивую гетеросексуальность от мужской природы афроамериканца» (Golden, 1994. P. 33) и бросил вызов агрессивному женоненавистничеству и гомофобии, пронизывающим значительную часть мужской афроамериканской культуры. Созданные Мэпплторпом образы обнаженных чернокожих мужчин — ответ негритянскому рэпу,

как для адекватного рассмотрения данного вопроса необходимо гораздо больше. Помимо сборника статей Тельмы Голден «Черный мужчина» (1994), который цитируется во введении ко второй части, читатели, интересующиеся сексуальной репрезентацией этнической принадлежности, найдут рассуждения на эту тему в книге Шэрон Уиллис «Высокая контрастность» [*Sharon Willis High Contrast*] (1997) и в книге Лизы Янг «Страх темноты» [*Lisa Young Fear of the Dark*] (1996). В фокусе внимания обеих книг оказывается кинематограф, причем Янг утверждает, что «многие кинематографические образы чернокожих женщин и мужчин навязчиво воспроизводят затасканные стереотипы женственности и мужественности чернокожих» (p. 37). Более того, «когда речь заходит об эстетизации женщины в кино, символами женской красоты и желанности преимущественно становятся лица и тела белых женщин» (p. 17).

Это вполне могло быть так, когда Янг писала свою книгу. Однако по моим ощущениям (я допускаю, что эти ощущения возникли лишь на основе моего собственного опыта как потребителя культуры) многие из процессов, которые, как я утверждал, влияют на изображение сообществ людей с нетрадиционной сексуальной ориентацией, относятся также к сообществам, определяемым по признаку этнического происхождения. Содержание и массовый успех такого английского фильма, как, например, «Восток есть Восток» [*East is East*] (Дэмиэн О'Доннелл, 1999), были бы немислимы всего несколько лет назад. Расизм, наряду с сексизмом и гомофобией, еще далеко не исчерпал себя как идеология, однако этнические меньшинства в Великобритании, США и других странах достигли более высокого социально-экономического статуса, а СМИ стали транслировать более плюралистичный, разносторонний и реалистичный, чем до сих пор, образ этнической принадлежности и зачастую сложных отношений между этническими группировками.

популяризированному Snoop Doggy Dogg, Тупаком Шакуром и им подобными. Вслед за ним его темы стали развивать такие чернокожие фотографы, как Лайл Эштон Харрис и Кристиан Уокер, придавшие им новое звучание. Образы обнаженных черных мужчин у Мэпплторпа, какие бы другие функции они ни выполняли для зрителей, вдохновили черных фотографов, таких как Рене Кокс, Аджаму и Лайл Эштон Харрис.

В более широком смысле работы Мэпплторпа послужили импульсом к осознанию и пониманию мужской гомосексуальности широкими массами, не в последнюю очередь по той причине, что они катализировали «культурные войны» 1990-х годов. В 1989 году под давлением со стороны Американской коалиции семей и других консервативных лоббистских групп Конгресс принял закон, запрещающий Национальному фонду поддержки искусств (NEA) финансировать непристойные или гомоэротические работы. В 1990 году этот закон был признан противоречащим конституции, и, как это часто случается с произведениями искусства, подвергшимся подобным нападкам (аналогичным образом прославился *Piss Christ* Андреса Серрано), Мэпплторп и другие представители сексуально трансгрессивного искусства получили такую рекламу, которая в значительной степени объясняет, почему они стали мировыми звездами, а созданные ими образы стали широко распространены. В документальном фильме Фрэнка Пирсона о противоречивости фигуры Мэпплторпа «Грязные картинки» (2000) Джеймс Вуд играет либерального куратора искусств, столкнувшегося с угрозами, агрессией, увольнением и распадом семьи после того, как ему удалось отстоять право своего учреждения (Музея современного искусства Цинциннати) демонстрировать серию фотографий «Совер-

шенный момент», в том числе изображение обнаженного юноши, которое в ходе культурных войн было объявлено пропагандой педофилии¹.

Сегодня сексуально откровенные коллекции, такие как *Altars*, можно найти в центральных книжных магазинах и университетских библиотеках², а настенные календари и ежедневники с портретами, цветами и натюрмортами Мэпплторпа продаются многотысячными тиражами по всему миру. Таким образом, жизнь и творчество Мэпплторпа добавили важное гомосексуальное измерение в сексуализацию западной культуры 1980-х — 1990-х годов и многих вдохновили последовать его примеру.

КВИР-ДВИЖЕНИЕ В ГЕЙ-ИСКУССТВЕ

Несмотря на свое политическое влияние, Мэпплторп был аполитичен. Если уж на то пошло, он, как и Уорхол, был консерватором, став к концу своей жизни популярным портретистом, работавшим для богатых и знаменитых представителей нью-йоркского общества. Он был против того, чтобы его причисляли к движению за права гомосексуалистов, предпочитая просто жить своей жизнью и претворять ее в искусство. Но его образ жизни и его эстетика оказались нежизнеспособными после того, как

¹ В фильме «Грязные картинки» показано интервью с человеком, который, будучи мальчиком, позировал для этой фотографии, — сыном одного из друзей Мэпплторпа, который, во избежание недоразумений, заявляет, что его портрет снимался в 1974 году с его полного согласия и с согласия его родителей и всегда рассматривался ими как просто портрет, лишенный всякой сексуальности.

² Хотя не обошлось без периодических попыток подвергнуть их цензуре, о чем рассказывалось во введении к этой главе.

в начале 1980-х был обнаружен вирус ВИЧ. Когда гомосексуалисты, с одной стороны, попали в поле зрения общества и обрели сексуальное гражданство, а с другой стороны, стали свидетелями смерти многих членов своего сообщества от СПИДа, появился новый тип «гомосексуальной культуры», сопровождавший развитие ВИЧ, более политизированный и более публичный, чем тот стиль, который устраивал Мэпплторпа.

В авангарде этого нового движения был Кит Харинг. Родившийся в 1957 году (и тоже умерший от СПИДа через год после Мэпплторпа, в феврале 1990-го), Харинг в начале восьмидесятых стал известен как художник, работающий в разных жанрах и отличающийся особым визуальным стилем, для которого характерно использование ярких цветов, органических форм и четких плавных линий, намеренно отсылающих к рисункам примитивных племен. Его работы поднимают противоречивые темы секса и политики, в частности проблемы ВИЧ и гомофобии, и он использовал свое творчество, чтобы «придать политическое звучание вопросам, связанным с гомосексуальной идентичностью и СПИДом» (Cooper, 1996. P. 17). Он был приверженцем левых взглядов, когда этот термин еще что-то значил. Незадолго до смерти он писал:

Я уверен, что со временем люди поймут мой подход к «роли» Современного Художника и убедятся, что он был вполне понятным, избирательным, а также, надеюсь, интеллигентным, политически здравым, гуманистическим и творческим (Haring, 1996. P. 103).

На него также оказали влияние Брайон Гайсин и Уильям Берроуз, но больше всего Энди Уорхол, о котором он писал в своих дневниках:

Жизнь и работа Энди сделали возможной мою работу. Энди создал прецедент возможности существования такого искусства, как мое. Он был первым по-настоящему публичным художником в глобальном смысле; его искусство и его жизнь изменили наше представление об «искусстве и жизни» в XX веке. Он был первым настоящим «современным художником» (Ibid. P. 117).

В его работах сексуальное измерение играет большую роль, хотя они не шокировали зрителя так, как зачастую шокируют фотографии Мэпплторпа. У Уорхола, с которым у Харинга было несколько совместных проектов, он позаимствовал идею о том, что искусство — даже искусство сексуальной трансгрессии — должно быть приемлемым и массовым и стремиться стать частью популярной культуры. Если графические работы Мэпплторпа, как правило, приглашают зрителя украдкой заглянуть в скрытый, недоступный мир девиантной сексуальности, непосредственно восходящий к фантазиям маркиза де Сада, то работы Харинга ассоциируются с гуманизмом, великодушием и душевностью. Его образы призывают к толерантности и пониманию в эпоху ВИЧ, обращаясь к каждому из нас, независимо от того, как мы себя определяем — как геи, натуралы или *queer*. Он оптимистичен (несмотря на свой собственный ВИЧ-положительный статус), в то время как для понимания работ Мэпплторпа необходимо знать, какая судьба ожидала тот образ жизни, то сообщество и многих из тех людей, которые изображены на его фотографиях. Роберт Фэррис Томпсон в своем предисловии к дневникам Харинга высказывает наблюдение, которое превосходно резюмирует разницу между сексуальной эстетикой Харинга и Мэпплторпа:

Секс освещает, непосредственно или в зашифрованном виде, свои переплетающиеся формы. Назовем это измерение его творчества эрографией, в противоположность порнографии. Эрография трансформирует секс в сценарий освобождения, который может принести пользу многим людям, разделяющим его свободу и энергию, в то время как порно работает на единичного потребителя (Haring, 1996).

У Харинга не было сомнений в своей сексуальной ориентации¹, и она играла важную роль в его творчестве на протяжении всей его жизни, однако, как и Уорхол, он стремился избежать вытеснения гомосексуального искусства в гетто. Харинг в этом смысле был одним из первых квир-художников, поскольку он стремился освободиться не только от гетеросексистских, гомофобных стереотипов, но и от ограничений и ролей, навязываемых самим гомосексуальным сообществом своим членам. Гомосексуальность придала форму его искусству, однако это искусство не было предназначено исключительно для гомосексуальной целевой аудитории. Оно было политизированным, но не пропагандистским и осознавало свой статус внутри массовой культуры; по своей сути оно было *queer* в своем «трансгрессивном расхождении с тем, что воспринимается как гетеросексистские нормы», но одновременно сознательно отграничивалось от «политически корректных» форм гомосексуальной идентичности» (Horne and Lewis, eds. 1996. P. 1). В творчестве Харинга воплотилось отрицание квир-культурой идеи «гомосексуальности» как

¹ Хотя, как и Мэпплторпу, ему потребовалось некоторое время, чтобы разобраться в себе. По информации его биографа, в конце семидесятых у него была девушка и до 1977—1978 года он не имел сексуальных отношений с мужчиной (Gruen, 1991).

ярлыка, навязываемого негетеросексуалам ¹. По Харингу, *queer* означало

праздничное знамя нового племени гомосексуальных мужчин и женщин — непочтительных, не намеренных извиняться, вызывающе безразличных к «позитивным» образам. В понятии *queer* сочетаются эстетика, способ бытия в мире и бунтарский способ познания ².

Его искусство воплотило в себе этот праздничный настрой и в действительности стало одним из его самых узнаваемых визуальных символов во всем мире.

QUEER В ВЕЛИКОБРИТАНИИ

Если творчество Харинга символизирует самоутверждение гомосексуальности в 1980-х и 1990-х годах (см. также главу 7, о музыке *Bronski Beat* и Джимми Сомервилля), более спокойная, типично английская эстетика ниспровержения наглядно представлена в несомненно трансгрессивных работах Гилберта и Джорджа. Они тоже отрицают свою принадлежность к «гей-искусству». Когда их спрашивают об их сексуальной ориентации,

Понятие *queer* шире, чем понятие *gay*. Авторитетный квир-режиссер Мэтью Барни, снявший цикл *Cremaster*, насколько известно, не гей, хотя его фильмы часто поднимают темы, которые могут рассматриваться как гомосексуальные. Один из критиков пишет: «Барни представляет кристаллизацию техник, тем и манер последнего десятилетия или около того... и он разделяет с современниками страстный интерес к сексуальной политике, сексуальной идентичности и в целом к сексуальной морфологии» (Hodge R. D. 'Onan the magnificent: the triumph of the testicle in contemporary art'. *Harper's*. March 2000. P. 77—80).

Gloss H. 'Queer'. *Sight and Sound*. Vol. 7. No. 10, 1997.

они уклоняются от ответа, а в своем творчестве сторонятся политики как таковой. Сами они говорят так:

Мы никогда не пропагандируем гомосексуальное искусство. Когда нас спрашивают, не гомосексуалисты ли мы, мы игнорируем этот вопрос; это слишком ограниченный, квазимедицинский термин, возникший в Дании в XIX веке (цит. по: Farson, 1999. P. 76).

