

Ключевые слова: скандал, трансгрессия, желание, сексуальность, подавление, замещение, «Маленькая Вера», «Интердевочка», «Русская красавица», «МетрОполь»

Ф и л и п Г л я й с с н е р

«БУДТО ГОЛАЯ Я, А НЕ ГЕРОИНЯ ВАШЕГО
ФИЛЬМА»: СКАНДАЛЫ «ПОРНОНОВАТОРСТВА»
ВРЕМЕН ПЕРЕСТРОЙКИ*

Виктор Ерофеев однажды назвал публикацию неофициального литературного альманаха «МетрОполь» «дьявольским планом»¹, приведенным в действие с целью встряхнуть отношения в сфере культуры в период застоя. Литературная провокация, включавшая тексты таких знаменитых авторов, как Василий Аксенов, Белла Ахмадулина, Евгений Попов и Владимир Высоцкий, достигла своей цели, вызвав желанный эффект в виде истерически перевозного отклика. «Голая порнография», «порнография духа» и «порноноваторство» стали ярлыками, с помощью которых критики описывали тексты, принадлежавшие различным жанрам и разнообразным эстетическим течениям. Этот отклик, точнее, этот скандал, вызванный культурно-политическим событием, был не просто обменом риторическими колкостями. Участие в альманахе имело серьезные личные и профессиональные последствия для многих авторов и членов их семей. Значение «МетрОполя», однако, не исчерпывается биографическими сложностями. В своих выступлениях Ерофеев и его соавторы настаивали на том, что этой акцией они способствовали развитию культурных норм и именно резкая реакция на эту попытку помешала им достичь намеченной цели. Собственно, в этом и состоит специфика скандала как социального явления: в силу своей природы он способен успешно провоцировать всплеск сильных эмоций, но не в состоянии перевести эти эмоции в русло рационального обсуждения устаревших норм.

Важно и другое. Авторы термина «порноноваторство» обозначили один из основных внутренних механизмов скандала — его связь с языком, сценариями и практиками сексуальных трансгрессий. Скандал, связанный с «МетрОполем», стал ярким примером того, как сексуально окрашенная риторика может стать дискурсивной рамкой для обсуждения совершенно иных тем — будь то политика, социальные нормы, эстетика, власть, символический или экономический капитал. Используя дебаты о «МетрОполе» как парадигматический пример «порноноваторского» скандала, я хотел бы здесь проанализировать структурно сходные культурные события времен перестройки, спровоцированные выходом на экран таких фильмов, как «Маленькая Вера» (режиссер Василий Пичул; Киностудия имени М. Горького, 1988) и «Интердевочка» (режиссер Петр Тодоровский; Мосфильм, 1989). В ожесточенных перестроечных дискуссиях, вызванных этими фильмами, меня будет интересовать прежде всего *логика скандала*, которую эти дебаты обозначили.

Напомню, что скандал традиционно включает в себя два взаимосвязанных компонента. Во-первых, он состоит в нарушении неких норм, в *трансгрессии* неких правил и установок. Однако простого нарушения норм недостаточно.

* Я благодарю Сергея Ушакина за приглашение участвовать в этом блоке и за его неоценимые советы при написании и редактировании этой статьи. Также я признателен Микаэлю Дюрингу, Наталье Климовой, Владиславу Розанову и Виктории Джуарян за полезные комментарии в разные моменты моей работы над проблематикой скандала.

Для того, чтобы стать скандалом — и это во-вторых, — трансгрессия должна спровоцировать *внешнюю реакцию*.

Скандалы, вызванные фильмами, представляют собой отдельную группу. Кинематографический скандал в большей степени, чем скандалы в других видах искусства, стимулирует эмоциональную идентификацию зрителей с тем, что происходит на экране, побуждая их в то же самое время задуматься о своих (сознательных и бессознательных) желаниях, механизмах их реализации и / или подавления. Социолог и культурный критик Зигфрид Кракауэр в конце 1920-х годов отмечал, что «фильмы — зеркало существующего общества», потому что они отражают идеологические механизмы, управляющие этим обществом². Этот вывод приложим и к советским реалиям конца 1980-х. Отражения в «зеркала» «Маленькой Веры» и «Интердевочки» показывают нам, что происходит с «идеологическими механизмами» в момент распада общественных идеалов.