Тем не менее их работы, несомненно, гомоэротичны и, как правило, изображают мужчин (обычно самих авторов, или молодых людей такого типа, который, как можно предположить, им нравится). В их мире отсутствуют женщины, их жизнь — непрерывно творимое произведение искусства о том, что значит быть англичанином и гомосексуалистом (при этом они не заявляют о своей гомосексуальности) на рубеже тысячелетий.

Гилберт и Джордж начинали свою карьеру как концептуалисты. В их ранних работах табуированная лексика соединяется с образами знакомого и банального — автопортрет художников (1969) назывался *George the Cunt and Gilbert the Shit* [«Джордж П... и Гилберт Дерьмо»]; коллаж, составленный из сцен из жизни бедных районов Англии, которые в ином контексте не шокировали бы зрителя, получил название *Cunt Scum* [«Грязная дырка»] (1977). Когда началась сексуальная эпидемия 1980-х годов, они стали проявлять интерес к более откровенно сексуальным темам, явив миру аспекты гомосексуальности, которые прежде никогда не изображались в публичном искусстве (в таких работах, как *Coming* [«Пришествие»] и *Sperm Eaters* [«Глотатели спермы»] из цикла *The Sexual Pictures* [«Сексуальные картины»]). Сюда относятся трансгрессивные изображения урогла-

нии и копрофилии (*Shit, Friendship Pissing*), выполненные в ярком стиле а-ля поп-арт, напоминающем работы Уорхола и Харинга. В конце девяностых они провозгласили, что «тема секса — одна из важнейших тем в искусстве»¹.

По мере того как они нарушали все больше запретов в своей трактовке сексуальности, их работы становились также более исповедальными и саморазоблачительными. «Мы верим, что мы делаем это через наши картины»², — объясняли они, когда в их коллажах стали появляться первые откровенные фотографии, изображающие самих художников в согнутой позе, обращенными к зрителю своим задом, часто со спущенными до колен трусами. Целью этой работы, по их собственным словам, была «сексуальная исповедь»; демистификация секса, снятие с него вины и упорядочение его табу. Трансгрессивный эффект этих картин усиливался скромным и сдержанным имиджем художников — вежливые английские джентльмены средних лет, всегда облаченные в одинаковую униформу — дорогие, сшитые на заказ костюмы, невинные и тем не менее способные нарушить такие табу, которые нарушаются в серии *Naked Shit Pictures* (1994). Их биограф и друг Дэниэл Фарсон высказался в защиту этой работы:

Когда мы начинаем спрашивать у самих себя, почему человеческое тело и его функции должны так шокировать нас, мы начинаем понимать, о чем все работы Гилберта и Джорджа. Эти фотографии далеки от беспричинного стремления оскорбить зрителя и представляют собой современный эквивалент средневековых изображений трупов в процессе разложения.

¹ Из интервью Шера Хайта с Гилбертом и Джорджем: 'The bother boys'. *Guardian*. 25 October 1997.

² Цит. по: Farson, 1999.

СТРИПТИЗ-КУЛЬТУРА

И когда мы спрашиваем себя: «С какой целью?» — ответ в том, что эти фотографии провозглашают мессианское, визионерское видение; ничто человеческое не отвратительно. Мы все одинаковы (1999).

Читатели имеют право на собственное мнение о ценности работ Гилберта и Джорджа и других рассмотренных здесь художников. Я надеюсь, однако, что мне удалось показать, что, независимо от того, что мы думаем об их эстетических качествах, у этих артефактов есть свой смысл и роль, которые стоит отстаивать. Они дали эротическое наслаждение группе, которой традиционно отказывалось в публичном выражении своих сексуальных желаний (табуированный статус гомосексуальности означал фактически, что гомосексуальное искусство было в большей степени связано с порнографией, чем «нормальное» искусство). Они нашли способ документации гомосексуальной жизни и культуры и, таким образом, способ выражения идентичности (независимо от того, как их воспримут будущие критики, работы Мэпплторпа навсегда останутся историческим документом субкультуры, которой уже нет). Их работы были поставлены на службу движения за права гомосексуалистов и политики идентичности. Уже за это одно они заслуживают того, чтобы защищать их от цензуры.

**«ПЛОХИЕ ДЕВЧОНКИ»
Сексуальная трансгрессия
как стратегия феминизма**

Если гомосексуальности исторически отводилось место на окраине мира искусства, то в еще большей степени это относится к женщинам. Жермен Грир в книге «Бег с препятствиями» задает вопрос: почему это «нет великих художников среди женщин»? Камилла Палья, как мы знаем из главы 9, отвечает на это, что культурное производство было прерогативой мужчин, символическим выражением агрессивной, проникающей мужской сексуальности. Если большая часть порнографии воспроизводит гетеросексуальные мужские фантазии, то искусство, говорящее о сексе, представляет собой «аполлонический ответ мужчины женщине и уход от женщины» (1981. Р. 31). Этот аргумент не лишен логики, хотя ему и не хватает эмпирических оснований (доисторические корни современного социального поведения, вероятно, никогда не будут восстановлены и останутся вне сферы просвещенного умозрения). Кроме того, биологический

детерминизм тезиса Пальи плохо согласуется с феминистской программой прогресса сексуальной политики. Если мужчины по природе и по воспитанию всегда и везде остаются агрессорами и хищниками, тогда в искусстве, как и во всех остальных сферах жизни, те, кто мечтает о более равноправной и гуманной системе половой стратификации и культуры, могут с таким же успехом отказаться от своей затеи.

К счастью, есть другое объяснение того факта, что среди женщин нет великих художников, и оно заключается в том, что мужчины просто вычеркнули женщин из истории искусств. Книга Грир не оставляет сомнений в том, что если *действительно* среди женщин не было великих художников, то это объясняется не биологией, а тем, что сам термин «величие» представляет собой конструкт патриархальной истории искусств, из которой женщины были исключены или, по крайней мере, занимали в ней весьма незначительное место. Женщины исторически достигали в искусстве меньшего, чем могли бы, не потому, что им не хватало таланта, а скорее потому, что они не обладали социальной, экономической и культурной властью, необходимой, чтобы *быть* художниками в мире, где правила мужчины. Если же, несмотря на это неравенство, им удавалось создавать произведения искусства, им не хватало дискурсивной власти — культурного капитала, чтобы их вклад в культуру сохранился в памяти на века.

Это иллюстрируют исключения, подтверждающие правило. В сфере литературы есть много признанных «великих» авторов-женщин (в Англии можно вспомнить Джейн Остин, Джордж Элиот, сестер Бронте, Мэри Уоллстоункрафт и Элизабет Барретт Браунинг). Почему столь многие женщины в те дофеминистские времена смогли

стать великими писателями и в то же время среди них не было художников, скульпторов, архитекторов или композиторов, признанных «великими»? Вероятно, потому, что женщина, уединившаяся у себя дома, в спальне или кабинете, чтобы написать роман или стихотворение, не оскорбляла господствующих в то время представлений о том, как должны себя вести женщины, в отличие, например, от женщины-художника, которая работала бы с живыми обнаженными моделями (особенно мужского пола), или от женщины-архитектора, которая командовала бы армией рабочих и финансистов. Если выход в общество для проведения репетиции пьесы или концерта с группой молодых людей был неприемлем для приличной женщины несколько веков и даже несколько десятилетий назад, то уединенное писательство в меньшей степени привлекало внимание цензуры. Женщины, создававшие стихотворения и романы, обладали по крайней мере не меньшими способностями и не меньшей одаренностью, чем мужчины (хотя некоторые из них, как, например, Джордж Элиот, все же сочли необходимым взять мужское имя). Рост доступности государственного образования и культурного капитала обеспечил этим книгам широкое распространение. В результате произведения Джейн Остин выдержали испытание временем наряду с книгами Филдинга и Диккенса, и в то же время вряд ли есть хоть одна женщина-художник или женщина-композитор английского происхождения (по крайней мере из проявивших себя до Второй мировой войны), чье имя было бы известно вне узкого круга специалистов и историков искусства.

Сферой приложения творческой энергии женщин традиционно были ремесла, связанные с домашним хозяйством (которым, как правило, отказывалось в статусе

искусства), такие как ткачество или изготовление лоскутных одеял. Но даже в этих сферах, где женщины доминировали, статус «великого» определялся социальным разделением труда, характерным для патриархата. Так, кулинария иногда признается не только повседневной домашней работой, но и формой искусства. И тем не менее, хотя именно женщинам всегда приходилось выполнять основной объем работы в этой сфере, лидерами в общественном проявлении этого мастерства стали мужчины. Великими поварами и рестораторами, как и великими художниками, обычно становились мужчины, поскольку приобретение такого высокого статуса во многом было связано с большими культурными и финансовыми ресурсами, которые они имели в своем распоряжении.

Еще в 1962 году в Америке был опубликован учебник «История искусства», в котором не упоминалось ни одного женского имени. Почти сорок лет спустя Джуди Чикаго пишет о «системе искусства, дающей привилегии художникам-мужчинам, о чем свидетельствуют века дискриминации художников-женщин», об «исключении достижений женщин из канона истории искусств» и о том, что «даже сегодня лишь пять процентов произведений искусства из коллекций американских музеев создано женщинами» (Chicago and Lucie-Smith, 1999. P. 10). Однако сегодня, в XXI веке, когда благодаря феминистской историографии у нас появилась ретроспектива, мы понимаем, что в искусстве действительно было много женщин, которых следует назвать «великими», какой бы критерий оценки мы ни использовали. Среди них Артемизия Джентилески (1593—1653), которую Джуди Чикаго определяет как «одну из первых женщин, начавшую зарабатывать на жизнь своим искусством» (ibid. P. 46), —

одна из весьма немногих женщин-художников итальянского Возрождения, чьи работы наряду с произведениями признанных «великими» художников-мужчин участвовали в выставке «мастеров», демонстрировавшейся в разных городах Европы в 2001 году. Удивительная жизнь Джентилески, заново открытая Жермен Грир и другими исследователями, пытающимися подорвать Великую Мужскую теорию искусства, стала темой биографического фильма Аньес Мерле «Артемизия» (1997), после которого Джентилески превратилась в своего рода символ для современного поколения «плохих девчонок» в искусстве (см. ниже).

У Джентилески, конечно, было много последовательниц среди женщин, которые боролись за то, чтобы найти свое место и добиться признания в искусстве в рамках мужской культуры, не имея при этом такой поддержки, которая сегодня обеспечена феминистской политикой¹. Например, Тина Модотти (1896—1942), актриса итальянского происхождения, занявшись фотографией, постепенно завоевала прочное признание в качестве фотохудожника, и сегодня ее работы продаются за большие деньги на аукционах. Как это обычно и случалось с женщинами-художницами до наступления эпохи феминизма, при жизни и некоторое время после смерти ее считали ничем не выдающейся представительницей зарождающегося искусства фотографии — она была больше известна благодаря своим романтическим и профессиональным связям (зачастую скандальным) с Эдвардом Уэстоном и другими мужчинами, чем своему творчеству. Ее известность в обществе достигла апогея в 1929 году, когда она оказалась свидетельницей политического убийства в Мехико

¹ Примеры см.: Greer G. The Obstacle Race (1981).

ее тогдашнего любовника, кубинского революционера Хулио Антонио Мелья (и по ошибке была обвинена в соучастии). Сегодня она наиболее известна своими фотографическими натюрмортами, а также фотоснимками работниц и крестьянок Мехико (где она жила на протяжении многих лет)¹. Последние были вдохновлены социалистическими, а не феминистскими идеями, хотя, по мнению некоторых критиков, они выражают женскую точку зрения. Женщины, ставшие героинями ее фотографий, по словам Лауры Малви и Питера Уоллена, «представлены в процессе деятельности и работы, а не изолированы в предназначенной для камеры позе» (1987. Р. 214).

Фрида Кало, современница и подруга Модотти, столкнулась с аналогичной недооценкой ее творчества в контексте ее отношений с художником Диего Риверой, в тени которого она оставалась на протяжении почти всей своей карьеры в искусстве. Непреходящее значение картин Кало, заново открытое феминистскими историками искусства, — значение, которого страстно желали бы достичь современные артистки, такие как Мадонна, — при ее жизни игнорировалось. Между тем, если мы вернемся в Европу, сюрреалисты предлагали женщинам — например, Мерет Оппенгейм — лишь ограниченное художественное пространство, и то по большей части исходя из эгоистичных мотивов. Бруд и Гаррард отмечают в своем эссе о феминизме и искусстве в XX веке:

Femme-Child — «женщина-ребенок» — превозносилась как идеал и муза мужчинами-сюрреалистами, которые видели в женщине воплощение спонтанности и невинности, существо, не связанное разумом или логикой и потому естественным

¹ Биографию Модотти см.: Hooks M. Tina Modotti (1995).

образом соприкасающееся с интуитивным знанием, с миром мечты и воображения. Сюрреализм возвеличил женщину — но женщину, заключенную в мире детства и незрелости (1994. Р. 12).

В соответствии с этим высоким статусом Оппенгейм часто появлялась в качестве модели в работах Ман Рее и других фотографов (см., например, *Érotique Voilée*, 1936), хотя сама она достигла не меньших результатов в фотоискусстве. Однако только в конце XX века о ней стали писать в таком же благоговейном тоне, как о Ман Рее, Бретоне и остальных представителях сюрреалистической элиты, а такие ее работы, как *Lunch in Fur* [«Завтрак в меху»] (1932) и *Ma Gouvernante* (1930) получили признание как значимые плоды сюрреалистического движения. Хотя она и не была феминисткой в современном смысле этого слова, ее творчество проникнуто критическим отношением к сексистским установкам мужчин, которые, как мы видели, соединяли антибуржуазный модернизм с явным женоненавистничеством и гомофобией. Марсия Теннер пишет о работе *Lunch in Fur*, что она

...с юмором соединяет домашние, эротические и вдохновляющие функции подруги мужчины-сюрреалиста в один удобный, одновременно соблазнительный и отталкивающий бытовой предмет. Используемый по назначению, он приводил к исчезновению потребности в реальной женщине, освобождая ее, таким образом, для ее собственных проектов — художественных или каких-то еще. В то же время она — возможно, впервые — придает трехмерную форму специфически женскому опыту эротического наслаждения: обитая мехом чашка, ожидающая прикосновения губ, язык, помешивание ложечкой (1994. Р. 58).

«ПЛОХИЕ ДЕВЧОНКИ»

Хотя имена Джентилески, Оппенгейм, Модотти и Кало теперь можно встретить в глянцевых книжках об искусстве — авторами которых все чаще становятся женщины¹, — признанию их достижений современной им критикой и общественностью препятствовала сексуальная политика эпохи, в которую они жили, и предположение, что женщины по определению не могут быть «великими» художниками. Однако во второй половине XX века женщины, пользуясь расширенными культурными возможностями, завоеванными для них феминизмом, постепенно добились признания своих достижений в искусстве. Этот процесс происходил параллельно с широкой сексуализацией капиталистической культуры и стал ее частью, и многие из этих женщин использовали эстетику сексуальной трансгрессии для создания *феминистического* и одновременно *феминизированного* искусства. В этой связи они оказались втянуты в дискуссию о том, насколько уместно использование женщинами эстетических стратегий и мотивов, до этого ассоциировавшихся с патриархальной культурой. Творчество многих из этих женщин — названных «плохими девчонками» (хотя это определение характеризует не столько какое-то единое и согласованное движение, сколько дух трансгрессии, пронизывающий работы очень разных групп женщин) — часто причислялось к культуре «жестокости» (если использовать термин Берчилл), а их самих отвергали либо

¹ См., например: Broude N., Garrard M. D., eds. *The Power of Feminist Art*. London, Thames & Hudson, 1994; Chicago J., Lucie-Smith E. *Women and Art*. London, Weidenfeld & Nicolson, 1994; Reckitt H., Phelan P. *Art and Feminism*. London, Phaidon, 2001. (последняя работа была опубликована незадолго до того, как эта книга была отдана в печать).

как коллаборационистов и предательниц дела феминизма, либо как медиа-проституток и продажных девок поп-культуры, заискивающих перед тиранией мужского взгляда ради богатства и славы.

Итак, кто же в действительности эти «плохие девчонки»? Как пишет Марсия Такер в очерке, посвященном одноименной выставке, организованной в 1994 году в Новом музее современного искусства в Нью-Йорке, «плохие девчонки» — это те «женщины — художники, фотографы, мультипликаторы, актрисы, видео- и кинорежиссеры, которых становится все больше и которые игнорируют условности и приличия традиционной женственности, определяя себя на своем собственном языке, в соответствии со своими собственными удовольствиями и своими собственными интересами» (1994. Р. 5). Сам этот термин получил широкое распространение только в 1990-е годы, одновременно с принятием частью гомосексуалистов самоназвания *queer*, ставшего для них символом гордости, и чуть позже переоценки понятия «ниггер», которое стало восприниматься афроамериканцами как позитивный термин самоидентификации. Для тех, кто провозгласил себя «плохими девчонками», смысл этого ярлыка включал в себя намеренный подрыв его первоначальных патриархальных коннотаций, отрицание представления о том, что женщины должны быть хорошими (причем их добродетель определялась моральными и гендерными нормами патриархата), и вызывающее утверждение своей «скверности» наряду с заявлением о их интеллектуальных, политических и сексуальных правах. Иначе говоря, «плохое» стало означать «хорошее», и этот термин стал общим обозначением для многих женщин искусства, которые, как пишет Такер, «призывают публику увидеть женщин такими, какие они были, какие они есть

и какими они хотят быть» (Ibid. P. 5). Очерк Такер «Плохие девчонки» представляет собой прекрасное иллюстрированное введение в творчество некоторых из них наряду с одноименной книгой Института современного искусства (1993), посвященной выставке в Великобритании.

ДО «ПЛОХИХ ДЕВЧОНОК»

Однако если сам этот термин относительно нов, эстетика нонконформизма и противодействия патриархату, характерная для творчества современных «плохих девчонок», насчитывает уже несколько веков и восходит по крайней мере к Артемизии Джентилески. Джентилески не только была первой женщиной-художником, которая стала зарабатывать на жизнь своим искусством, о чем уже говорилось, — она стала своеобразной героиней для «плохих девчонок». С одной стороны, она работала в рамках культуры, где доминировали мужчины, а с другой — была одной из первых женщин-художников, которой удалось «включить в традиционную художественную практику свою собственную, женскую точку зрения не только потому, что объектом ее внимания и преклонения были библейские героини, но и потому, что она в рамках традиционных нарративов отстаивала точку зрения женщины» (Chicago and Lucie-Smith, 1999. P. 46). Ее картина «Юдифь, обезглавливающая Олоферна» посвящена тому же эпизоду из Ветхого Завета, что и более ранняя и более известная картина Караваджо. Но «Юдифь» Джентилески, по крайней мере с точки зрения этих критиков, производит впечатление силы и решительности, в то время как картина, созданная художником-мужчиной, кажется более спокойной и не столь зловещей.

Мерет Оппенгейм и другие вышеупомянутые художницы также могут быть названы прототипами движения «плохих девчонок», поскольку они, работая в мужском окружении, создавали произведения искусства, узнаваемо феминистические по своему мировосприятию, хотя и не называли себя феминистками (более того, многие из них были откровенно враждебно настроены по отношению к движению за права женщин).

В сфере популярной музыки первыми «плохими девчонками» можно считать Бесси Смит, Билли Холидэй, Джуди Гарланд и Пэтси Клайн, которые часто пели о проблемах, с которыми сталкиваются женщины в мужском мире. Книга Арчер и Симмондс *A Star Is Torn* [«Раненая звезда»] (1986) рассказывает о том, сколь многие из этих талантливых женщин становились алкоголичками, наркоманками или вынуждены были мириться с семейной кабалой из-за неспособности привести свои творческие способности в соответствие с ожиданиями, возлагаемыми на них патриархальным обществом. Они были «плохими» потому, что «сознательно создавали образы женщин, осмелившихся жить не так, как положено» (ibid. P. 181). Несмотря на то что они в конечном счете потерпели поражение под давлением требований «быть как все», их бунт против традиционных стереотипов женственности вдохновлял всех последующих женщин искусства.

То же самое можно сказать и о примере еще одной женщины, бывшей в авангарде движения «плохих девчонок», — о музыканте и поэтессе Патти Смит. Лучшие произведения Смит были созданы ею в 1970-е годы, задолго до того, как выражение «плохие девчонки» стало использоваться феминистками. У нее самой в действительности не было времени на проблемы феминистской политики (например, в интервью 1972 года она заявила:

«Большинство женщин-писателей мне неинтересны, потому что они зациклены на том факте, что они женщины» [цит. по: Bockris, 1998. P. 58]). В этом есть доля иронии, поскольку Роберт Мэпплторп, бывший в конце 1960-х годов ее любовником и другом, был столь же откровенным *queer* за двадцать лет до того, как этот термин стали использовать такие авторы, как Тодд Хэйнс. Подобно Смит, отвергавшей феминизм, он также отрицал любимые сторонниками движения за права гомосексуалистов ярлыки и роли.

В конце шестидесятых Смит рассталась с Робертом Мэпплторпом, чтобы заняться своей карьерой поэтессы и автора песен, а в 1975 году в центре внимания оказался ее новаторский и до сих пор авторитетный альбом *Horses*. Помещенная на обложке фотография певицы (сделанная Мэпплторпом) и провокационные песни, прославляющие гедонизм, декаданс и бунт, — ‘Jesus died for somebody’s sins, but not mine’ [«Иисус умер за грехи всех, только не за мои»] — противопоставили преимущественно мужской музыкальной индустрии яркий новый образ самоутверждающейся женственности. Если звезда шестидесятых Дженис Джоплин была воплощением оскорбленной и эксплуатируемой жертвы, а Джони Митчелл играла роль задумчивой хиппи, Смит отказалась от обоих стереотипов и предложила модель женственной независимости и эстетической оригинальности, без труда преодолев глубоко укоренившийся сексизм музыкальной индустрии. Бокрис пишет, что Смит явила миру «новый образ звезды рок-н-ролла — неоднозначной, андрогинной, но сильной и контролирующей ситуацию» (1998. P. 100). На предвосхищение в творчестве Смит (конечно, непреднамеренное) эстетики «плохих девчонок» указывает название и текст

неполиткорректной песни 'Rock'n'Roll Nigger' (1978). Кстати, используя слово «ниггер», Смит предвосхищает позитивное переопределение этого понятия афроамериканцами, а в комментариях на обложке пластинки *Easter* заявляет, что «это слово необходимо изобрести заново»¹.

Возможно, Бокрис преувеличивает, когда утверждает, что «альбом *Horses* сделал свободными миллионы женщин во всем мире, потому что в нем говорилось, что они могут делать все, что захотят, что мужчины утратили свое преимущество», но достижения Смит, несомненно, повысили статус женщин в музыкальной индустрии и вдохновили будущие поколения «плохих девчонок» в музыке, таких как PJ Harvey и Крисси Хайнд. Последние, в свою очередь, вдохновили движения *girl power* и *Riot Grrrls*, возникшие в середине и конце 1990-х годов, а также агрессивные, нонконформистские, сексуально трансгрессивные шоу L7, Кортни Лав и *Hole*, которые, со своей стороны, способствовали появлению поколения более близких к мейнстриму, сексуально агрессивных, творческих девчоночьих групп, таких как Spice Girls, All Saints и американская Destiny's Child (чья песня 'Independent Woman' [«Независимая женщина»] в 2000 году стала главной темой римейка «Ангелов Чарли» — фильма, проникнутого духом *girl power*).

¹ Успех пластинки *Horses* (который также принес славу и Мэпплторпу, автору фотографии на обложке) побудил ее записать еще три альбома, неодинаковых по своему достоинству. В 1980 году она бросила карьеру, чтобы заботиться о своем муже и коллеге-музыканте Фреде Смите. Она никогда не считала себя феминисткой (несмотря на то что до этого момента и в творчестве поступала как феминистка) и искренне говорила о том, что было для нее на первом месте как для женщины: «Я нашла мужчину, которого я люблю и которого я искала всю жизнь». Она удалилась от общества и посвятила себя семейной жизни в Детройте, и, если не считать нескольких попыток возвращения в 1980-х и 1990-х годах, ее карьера на этом закончилась.

ФЕМИНИЗМ И АНТИМОДЕРНИСТЫ

В то время как Патти Смит тревожила мужские умы в музыкальной индустрии 1970-х годов, женщины, более открыто заявлявшие о своих феминистских убеждениях, создавали, по выражению Ребекки Шнайдер, «откровенное искусство тела» (1997). Художницы-феминистки, появившиеся благодаря сексуальной революции 1960-х годов, использовали свою идеологическую критику мужской культуры (которая, как мы видели, определила изначальную враждебность феминизма по отношению к порнографии и рекламе) для создания, как они надеялись, исключительно женского искусства, обращаясь к таким элементам, как абстрактное изображение женских гениталий и других символов женственности и женской сексуальности (примером является инсталляция Джуди Чикаго «Званный обед» [*The Dinner Party*], 1979). Женщины, работавшие в жанре перформанса, например Кэрол Шниман и Йоко Оно, обнажили свои тела и присвоили придуманные угнетателями слова, сделав их оружием в сознательно объявленной культурной войне. Развивая эстетику культурного сепаратизма, соответствующую более общим политическим стратегиям феминизма того времени, они стремились создать то, что Марсия Таннер определяет как «особое женское искусство, сознательно отграниченное от главного направления модернизма с его отчетливым женоненавистничеством, патриархальной историей и загадочной недоступностью» (1994). Джуди Чикаго — одна из самых авторитетных представительниц этого искусства — вспоминает, что как с точки зрения темы, так и с точки зрения метода оно создавалось как сознательная оппозиция модернистской теории Великого Чело-

века/Мужчины. Это искусство «создавалось в духе взаимной поддержки и сотрудничества, а не соперничества и индивидуализма» (Chicago and Lucie-Smith, 1999).

Зачастую сексуально трансгрессивные работы, созданные в рамках этого направления, были вызывающе незротичны с точки зрения гетеросексуального мужчины. Если в них и использовался визуальный и вербальный язык патриархальной культуры, то главным образом для того, чтобы проанализировать и разоблачить ее глубинное структурное женоненавистничество, а также обратить внимание на то, какое презрение к женщине воплощено в бездумном применении этой культуры. Перфоманс Шниман «Внутрений свиток» [*Interior Scroll*], в котором демонстрируется обнаженная натура, роспись по телу и извлечение свитка с текстом из влагалища актрисы, мог вызвать возбуждение у некоторых зрителей, но его цель состояла не в этом. Здесь, как и в большинстве примеров раннего, вдохновленного феминизмом боди-арта, целью было оттолкнуть зрителя и — такова была феминистская адаптация модернистской стратегии освобождения через разрушение — заставить шокированного зрителя задуматься о сущности патриархата и об использовании им женского тела (или злоупотреблении им). Откровенная сексуальность этих работ была скорее механизмом дистанцирования, нежели инструментом соблазнения.

Конечно, значительная часть феминистического искусства этого периода не была ни откровенно сексуальной, ни трансгрессивной. Наряду с *Cock and Cunt Play* (1970) Джуди Чикаго или постановкой *Cunt Cheerleaders*, осуществленной в рамках Феминистской программы искусств Государственного колледжа города Фресно, были и работы, просто прославляющие эмоциональные,

физические и интеллектуальные качества женщины, подчеркивающие ее существенное отличие от мужчины, бывшего тогда замешанным во Вьетнамской войне и связанных с ней всевозможных проявлениях жестокости и алчности. В большинстве своем это искусство, вдохновленное призывом к обособлению женщин от мужского мира, предлагало такое понимание женщины, которое граничило с ее сакрализацией, отраженной в широком использовании античной иконографии женского божества в работах Луизы Буржуа и Ромара Беардена. Шнайдер отмечает, что «искусство культурного феминистского перформанса в 1960-х и 1970-х годах несло в себе благоговение перед женским телом и часто ностальгию по утраченному наследию матриархата» (1997. Р. 131). Наряду с воинствующей антипорнографической установкой многих феминисток 1970-х годов возникновение этой эстетики было важным этапом в борьбе за создание зоны женской автономии и женской власти внутри мужской культурной сферы.

Неудивительно, что искусство, созданное в рамках движения, которое прежде всего выражало реакцию женщин на периодически проявляющееся женоненавистничество модернизма, предвосхитило постмодернистскую эстетику, взаимодействующую с популярной культурой и манипулирующую массовыми культурными артефактами. Марсия Такер утверждает, что «аутентичное» искусство традиционно «конфигурировалось как мужское искусство, его жрецы и служители были счастливы оградить себя от пагубного влияния низшей, грязно сексуальной, вульгарной массовой и популярной культуры, которая конфигурировалась как женская» (1994. Р. 38). Феминистское искусство 1960-х — 1970-х годов стремилось возвысить приниженные элементы женской культуры (включая

опосредованные формы популярной культуры) до статуса искусства, и в ходе этого, как считают Бруд и Гаррард, проложило дорогу многим «фундаментальным принципам постмодернизма», к которым относятся, в частности:

понимание того, что пол является социальным, а не природным конструктом; широкая ратификация таких форм не-«высокого» искусства, как ремесло, видео и перформанс; сомнение в культе «гения» и «величия», присущего истории западного искусства; осознание того, что за претензией на «универсальность» лежит совокупность индивидуальных точек зрения и предубеждений, ведущее в свою очередь к акценту не на тотальном единстве, а на плюралистическом разнообразии (1994. Р. 10).

В 1970-е годы творчество *Guerilla Girls*, Линды Бенглис и Барбары Крюгер, часто заимствовавших свои образы из рекламы и коммерческого искусства, проложило путь стратегиям интертекстуализации и перекрестных ссылок, типичным для современной эры мультимедиа. Более серьезными, но столь же революционными с точки зрения манипуляции образами поп-культуры были фотографии Синди Шерман (оказавшие впоследствии огромное влияние на возникновение эстетики «плохих девчонок»). Ее серия *Film Stills* состояла из созданных с 1975 по 1980 год монохромных фотографий 8 × 10 в стиле студийных рекламных фотоснимков. Это были не автопортреты как таковые (хотя на всех фотографиях изображена сама Шерман), но «портреты идентичности, которую она разделяет с каждой женщиной, которая постигает нарратив своей жизни через идиому дешевого фильма» (Danto, 1990. Р. 10) — воображаемые цитаты из фильмов, которые никогда не были сняты, но

женских персонажей которых в исполнении Шерман мы так или иначе «узнаём» по нашим воспоминаниям о популярных голливудских фильмах. Эти фотографии, как и большая часть ее последующих работ, документируют перформансы Шерман; большая часть работ продиктована «интересом к образу женщины, критическим исследованием периодически встречающегося в СМИ стереотипа женского тела» (Brehm, 1996. P. 108).

После *Film Stills* последовали серии *Centre Folds* и *Fashion*, развивавшие все тот же интерес к изображению секса, а в 1990-х годах — серия *Sex Pictures*, состоящая из наиболее сексуально трансгрессивных фотографий, когда-либо созданных Шерман: на снимках изображены гротескно искаженные манекены и куклы, участвующие в откровенных сексуальных сценах. Они отталкивают и вызывают неприятные чувства, изображая «извращенные» сцены, порожденные воображением Шерман и, как можно предположить, ее представлениями о жестокой мужской фантазии.

Творчество Шерман представляет собой важное связующее звено между антимодернистской эстетикой поколения Джуди Чикаго и Шниман и постмодернизмом «плохих девчонок». Последние разделяют ее интерес к изображению секса, и в частности к сексуализации женского тела, но реализуют его в эпоху, когда амбивалентность и многозначность образов признается более широко, чем в эпоху феминизма. Феминистской политикой 1970-х годов, с ее понятием угнетающего, по сути, мужского взгляда, вдохновлены даже те работы Шерман, которые, используя иконографию популярной культуры, предвосхищают постфеминистские восьмидесятые и девяностые. В ее творчестве мы видим две характерные черты движения «плохих девчонок» (черты, которые при-

сутствуют также и в искусстве мужчин — как гетеро-, так и гомосексуальном, рассмотренном выше): самообъективирующий акцент на теле самого художника, часто имеющий сексуальный характер (хотя не обязательно эротический), а также отсылки к патриархальной культуре, равно как и комментарии по ее поводу, куда относятся голливудские фильмы, показы мод и порножурналы. Роза Оливарес пишет о Шерман: «Несомненно, мы имеем дело с одной из “плохих девчонок”... с развратной женщиной, которая рассказывает нам сказку о принце, который не собирается приходить вовремя, и в которой главную роль играет мерзавец» (Sherman, 1996. P. 13). Однако, несмотря на то что творчество Шерман вдохновило «плохих девчонок» 1990-х годов, оно опирается прежде всего на критику патриархата и позиции, отводимой им женщине, развернутую в рамках культурного феминизма семидесятых. У нее вряд ли были возможности для релятивизма, по крайней мере в вопросах сексуальной политики, и желаемые интерпретации (подразумеваемые смыслы) ее работ вполне очевидны.

«Плохие девчонки», последовательницы Шерман, отличаются от нее в том плане, что зачастую нарушают функционирование мужского взгляда по обе стороны художественного процесса. «Плохие девчонки» разделяют эстетику Шерман, но комбинируют ее с типично постмодернистским осознанием множественности значений, которые необходимо извлечь из всех возможных текстов, даже таких, как, например, порнография или реклама, которые больше других были причастны к сохранению патриархата. Они также используют иконоборческий юмор и стилизацию в традиции *Guerilla Girls*. В *My Bed* Трэйси Эмин или в *Chicken Knickers* Сары Лукас «плохие девчонки» используют то, что Джо Анна Айзек называет

«революционной силой женского смеха» (1996). Насмехаясь, они бросают вызов не только патриархальным, но и обличающим феминистским представлениям о том, «что есть женщина», — точно так же, как квир-культура бросает вызов не только гомофобии, но и некоторым моделям движения за права геев. В этом смысле «плохие девчонки» выражают в искусстве фрагментацию некогда единой феминистской ортодоксии, на смену которой приходит множественность феминизмов, у каждого из которых свой подход к сексуальности и ее изображению. Искусство «плохих девчонок» — выражение «постфеминизма» в культуре.

«ПЛОХИЕ ДЕВЧОНКИ»

И ПОРНОГРАФИКАЦИЯ ФЕМИНИСТСКОГО ИСКУССТВА

Подобно художницам-феминисткам 1960-х и 1970-х годов, многие из «плохих девчонок» практикуют откровенное искусство тела. Однако, в отличие от своих предшественниц, «плохие девчонки» часто создают провокационные сексуализированные образы самих себя и других женщин. Манипулируя этими образами, они стремятся изменить условия их восприятия и потребления, открывая возможности альтернативных интерпретаций сексуализированного женского тела. Если Шерман, кажется, недвусмысленно критически относится, например, к объективации женщин в порнографии, то «плохие девчонки» используют порно как средство исследования смысла сексуальной репрезентации и женской сексуальности как таковой. Один из критиков отмечает, что «всех этих художниц объединяет чувство свободы в изображении тела. Они играют с идеей вымысла или перформанса, стремясь освободи-

даться от более строгих кодексов феминизма или движения за права гомосексуалистов, — тело само по себе стало стратегией»¹. Цель этого «освобождения» — создать культурное пространство, в котором женщины могли бы выражать и искать свою сексуальность, так долго сдерживаемую требованиями патриархата. Искусство «плохих девчонок», как и порно для женщин, воспринимается его сторонниками как инструмент сексуальной революции — способ преодоления стереотипных понятий женственности, из какого бы источника они ни происходили. Оно многим обязано феминизму, создавшему условия, в которых существование этого искусства стало возможным, но в своем содержании и по своей сути оно далеко ушло от того феминизма, который определял себя по отношению к специфическому представлению о мужской сексуальности как хищнической и насильственной. В искусстве «плохих девчонок» женщины часто изображены сексуально агрессивными, деспотичными, алчными — именно такими, какими бывают мужчины.

В наибольшей степени это характерно для творчества «плохих девчонок» из числа *queer*. Эти художницы часто используют «политически некорректные» мотивы, в том числе почерпнутые из мира садомазохизма и лесбийских баров, — как это происходит в *Betty Gets It* Николь Айзенман (карнавальный бунт против мультика про Флинстоунов, где Вилма и Бетти трансформируются в S&M лесбиянок)² или в гомоэротической фотографии

¹ Shave C. 'Constant Stiffies'. *i-D*. May 1999. P. 113—115.

² См. также ее «Охоту на минотавра» [*Minotaur Hunt*] (1991), которая в стиле Пикассо изображает кастрацию самца группой женщин-воительниц, ниспровергая общую тему всего мужского искусства на протяжении веков (изнасилование и сексуальное насилие, совершаемое мужчинами над женщинами).

Деллы Грейс, один из образцов которой украшает обложку книги Гросс и Пробин «Сексуальные тела» (1995). Ее произведения были осуждены некоторыми из феминисток за некритичное изображение лесбийских сексуальных игр (аналогичной критике подвергались и работы Мэпплторпа).

Фотографии Грейс воплощают идею о том, что садомазохистская образность, независимо от контекста, в котором она используется, — художественного или порнографического, может дать лесбиянкам «самую мощную стратегию противостояния культуре, до сих пор опутанной навязанными образами женщины как матери, кормилицы и средства удовлетворения мужского желания» (Fernandez, 1991. P. 35). Филисс Кристофер — фотограф, работающая в гомоэротическом стиле, — допускает, что некоторые люди могут оценить ее образы как «порнографичные, имея в виду “непристойные”», но отстаивает свое внимание к сексуализированному лесбийскому телу, вспоминая, что «десять лет назад [в конце 1980-х годов] лесбийские образы практически не публиковались». «Я рада, что мне удалось внести свой вклад в настоящую сексуальную революцию»¹. Она настаивает, что ее модели «делают это не за деньги. Они делают это потому, что хотят иметь красивые фотографии самих себя, и хотят, чтобы эти изображения увидел мир».

Фотограф Беттина Реймс хотя сама и придерживается традиционной ориентации, также специализируется на сексуализированных образах женщин, вызвавших неодобрение у некоторых критиков-феминисток. Хотя

¹ Цит. по: *Erotica: A Journey into Female Sexuality* (документальный фильм Channel 4, февраль 1999).

стиль и тематика ее работ заставляют вспомнить о фотографиях Гельмута Ньютона для модных журналов и рекламы, Реймс решительно отрицает любые прямолинейные сравнения своего творчества с бездумной фиксацией мужского взгляда на объективируемой женщине. «Если вы посмотрите на *Chambres Closes* [«Закрытые комнаты», коллекция Реймс 1998 года], вы увидите, что многие [модели] действительно улыбаются перед камерой, и, вероятно, именно это обеспокоило людей больше всего. Людей раздражало не то, что модели показывают какие-то части своего тела или приоткрывают свои ноги. Людей раздражало то, что они делают это с улыбкой. Секс, удовольствие и искусство — эти три понятия несовместимы»¹.

Одна из самых известных «плохих девчонок» (не в последнюю очередь прославившаяся своей широко разрекламированной связью с бисексуальной Мадонной, запечатленной для будущих поколений в фильме «В постели с Мадонной» [1991]) — Сандра Бернхард, артистка перформанса и разговорного жанра, время от времени снимающаяся в кино. Снятый по ее сценарию фильм *Without You I'm Nothing* [«Без тебя я ничто»] (Боскович, 1990) иллюстрирует несколько особенностей искусства «плохих девчонок», в особенности частое использование юмора для ниспровержения традиционных стереотипов мужественности и женственности. Мишенью изощренных стилизаций Бернхард становились Карен Карпентер, Барбара Стрейзанд, Дайана Росс, Мадонна, Уоррен Битти (имевший романтическую связь с Мадонной почти в то же время, что и Бернхард) и в целом секс-символы мужского пола. Ее версия песни 'Little Red Corvette'

¹ Цит. по: *Erotica: A Journey into Female Sexuality*.

[«Маленький красный корвет»] Принца (исполняемая в огромной мантии из звездно-полосатой ткани под аккомпанемент свирелей и акустических гитар и резко контрастирующая с более мужественной подачей этой песни Принцем) мягко высмеивает чрезмерно сексуализированную звезду, отдавая при этом должное его статусу ключевой фигуры в сексуализации американской культуры конца XX века. Принц, как отмечалось в главе 2, на протяжении всей своей карьеры сочетал публичную демонстрацию темпераментной сексуальности с намеками на бисексуальность и амбивалентную сексуальную ориентацию (например, в песне 'If I Was Your Girlfriend' [«Если бы я был твоей девушкой»]). В стилизации Бернхард обыгрывается прославление в творчестве Принца — пусть не гомосексуальном и даже не *queer* — целительной силы сексуальности и его заигрывание с сексуально амбивалентными стилями и практиками. После того как она заканчивает исполнять песню, начинает играть оригинальная запись; Бернхард снимает мантию, и на ней остаются только расшитые блестками трусики «танга». Финальный танец представляет собой классический прием «плохих девчонок» (и также хороший пример стриптиз-культуры), приглашающий зрителя посмотреть на ее сексуализированное тело и одновременно обращающий наше внимание на то, что, наблюдая, мы становимся соучастниками. Редактор журнала *Advocate* определил цель сексуально трансгрессивных шоу Бернхард следующим образом:

Сандра хочет говорить о сексе, она хочет говорить о политике, она хочет говорить обо всем, что приходит ей в голову. Выходя на сцену, она становится одновременно моделью и делегатом политического движения. Ликвидируя разрыв

«ПЛОХИЕ ДЕВЧОНКИ»

между развлечением, сексуальностью и политикой, она определенно держит руку на пульсе всего, что происходит в Америке¹.

«Плохие девчонки», подобные Бернхард, изображают сексуализированное женское тело, при этом характерно, что изображение часто объективирует тело самой художницы. Как отмечает в этой связи Ребекка Шнайдер, «порнографический объект — женщина перед камерой — в новой инкарнации сама становится художником» (1997. Р. 11). «Плохие девчонки» отрицают некогда ортодоксальное феминистское представление о том, что существует такая вещь, как «аутентичное» женское искусство, определявшееся через отрицание и дистанцирование от мужских образов и символов. Они «берут [патриархальное] наследие и работают с ним — критикуют его, переворачивают его, разоблачают его и используют его в своих целях» (Tickner, 1987. Р. 239).

Эта стратегия обрела наиболее полное воплощение в творчестве Энни Спринкл, в прошлом американской порнозвезды, а ныне создательницы «постпорнографических перфомансов», которая в таких постановках, как *Hardcore from the Heart* [«Порно из сердца»], осуществляет деконструкцию порнографического опыта в манере не менее откровенной и трансгрессивной, чем сама порнография. Чиччолина также трансформировала свой низкий культурный статус порнозвезды в нечто иное — в высокое искусство, воплотившееся в совместной работе с Джеффом Кунсом, и в «порно-политику», выразившуюся в защите сексуальной свободы в Италии

¹ Цит. по документальному фильму *Arena*, показанному по BBC2 в 1996 году.

(кульминацией этой политики стал 1987 год, когда Чиччолина была избрана в парламент Италии в качестве «секс-радикала»).

Такой подход к искусству женского тела был популяризирован Мадонной в ее шоу конца 1980-х и начала 1990-х годов, рассмотренных выше в контексте порношика. Мадонна, благодаря своей популярности, сыграла ключевую роль в формировании дискуссий как внутри, так и вне феминистского движения по поводу легитимности использования женщинами стратегий и символов, традиционно ассоциировавшихся с мужским взглядом¹. После книги *Sex* создание женских автопортретов — во многих случаях чрезмерно сексуализированных — стало, по определению Вальдемара Янушака, «одной из маний» искусства 1990-х годов². Эта тенденция приобрела международный масштаб. Так, в Японии появилось движение «девочек-фотографов» во главе с Хиромикс Тасигава, а также фотографы, специализирующиеся на изображении собственных обнаженных тел, такие как Юри Нагасима.

¹ После дискуссий вокруг альбома *Erotica* и книги *Sex* и относительно неудачного альбома 1994 года *Bedtime Stories* [«Истории на ночь»] она отказалась от эстетики сексуальной трансгрессии. В 1996 году она сыграла главную роль в фильме Алана Паркера «Эвита», представ в новом для нее образе Матери (в фильме — матери аргентинского народа, а в расширительном толковании — матери своих зрителей). Она родила ребенка, после чего вернулась в хит-парады с альбомом *Ray of Light* [«Луч света»] и с заглавной темой второго фильма Майка Майерса об Остине Пауэрсе, за которыми в 2000 году последовал альбом *Music*, получивший «Грэмми». Ее эволюция от образа пробуждающейся девственницы к имиджу порнозвезды и лучшей подруги гомосексуалистов, отрицающей гендерные различия, и, наконец, к образу зрелой женщины и матери являет собой непрерывный шедевр феминистского искусства.

² Januszczak W. A mini Mirror. Sunday Times, 28 November 1999.

В 2000 году была опубликована коллекция американского фотографа Наташи Мерритт *Digital Diaries* [«Цифровые дневники»], обозначившая новый этап в развитии этого художественного аутовуайёризма. Это коллекция автопортретов, снятых 21-летней женщиной, на которых запечатлены ее сексуальные встречи в номере отеля с разными партнерами — как мужчинами, так и женщинами. Сочетая техники самообъективации и сексуальной исповеди, Мерритт создавала изображения, стирающие грань между искусством и порнографией в манере, которая уже стала обычной среди художниц-женщин, но даже еще более провокационной. *Digital Diaries* изображали минет и садомазохизм в числе прочих экзотических актов (интересно, что это не привлекло внимание Отдела по непристойным публикациям). Эти акты перемещались из сферы порнографии в сферу искусства, становясь, по утверждению редактора издания, «средством самопознания, самореализации... для нового тысячелетия»¹. Фотографии Мерритт, собранные в глянцевой книге издательства Taschen, несли в себе эротическую нагрузку, однако, как писал один из критиков, «в них есть красота наравне с порнографией, есть особый женский голос, поднимающий беспристрастное самораскрытие до новых высот изумительной непристойности»². Тот факт, что ее «фотографии самой себя и своих сексуальных партнеров в непринужденных позах, в покое и занятых игрой» приглашали зрителя к вуайеристскому наблюдению, не был расценен этим критиком как несовместимый со статуем искусства.

¹ Из введения Эрика Кролла.

² Guardian. 29 April 2000.

Другие критики, однако, были не столь благодушны и задавали вопрос, типичный для критических отзывов на все работы такого рода, особенно после того, как книга Мадонны *Sex* сделала их достоянием коммерческого мейнстрима: если наблюдатель-мужчина воспринимает работы художницы как «изумительно непристойные», не сигнал ли это того, что она фактически стала соучастницей хищного мужского взгляда, создавая порнографию, замаскированную под искусство и ориентированную на мужскую аудиторию? Как мы знаем, возможны самые разные реакции на образы Мадонны или Мерритт — прежде всего, несомненно, сексуальное возбуждение; желание узнать глубинные мотивы такого самораскрытия; восхищение смелостью (или, возможно, дерзостью) артистки; гнев, вызванный ее кажущимся соучастием в иконографии и сексуальном языке патриархальной культуры. В конце 1980-х годов, еще даже до появления Мадонны с ее *Sex* и Наташи Мерритт с ее «Цифровыми дневниками», Лиза Тикнер утверждала, что

изображение женщин женщинами (иногда ими самими) в такой квазисексистской манере набирает силу как политическое заявление по мере того, как приближается к теме сексуальной эксплуатации, но затем, на волосок от этой темы, срывается в двусмысленность и смятение. Чем более привлекательны женщины, тем больше риск, поскольку тем ближе они подходят к традиционным стереотипам (1987. Р. 248).

Итак, самообъективация — довольно рискованная эстетическая стратегия. По мнению Ребекки Шнайдер, однако, можно также утверждать, что «эти работы, вместо того чтобы противопоставлять себя сексуализации

женского тела, стремятся завладеть оружием господина, чтобы направить это оружие против него самого, заставляя еще раз взглянуть на условия и топографию этой сексуализации» (1997. Р. 105). Иначе говоря, если образ обнаженной женщины традиционно был символическим выражением рабства женщины при патриархате, то использование его женщинами в искусстве (в том числе создание ими изображений своего собственного обнаженного тела) может разрушить этот символизм и вызвать переоценку сексуальной идентичности женщины в соответствии с более широкой политической программой феминизма.

Контекст и власть здесь едины. Образы Наташи Мерритт и ее друзей в «Цифровых дневниках» или фотографии Реймс и Кристофер, о которых упоминалось выше, несомненно, могут быть использованы мужчинами для мастурбации (выполняя, таким образом, по крайней мере одну функцию порнографии). Конечно, женщины тоже могут использовать их для этих целей. Однако есть нечто более важное, чем их статус искусства, эротики или порнографии, — это сам факт, что все эти образы являются продуктом тщательной рефлексии *женского* взгляда — взгляда самой художницы, которая сохраняет за собой право решать, что показывать и как показывать, и применяет свою власть, чтобы представить свою сексуальность так, как выбирает *она*. То же самое можно сказать о менее откровенных работах Хиромикс и японских «девочек-фотографов». В контексте культуры, которая до недавнего времени запрещала изображение лобковых волос, одновременно допуская экстремальное садомазохистское порно, движение «девочек-фотографов» является важным признаком освобождения японских женщин от порабоощающей традиции.

СТРИПТИЗ-КУЛЬТУРА

Вызов, или бунт, содержащийся в сексуально трансгрессивном искусстве «плохих девчонок», требует от нас признания того факта, что в постфеминистском мире (я имею в виду мир, который, оставаясь патриархальным, идет на уступки и адаптируется к требованиям феминизма) невозможен доктринальный контроль значения образов, невозможно диктовать сверху, какие образы женщины могут и должны производить. Искусство сексуальной трансгрессии, традиционно монополизированное мужчинами, теперь стало частью художественного репертуара женщин, даже если не всех женщин (и не всех мужчин) устраивает то искусство, которое получается в результате. Не в последнюю очередь благодаря успехам феминистских кампаний женщины теперь разделяют с мужчинами право выражать свои сексуальные желания и свою идентичность, используя все художественные и культурные средства — мейнстримные и маргинальные, популярные и авангардные. При этом оказывается, что некоторые из этих желаний и идентичностей противоречат не только традиционным патриархальным стереотипам женственности (что и неудивительно), но также и некогда ортодоксальным феминистским представлениям о том, что такое женщина и чего женщины хотят от секса.

12 ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Позвольте мне закончить это путешествие через многообразный, зачастую опасный ландшафт сексуально откровенной «стриптиз-культуры» тремя важными выводами.

Во-первых, очевидно, что нашу медиа-систему уже нельзя охарактеризовать как деспотичный идеологический аппарат, неослабно поддерживающий патриархальные и гетеросексуальные ценности; что она, напротив, восприимчива к изменениям капиталистических социальных и сексуальных отношений (таких, как изменение роли женщин или постепенное ослабление гомофобии и других типов сексуальной дискриминации). Я утверждал далее, что она вносит свой вклад в эти процессы. В первой части было показано, что процесс сексуализации культуры, от порнографии до общественной жизни, включал в себя демократизацию и диверсификацию сексуального дискурса. В третьей части я показал, что, несмотря на обвинения в непристойности и жестокости, часто выдвигаемые против нее критиками разных мастей,

и вопреки тому, что ее источником стала патриархальная «воля к власти», эстетика трансгрессии в искусстве использовалась гомо- и гетеросексуальными мужчинами и женщинами для подрывного и несущего в себе потенциал социальных трансформаций исследования сексуальности и выражения своей сексуальной идентичности. Часть вторая показала, что способы изображения секса, сексуальности и гендера в СМИ претерпели значительные и позитивные изменения. «Бесконечная череда оскорблений», «незаметность и унижительная стереотипизация», которые традиционно были уделом женщин и гомосексуалистов, сменились, как я доказывал, гораздо более сложной и приемлемой множественностью изображений. Структура сексуальной репрезентации стала более плюралистичной, чем могло себе представить большинство критиков еще десяток лет назад.

Похвальным исключением является Линда Нохлин, которая в 1973 году предсказывала, что «рост влияния женщин в политике как секса, так и искусства непременно должен революционизировать сферу эротической репрезентации» (цит. по: Betterton, 1987. P. 235). Спустя несколько лет один американский ученый отметил, что содержание сексуальной репрезентации в популярных медиа стало более разнообразным, «намечая контуры изменившегося общества — не столь патриархального, открытого широкому кругу эмоций, более легкомысленного и готового поразвлечься и менее сексистского» (La Valley, 1995. P. 70). Представленные выше доказательства предполагают, что эти оптимистичные воззрения были небезосновательны. Различные категории сексуальной репрезентации, рассмотренные выше, стали средством расширения доступа к сексуальному дискурсу. Одновременно они способствовали выходу на свет

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

некогда маргинальных сексуальностей и сексуальных сообществ. Кроме того, учитывая эту тенденцию, они предоставили арену для выражения тревоги «нормальных» мужчин, вызванной изменениями моделей социальной стратификации. Верно, что иногда эта тревога принимала нежелательные, хотя и понятные формы «реакции», направленной против всего, что воспринималось как факторы ослабления мужчин. В других случаях она сопровождалась самокритикой и исследованием альтернатив традиционных моделей маскулинности.

Все это говорит о важном и прогрессивном социологическом и политическом значении стриптиз-культуры.

Однако нельзя отрицать, что она также руководствовалась чисто коммерческими мотивами, основываясь на известном принципе «секс — лучшая реклама» (даже если причина этого лишь в том, что люди, как правило, хотят получать информацию обо всех аспектах сферы сексуального, обсуждать их и испытывать их на собственном опыте). Тем не менее я также утверждал — и это мое второе главное заключение, — что давление, оказываемое культурным рынком, скорее способствовало, нежели препятствовало развитию этих прогрессивных тенденций. Хотя критики коммерческого сексуального «шика» и отказываются это признавать, это был культурный капитализм, стимулируемый конкурирующими воздействиями новых рыночных ниш, определяемых по сексуальному признаку и образовавшихся, в свою очередь, в результате десятилетий политической активности и давления со стороны как феминистских организаций, так и движения за права гомосексуалистов, направленного на внедрение стилей и символов некогда маргинальных, оппозиционных движений и субкультур в массовое сознание. В конце XX века развитие новых

технологий связи способствовало экспансии коммерциализованных видов сексуальной репрезентации, которые, выстраивая свои отношения с новыми сексуальными сообществами на основе их экономической независимости, должны были разрушить многие из ограничивающих и снисходительных стереотипов прошлого.

Ричард Дайер утверждал, что «капитализм может точно так же извлекать прибыль из тех движений, которые находятся в идеологической оппозиции буржуазному обществу, как и из тех, которые оказывают ему поддержку» (1995. Р. 409). Более того, я осмелюсь утверждать, что культурные и политические тенденции, описанные в этой книге, стали возможны только потому, что в гомосексуальности или феминизме нет ничего принципиально антибуржуазного или антикапиталистического. Напротив, в эпоху, когда технологии воспроизведения ослабляют вековую связь между гетеросексизмом, патриархальной семьей и социальной стабильностью, капитализм тем сильнее, чем сильнее женщины и чем больше прав приобретают гомосексуалисты. В этих условиях, с точки зрения системы в целом, женоненавистничество и гомофобия не вносят никакого заметного вклада в поддержание социального порядка. По этой причине и в сочетании с убедительной экономикой социального гражданства коммодифицированная культура развитых капиталистических обществ стала функционировать как пространство для выражения и распространения разнообразных сексуальных идентичностей и радикальной сексуальной политики. От порнографии до поп-музыки, от рекламы до искусства, от ток-шоу до реалити-шоу наши медиа, функционируя одновременно как барометры и катализаторы, вносят важный вклад в процессы, поддерживающие сосуществование традиционно патри-

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

архальных обществ (к которым сами они не испытывают особой симпатии) с сексуальной экономикой и политикой, в которой не только женщины и гомосексуалисты, но и «нормальные» мужчины занимают иные социальные позиции, нежели те, к которым они привыкли.

Несмотря на все это, мы еще далеки от «конца» патриархата, и если современные медиа действительно чувствительны ко вкусам и потребностям появляющихся сексуальных сообществ, они будут, как и прежде, отражать присутствие консервативных ценностей и убеждений части населения и играть роль средств их распространения и воспроизводства. Порносфера по-прежнему остается пространством, где такие артисты, как Макс Хардкор, могут найти свою аудиторию. «Реакция» время от времени поднимает свою уродливую голову, поскольку консервативные и прогрессивные силы продолжают конкурировать на сексуальной арене. В отдельные моменты силы сексуальной реакции обретают уверенность и выходят на первый план — как это происходило, например, в ходе дискуссии об отмене статьи 28-й в Великобритании или в процессе дебатов вокруг статуса гомосексуалистов в вооруженных силах США. Но относительно равные условия идеологической конкуренции и видимая открытость медиа для аргументов, мнений, вкусов и стилей, отличающихся от тех, которые когда-то насаждали хранители патриархальной морали, говорят о том, что сегодня у тех, кто к этому готов, есть беспрецедентные возможности эффективного вмешательства и участия в сексуальной культуре, как авангардной, так и массовой, как популярной, так и элитной. Институциональный сексизм и гомофобия культурной индустрии продолжают играть роль структурных ограничений, но они пребывают в относительном упадке. Если

этот упадок продолжится (а есть все признаки того, что будет именно так), то вклад медиа в процесс сексуальной демократизации, вероятно, будет все более значительным.

И наконец, последнее, третье заключение. Последствия сексуальной демократизации — и их выражение в сексуальной культуре — невозможно ограничить догматически выведенными утверждениями о том, что *должно было* произойти, когда женщины и гомосексуалисты освободились от патриархального гнета, а гетеросексуальные мужчины осознали необходимость адаптироваться к новой среде, в которой они оказались. Этот путь ведет напрямик к «полиции желаний», если использовать определение, данное Саймоном Уэтни в его значимой книге (1987), и такой полицейский контроль одинаково авторитарен, от кого бы он ни исходил: от правых радикалов или католического кардинала, от мусульманского муллы или реакционного раввина. Суть сексуальной политики, заслуживающей эпитета «демократическая», состоит в том, что мы приобретаем и используем право открывать для себя нашу собственную сексуальность, выражать и прославлять ее, при этом оказывая должное уважение вкусам, желаниям и способам восприятия других людей. Это реальная задача, которую ставит перед нами стриптиз-культура.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Aaron, M., ed., 1999. *The Body's Perilous Pleasures Dangerous Desires and Contemporary Culture*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999.
- Ibid, 1999. 'Till death do us part: cinema's queer couples who kill', in Aaron, ed., p. 76—84.
- Abramson, P. R. and Pinkerton, S. D. 1995. *With Pleasure: Thoughts on the Nature of Human Sexuality*, Oxford, Oxford University Press.
- Allison, A., 1996. *Permitted and Prohibited Desires*, Boulder, Col., Westview Press.
- Anderson, D. and Mosbacher, M., 1997. *The British Woman Today – A Qualitative Survey of Images in Women's Magazines*, London, Social Affairs Unit.
- Araki, N., 1997. *Tokyo Lucky Hole*, Köln, Taschen.
- Ibid, 1998. *Tokyo – Marketplace of Emotions*, Zürich, Edition Stemmle.
- Archer, R. and Simmonds, D., 1986. *A Star is Torn*, London, Virago.
- Assiter, A. and Avedon, C., eds, 1993. *Bad Girls and Dirty Pictures*, London, Pluto.
- Atkins, T., ed., 1976. *Sexuality in the Movies*, New York, Da Capo Press.
- Baker, N., 1994. *The Fermata*, London, Picador.
- Barthel, D., 1992. 'When men put on appearances: advertising and the social construction of masculinity', in Craig, ed., p. 137—153.
- Barthes, R., 1973. *Mythologies*, London, Paladin.
- Ibid, 1982. 'The metaphor of the eye', in Bataille, p. 119—127.
- Bataille, G., 1982. *The Story of the Eye*, London, Penguin.
- Ibid, 1994. *The Absence of Myth*, London, Verso.
- Becker, E., Citron, M., Lesage, J., Rich, B. R., 1995, 'Lesbians and film', in Creekmur and Doty, eds, 1995, p. 25—43.

- Berger, M., Wallis, B. and Watson, S., eds, 1995. *Construting Masculinity*, London, Routledge.
- Betterton, R., ed., 1987. *Looking On*, London, Pandora.
- Biskind, P., 1998. *Easy Riders, Raging Bulls*, London, Bloomsbury.
- Blake, N., 1995. 'Tom of Finland: an appreciation', in Creekmur and Doty, eds, pp. 343—353.
- Bland, L., 1995. *Banishing the Beast*, London, Penguin.
- Bockris, V., 1998. *Patti Smith*, London, Fourth Estate.
- Boston, R., 1990. *The Essential Fleet Street*, London, Blandford.
- Bradley, L., 2000. 'Sculley hits the glass ceiling: postmodernism, postfeminism, posthumanism and the X-files', in Helford, ed., p. 61—90.
- Brehm, M., 1996. 'Sex pictures', in Sherman, C., p. 100—125.
- Breton, A., 1987. *Mad Love*, Lincoln and London, University of Nebraska Press.
- Bright, D., ed., 1998. *The Passionate Camera: Photography and Bodies of Desire*, London, Routledge.
- Bright, S., 1997. *Sexual State of the Union*, New York, Simon & Schuster.
- Bristow, J., 1997. *Sexuality*, London, Routledge.
- British Medical Association Board of Science and Education, 2000. *Eating Disorders, Body Image and the Media*, London. British Medical Association.
- Broadcasting Standards Commission, 1999. *Sex and Sensibility*, London, BSC.
- Broude, N. and Garrard, M. D., eds, 1994. *The Power of Feminist Art*, London, Thames & Hudson.
- Buckley, D., 1999. *Strange Fascination: David Bowie, the Definitive Story*, London, Virgin.
- Burchill, J., 1986. *Girls on Film*, London, Virgin Books.
- Ibid, 1989. *Ambition*, London, Corgi.
- Burston, P. and Richardson, C., eds, 1995. *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture*, London, Routledge.
- Burstyn, V., ed., 1985. *Women Against Censorship*, Vancouver, Douglas McIntyre.
- Butler, J., 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge.
- Califia, P., 1994. *Public Sex*, Pittsburgh, Penn., Cleiss Press.
- Capsuto, S., 2000. *Alternate Channels: The Uncensored Story of Gay and Lesbian Images on Radio and Television*, New York, Ballantine Books.
- Carey, J., 1992. *The Intellectuals and the Masses*, London, Faber & Faber.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Carol, A., 1986. *Nudes, Prudes and Attitudes*, Cheltenham, New Clarion Press.
- Chicago, J., Lucie-Smith, E., 1999. *Women and Art*, London, Weidenfeld & Nicolson.
- Cleto, F., ed., 1999. *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject — A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Cohan, S. and Hark, I. R., eds, 1993. *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, London, Routledge.
- Colacello, B., 1990. *Holy Terror: Andy Warhol Close Up*, New York, HarperCollins.
- Cooper, E., 1996. *The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West*, London, Routledge.
- Copp, D., Wendell, S., eds, 1983. *Pornography and Censorship*, Buffalo, NY, Prometheus.
- Cottingham, L., 1993. 'What's so bad about 'em?', in Institute of Contemporary Arts (ICA), *Bad Girls*, p. 54—61.
- Coward, R., 1999. *Sacred Cows: Is Feminism Relevant to the New Millennium?*, London, HarperCollins.
- Craig, S., ed., 1992. *Men, Masculinity and the Media*, Niwbury Park, Sage.
- Creed, B., et al., 1995. 'Lesbian bodies', in Grosz, E. and Probyn, E., eds, 1995, p. 86—103.
- Ibid, 1998. 'The crash debate: anal wounds, metallic kisses', *Screen*, vol. 39, no. 2, p. 175—192.
- Creekmur, C. K. and Doty, A., eds, 1995. *Out In Culture*, London, Cassell.
- Danto, A. C., 1990. 'Photography and performance: Cindy Sherman's stills', in Sherman, p. 5—14.
- Ibid, 1994. *Playing with the Edge*, London, Thames & Hudson.
- Davidson, D. K., 1996. *Selling Sin: The Marketing of Socially Unacceptable Practices*, Westport, Conn., Quorum Books.
- Delacoste, F. and Alexander, P., eds, 1988. *Sex Work: Writings by Women in the Sex Industry*, London, Virago.
- Dines, G., 1995, "'I buy it for the articles": Playboy magazine and the Sexualisation of Consumerism', in Dines, and Humez, eds, 1995, p. 254—262.
- Dines, G. and Humez, J., eds, 1995. *Gender, Race and Class in Media*, London, Sage.
- Dittmar, L., 1998. 'The straight goods: lesbian chic and identity capital on a not-so-queer planet', in Bright, ed., p. 319—339.
- Donnerstein, E. and Malamuth, N., eds, 1984. *Pornography and Sexual Aggression*, London, Academic Press.

- Donald, S., ed., 1996. *The Joy of Sexism*, London, John Broom Publishing.
- Duggan, L. and Hunter, N., 1995. *Sex Wars: Sexual Dissent and Political Discourse*, London, Routledge.
- Dyer, R., 1990. *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*, London, Routledge.
- Ibid, 1992. *Only Entertainment*, London, Routledge.
- Ibid, 1995. *The Matter of Images: Essays on Representation*, London, Routledge.
- Edwards, T., 1996. *Men in the Mirror*, London, Cassel.
- Ellis, B. E., 1990. *American Psycho*, London, Picador.
- Ibid, 1990. *Glamorama*, London, Picador.
- Ellis, J., 1992. 'On pornography', in *The Sexual Subject*, p. 146—170.
- Ellis, K., 1986. *Caught Looking*, Toronto, Buffalo Books.
- Ellmann, R., 1987. *Oscar Wilde*, London, Penguin Books.
- Evans, D., 1993. *Sexual Citizenship*, London, Routledge.
- Ewing, W. A., 1994. *The Body*, London, Thames and Hudson.
- Faludi, S., 1991. *Backlash*, London, Verso.
- Ibid, 1999. *Stuffed*, New York, W. Morrow and Co.
- Farson, D., 1999. *Gilbert & George: A Portrait*, London, HarperCollins.
- Faust, B., 1980. *Women, Sex and Pornography*, Harmondsworth, Penguin.
- Fleming, C., 1998. *High Concept*, London, Abacus.
- Forestag, M., ed., 1988. *Perpetual Motif: The Art of Man Ray*, New York, Abbeville Press.
- Foster, H., 1995. *Compulsive Beauty*, Cambridge, Mass., MIT Press.
- Foucault, M., 1990. *The History of Sexuality, vol. I*, London, Penguin.
- Ibid, 1992. *The Uses of Pleasure*, London, Penguin.
- Frank, L. and Smith, P., eds, 1993. *Madonnarama: Essays on Sex and Popular Culture*, Pittsburgh, Cleiss Press.
- Friedler, G., 2000. *Naked London*, London, Norton.
- Gabler, N., 1994. *Walter Winchell: Gossip, Power and the Culture of Celebrity*, London, Picador.
- Gamson, J., 1998. *Freaks Talk Back*, Chicago, University of Chicago Press.
- Gibson, P. C. and Gibson, R., eds, 1993. *Dirty Looks: Women, Pornography, Power*, London, British Film Institute.
- Giddens, A., 1993. *The Transformation of Intimacy*, Cambridge, Polity Press.
- Gill, J., 1995. *Queer Noises*, London, Cassell.
- Goffman, E., 1976. *Gender Advertisements*, London, Macmillan.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Golden, T., ed., 1994. *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art*, New York, Whitney Museum of Modern Art.
- Goldin, N. and Costa, G., 1998. *Ten Years After*, Berlin, Scalo.
- Goldschmidt, P. W., 1999. 'Pornography in Russia', in Barker, ed., *Pornography and Democratisation*, Boulder, Col., Westview Press, pp. 318—336.
- Grant, L., 1993. *Sexing the Millennium*, London, HarperCollins.
- Greer, G., 1981. *The Obstacle Race*, London, Picador.
- Griffin, S., 1988. *Pornography and Silence*, London, Women's Press.
- Gross, L., 1991. 'Out of the mainstream: sexual minorities and the mass media', in Wolf and Keilwasser, eds, p. 61—69.
- Grosz, E. and Probyn, E., eds, 1995. *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*, London, Routledge.
- Gruen, J., 1991. *Keith Haring: The Authorised Biography*, London, Thames & Hudson.
- Gubar, S., 1989. 'Representing pornography', in Gubar and Hoff, eds, p. 47—67.
- Gubar, S. and Hoff, J., eds, 1989. *For Adult Users Only*, Bloomington, Indiana University Press.
- Habermas, J., 1989. *The Structural Transformation of the Public Sphere*, Cambridge, Polity Press.
- Hanke, R., 1992. 'Redesigning men: hegemonic masculinity in transition', in Craig, ed., p. 185—199.
- Hanson, E., 1999. *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, London, Duke University Press.
- Hargrave, A. M., 1992. *Sex and Sexuality in Broadcasting*, London, Broadcasting Standards Council.
- Haring, K., 1996. *Journals*, London, Fourth Estate.
- Hartley, J., 1996. *Popular Reality*, London, Arnold.
- Ibid, 1998. 'When your child grows up too fast: juvenation and the boundaries of the social in the news media', *Continuum*, vol. 12, 1998.
- Haste, H., 1993. *The Sexual Metaphor*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf.
- Hebditch, A. and Anning, N., 1988. *Porn Gold*, London, Faber & Faber.
- Helford, E. R., ed., 2000. *Fantasy Girls: Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television*, Boulder, Col., Rowman & Littlefield.
- Hibberd, M., Kilborn, R., McNair, B., Marriott, S. and Schlesinger, P., 2000. *Consenting Adults?*, London, Broadcasting Standards Commission, 2000.

- Hickman, T., 1999. *The Sexual Century: How Private Passion Became a Public Obsession*, London, Carlton.
- Hiromix Tashigawa, 1997. *Japanese Beauty*, Tokyo, Editions.
- Hirsch, F., 1976. 'Midnight cowboy', in Atkins, ed., p. 200—207.
- Holmberg, C. B., 1998. *Sexualities and Popular Culture*, London, Sage.
- Hooks, M., 1993. *Tina Modotti: Photographer and Revolutionary*, London, Pandora.
- Horne, P. and Lewis, R., eds, 1996. *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*, London, Routledge.
- Hoskyns, B., 1998. *Glam! Bowie, Bolan and the Glitter Rock Revolution*, London, Faber & Faber.
- Hughes, R., 1995. *Culture of Complaint*, London, Harvill Press.
- Hunt, L., 1993. *The Invention of Pornography*, New York, Zone Books.
- Ibid, 1998. *British Low Culture*, London, Routledge.
- Huntley, R., 1998. 'Slippery when wet: the shifting boundaries of the pornographic (a class analysis)', *Continuum*, vol. 12, p. 69—81.
- Institute of Contemporary Arts (ICA), 1993. *Bad Girls*, London, ICA.
- Isaak, J. A., 1996. *Feminism and Contemporary Art*, London, Routledge.
- Itzin, C. ed., 1992. *Pornography: Women, Violence, and Civic Liberties*, Oxford, Oxford University Press.
- Jackson, S. and Scott, S., 1996. 'Sexual skirmishes and feminist factions', in Jackson and Scott, eds, p. 1—31.
- Ibid, eds, 1996. *Feminism and Sexuality: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Jeffords, S., 1993, 'Can masculinity be terminated?', in Cohan and Hark, eds, p. 245—262.
- Jensen, R., 1996. 'The Culture Wars, 1965—1995: a historian's map', *Journal of Social History*, vol. 29, no. 3, p. 17—37.
- Katz, I., 1998. 'Aesthetics on "intimacy"', in Bright, ed., p. 204—215.
- Kendrick, W., 1987. *The Secret Museum*, New York, Viking.
- Kieran, M., ed., 1996. *Media Ethics*, London, Routledge.
- Kitzinger, J., 1999. *The Representation of Teenage Sexuality in the Media*, Edinburgh, Health Education Board for Scotland.
- Koons, J., 1992. *Jeff Koons*, Cologne, Benedikt Taschen.
- Ibid, 1994. *The Jeff Koons Handbook*, London, Taschen.
- Krauss, R., ed., 1985. *L'Amour Fou*, New York, River Press.
- Krzywinska, T., 1999. 'Cicciolina and the dynamics of transgression and abjection in explicit sex films', in Aaron, ed., p. 188—209.
- Lane, C., 2000. *Feminist Hollywood: From Born in Flames to Point Break*, Wayne State University Press.

БИБЛИОГРАФИЯ

- La Valley, A., 1995. 'The great escape', in Creekmur and Doty, eds, p. 60—70.
- Lawrence, D. H., 1936. *Pornography and So On*, London, Faber & Faber.
- Lloyd, F., ed., 1993. *Deconstructing Madonna*, London, Batsford.
- Lucie-Smith, E., 1991. *Sexuality in Western Art*, London, Thames & Hudson.
- Lumby, C., 1997. *Bad Girls: The Media, Sex and Feminism in the 90s*, Sydney, Allen & Unwin.
- McElroy, W., 1995. *A Woman's Right to Pornography*, New York, St. Martin's Press.
- MacInnes, J., 1998. *The End of Masculinity*, Buckingham, Open University Press.
- McKenzie, W., 1998. 'Bad girls do it in public', *Continuum*, vol. 12, p. 83—90.
- MacKinnon, C., 1992. 'Pornography, civil rights and speech', in Itzin, C., ed., p. 456—511.
- Ibid, 1994. *Only Words*, London, HarperCollins.
- McNair, B., 1996. *Mediated Sex*, London, Arnold.
- Ibid, 1998. 'Journalism, politics and public relations: an ethical appraisal', in Kieran, ed., p. 49—65.
- Ibid, 2000. *Journalism and Democracy*, London, Routledge.
- McNair, B., Boyle, R., Haynes, R., Schlesinger, P., Dobash, R. and Dobash, R., 1998. *Men Viewing Violence*, London, Broadcasting Standards Commission.
- Mapplethorpe, R., 1983. *Lady: Lisa Lyon*, Boston, Bullfinch Press.
- Ibid, 1985. *Certain People: A Book of Portraits*, Pasadena, Twelvetrees, 1985.
- Ibid, 1995. *Altars*, New York, Random House.
- Mercer, K., 1992. 'Just looking for trouble: Robert Mapplethorpe and fantasios of race', in Segal and McIntosh, eds, p. 92—110.
- Merritt, N., 2000. *Digital Diaries*, London, Taschen.
- Metzstein, M., 1993. 'Sex signed sealed and delivered', in Lloyd, ed., pp. 91—98.
- Miller, D., Kitzinger, J. and Williams, K., 1999. *The Circuit of Communication*, London, Sage.
- Morrisroe, P., 1995. *Mapplethorpe*, London, Secker & Warburg.
- Mort, F., 1996. *Cultures of Consumption*, London, Routledge.
- Mulvey, L., 1975. 'Visual pleasure and narrative cinema', *Screen*, vol. 16, no. 3, p. 6—18.
- Mulvey, L. and Wollen, P., 1987. 'The discourse of the body', in Betterton, ed., p. 211—216.

- Muthesius, A. and Neret, G., eds, 1998. *Erotic Art*, London, Taschen.
- Myers, K., 1987. 'Fashion 'n' passion', in Betterton, ed., p. 58—65.
- Naughton, J., 1999. *A Brief History of the Future: The Origins of the Internet*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1999.
- Nead, L., 1992. *The Female Nude: Art, Sexuality and Obsenity*, London, Routledge.
- Neale, S., 1993. 'Masculinity as spectacle', in Cohan and Hark, eds, p. 9—19.
- Neret, G., 1998. *Erotic Art*, Koln, Taschen.
- Nixon, S., 1996. *Hard Looks*, London, University College of London Press.
- O'Pray, M., ed., 1989. *Andy Warhol: Film Factory*, London, British Film Institute.
- Oakley, A., 1972. *Sex, Gender and Society*, London, Temple Smith.
- Ibid, (1974). *Housewife*, London, Penguin.
- Ono, K., 2000. 'To be a vampire on "Buffy the Vampire Slayer": race and other socially marginalising positions on horror TV', in Helford, ed., p. 163—186.
- Paglia, C., 1990. *Sexual Personae*, London, Penguin.
- Ibid, 1992. *Sex, Art and American Culture*, London, Penguin.
- Ibid, 1995. 'Rape and the modern sex war', in Stan, ed., p. 21 —25.
- Penrose, R., 1989. *Man Ray*, London, Thames & Hudson.
- Phillips, G., 1976. 'The boys on the bandwagon: homosexuality in the movies', in Atkins, ed., p. 157—171.
- Polizotti, M., 1995. *Revolution in the Mind*, London, Secker & Warbourg.
- Probst, K., 1999. *Pornografic*, Twin Palms.
- Pultz, J., 1995. *Photography and the Body*, London, Weidenfeld & Nicolson.
- Reckitt, H. and Phelan, P., 2001. *Art and Feminism*, London, Phaidon.
- Reid, M., 1998. 'Postnegritude reappropriation and the black male nude', in Bright, ed., p. 216—228.
- Robson, D., 1995. *The Art of the Nude*, New York, Shooting Star Press.
- Rose, J., 1992. *Marie Stopes and the Sexual Revolution*, London, Faber & Faber.
- Rowbotham, S., 1977. *Hidden from History*, London, Pluto Press.
- Salaman, N., ed., 1994. *What She Wants: Women Artists Look At Men*, London, Verso.
- Saunders, T., 1996. *Sex in Advertising*, London, Batsford.
- Schneider, R., 1997. *The Explicit Body in Performance*, London, Routledge.
- Schwichtenberg, C., ed., 1993. *The Madonna Connection*, New York, Westview Press.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Screen, 1992. *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, London, Routledge.
- Segal, L., 1994. *Straight Sex: the Politics of Pleasure*, London, Virago.
- Segal L. and McIntosh, M., eds, 1992. *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate*, London, Tavistock.
- Sherman, C., 1990. *Untitled Film Stills*, London, Jonathan Cape.
- Ibid, 1996. *Cindy Sherman*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte.
- Showalter, E., 1992. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siecle*, London, Virago.
- Simon, W., 1996. *Postmodern Sexualities*, London, Routledge.
- Simpson, M., 1994. *Male Impersonators*, London, Cassell.
- Ibid, 1996. *It's a Queer World*, London, Vintage.
- Smalls, J., 1998. 'Public face, private thoughts', in Bright, ed., p. 78—102.
- Smith, A., 1993. 'What is pornography?', *Feminist Review*, no. 43, spring p. 71—87.
- Smyth, C., 1993. 'Bad Girls', in Tucker, M., ed., p. 6—12.
- Ibid, 1994. 'What she wants and what she gets', in Salaman, ed., 1994, p. 51—61.
- Ibid, 1996. *Damn Fine Art*, London, Cassell.
- Snitow, A., 1985. 'Retrenchment versus transformation: the politics of the antipornography movement', in Burstyn, ed., p. 107—120.
- Sontag, S., 1982. 'The pornographic imagination', in Bataille, pp. 83—118.
- Stan, A. M., ed., 1995. *Debating Sexual Correctness*, New York, Delta.
- Steele, V., 1996. *Fetish: Fashion, Sex and Power*, Oxford, Oxford University Press.
- Stein, J. and Plimpton, G., eds, 1992. *Edie: An American Biography*, London, Pimlico.
- Sullivan, A., 1995. *Virtually Normal*, London, Picador.
- Tang, I., 1999. *Pornography: The Secret History of Civilisation*, London, Channes 4 Books.
- Tannahill, R., 1992. *Sex in History*, Scarborough House.
- Tanner, M., 1994. 'Mother laughed: the Bad Girls 'avant-garde'', in Tucker, ed., p. 47—80.
- Tasker, Y., 1993. 'Dumb movies for dumb people', in Cohan and Hark, eds, p. 230—244.
- Ibid, 1994. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*, London, Routledge.
- Ibid, 1998. *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema*, London, Routledge.

СТРИПТИЗ-КУЛЬТУРА

- Taylor, T., 1996. *The Prehistory of Sex*, London, Fourth Estate.
- Thompson, B., 1994. *Soft Core*, London, Cassell.
- Thompson, H., 1988. *Generation of Swine*, London, Picador.
- Tickner, L., 1987. 'The body politic: female sexuality and women artists since 1970', in Betterton, ed., p. 235—253.
- Tisdale, S., *Talk Dirty to Me*, London, Secker & Warburg, 1994.
- Tolson, A., 1977. *The Crisis of Masculinity*, London, Tavistock.
- Travis, A., 2000. *Bound and Gagged*, London, Profile Books.
- Tucker, M., ed., 1994. *Bad Girls*, Cambridge, Mass., MIT Press.
- Ibid, 1994. 'The Attack of the Giant Ninja Mutant Barbies', in Tucker, ed., p. 14—46.
- Vicinus, M., 1996. 'Turn-of-the-century male impersonator', in Miller and Adams, eds, p. 187—213.
- Warhol, A., 1989. *The Andy Warhol Diaries*, New York, Warner Books.
- Watney, S., 1987. *Policing Desire: Pornography, AIDS and the Media*, London, Comedia.
- Waugh, T., 1996. *Hard to Imagine*, New York, Columbia University Press.
- Ibid, 2000. *The Fruit Machine: Twenty Years of Writing on Queer Cinema*, London, Duke University Press.
- Williams, L., 1990. *Hard Core*, London, Pandora.
- Ibid, 1994. 'What do I see, what do I want?', in Salaman, N., ed., p. 3—12.
- Williamson, J., 1978. *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertisements*, London, Marion Boyars.
- Willis, S., 1997. *High Contrast: Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*, Durham, Duke University Press.
- Winship, J., 1987. "'A girl needs to get street-wise": magazines for the 1980s', in Betterton, ed., p. 127—141.
- Wolf, M. A. and Kielwasser, A. P., eds, 1991. *Gay People, Sex and the Media*, New York, Harrington Park Press.
- Wurtzl, E., 1998. *Bitch*, London, Quartet.
- Young, L., 1996. *Fear of the Dark*, London, Routledge.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие и благодарности

5

1. Секс важен

8

2. От Уайльда к Wild:

Конец патриархата или просто повторение истории?

38

Часть первая

СЕКСУАЛИЗАЦИЯ КУЛЬТУРЫ:

От порносферы к публичной сфере

79

3. Удивительно расширяющаяся порносфера

81

4. Порно-шик, или Порнографикация мейнстрима

131

5. Стриптиз-культура: Сексуализация публичной сферы

184

Часть вторая

ОБРАЗЫ СЕКСУАЛЬНОСТИ

225

Введение

227

6. «Женщины, найдите свое место!»

231

7. Популяризация гомосексуальности

263

8. Немужское поведение мужчин: Кризис маскулинности?

308

Часть третья

ЭСТЕТИКА СЕКСУАЛЬНОЙ ТРАНСГРЕССИИ

337

Введение

339

9. Мужчины, секс и трансгрессия

344

10. Квир-культура

372

11. «Плохие девчонки»:

Сексуальная трансгрессия как стратегия феминизма

401

12. Заключение

431

Библиография

437

Научно-популярное издание

БРАЙАН МАКНЕЙР

СТРИПТИЗ-КУЛЬТУРА

Секс, медиа и демократизация желания

Редактор

Н. Шевченко

Художественный редактор

С. Сакнынъ

Дизайнер

К. Прокофьев

Технический редактор

Н. Овчинникова

Корректоры

К. Норминский, В. Корепанов

Оператор компьютерной верстки

Т. Упорова

Подписано в печать 27.12.07. Формат 84x100¹/₃₂.
Усл. печ. л. 20,72. Тираж 3000 экз. Заказ 2194

Общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2; 953000 — книги, брошюры

ООО «Агентство прав «У-Фактория»
620137, г. Екатеринбург, ул. Кулибина, 1а
Тел./факс 8 (343) 374-44-23
e-mail: uf@ufactory.ru

ООО Издательство «АСТ МОСКВА»
129085, г. Москва, Звездный б-р, д. 21, стр. 1

Издание осуществлено при техническом содействии
ООО «Издательство АСТ»

Отпечатано в ОАО «ИПП «Курск».
305007, г. Курск, ул. Энгельса, 109.
E-mail: kursk-2005@yandex.ru www.petit.ru

Велик МакНир

STRIPTease CULTURE

Sex, media and democratization of desire



«Стриптиз-культура» Брайан МакНир (доцент кафедры кино и массмедиа Университета Стюарта) анализирует характерный для порноиндустрии сдвиг от элитарности к массовой сексуальной культуре. С чем он связан? Почему порнография стала частью масскультуры? Что побуждает участников танцевальной культуры не только танцевать, но и делиться с аудиторией своими словесными историями своей жизни? Как либерализация сексуальности и в том числе гомосексуальности сказывается в сфере кино и медиа? Автор считает эти явления не столько свидетельством роста сексуальной свободы, сколько следствием более широкого доступа к сексуальной культуре XX века.



ISBN 5-98042-023-1