В своем анализе «скандального» изображения сексуальности на перестроечном киноэкране я буду исходить из общей идеи о том, что в основе скандала — конфликт между бессознательным подавлением желания и его сознательным осмыслением. Анализ «Маленькой Веры» поможет мне показать механизм *медиации желания*: эмоциональная идентификация зрителя с персонажами фильма позволяет переносить (скандальные) экранные ситуации в реальную жизнь. Анализ «Интердевочки» даст мне возможность продемонстрировать, как та же самая операция присвоения экранных желаний может использоваться в консервативных целях — для сохранения социальных норм. Во многом мой анализ будет строиться на письмах зрителей в редакцию критико-публицистического иллюстрированного журнала «Советский экран», печатного органа Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР. Журнал был рассчитан на массового читателя, выходил в свет каждые двадцать дней тиражом 1 000 000 экземпляров. Широкая популярность журнала позволяет видеть в нем пример площадки для публичного диалога о культурных, социальных и политических переменах, который стал возможен в конце 1980-х годов. Собственно, журнал во многом был основной платформой, с которой озвучивалась реакция на трансгрессии, показанные в фильмах.

«КТО-ТО ДАЖЕ ВСПЛАКНУЛ ОТ НЕНАВИСТИ»: СКАНДАЛ КАК ПЕРФОРМАНС

«Скандал» уже не раз становился объектом академического исследования и литературного описания, однако до сих пор попыток последовательного литературоведческого анализа этого термина было не так уж много³. Современные исследования скандалов ссылаются и этимологически, и концептуально на библейское употребление греческого слова *σκάνδαλον* (*скандалон*) — буквально «ловушка» или «крючок в западне, к которому прикрепляется приманка»⁴. «Приманкой» является то, что соблазняет на нарушение Божьего закона⁵. Как ловушка, сооруженная нечистой силой, *скандалон* соблазняет и в конечном счете ведет к нравственному падению — идолопоклонству, суеверию и следованию плотским страстям. Сопrotивление этому искушению требует активного и сознательного усилия. Петер Пойана, например, предполагает, что само произнесение слова «скандал» играет центральную роль при коллективной организации противостояния соблазну. Восклицание этого слова

равнозначно установке: «Я только что осознал опасность этого предмета и призываю всех немедленно осудить его и, таким образом, обезвредить»⁶. Собственно, вот об этой — *обезвреживающей* — функции скандала и пойдет речь в моей статье.

В начале скандала всегда стоит особый тип нарушения нормы, трансгрессия⁷. Стоит заметить, что эта скандальная трансгрессия отличается от преступления или греха тем, что они имеют свои вполне определенные и кодифицированные наказания: будь то правовая система в первом случае или религиозная и морально-философская сфера во втором. В отличие от преступления и греха, трансгрессия вызывает реакцию, определяющуюся не кодексом божественного или уголовного права, а спонтанной реакцией культурной системы. Преступление может рассматриваться как пренебрежение законом с полной осведомленностью о потенциальной угрозе наказания: именно поэтому идеальное преступление совершается в отсутствие свидетелей. Трансгрессия, напротив, открыто преступает закон, требует перемен и, таким образом, представляет собой опасность для существующего порядка. Показательно, что семиотический подход к изучению скандала строится на сходном допущении:

Скандал структурен <...> и представляет собой некий осколок одной системы, который врезается в другую. Главная его цель — разрушение или хотя бы нарушение принятых в обществе норм или функционирующих ритуалов <...>⁸.

Такой подход является особенно продуктивным при анализе скандала в контексте герметических культурных пространств, в том числе литературного быта эпохи застоя, и, прежде чем перейти к обсуждению фильмов перестройки, я кратко остановлюсь на анализе ситуации, связанной с публикацией «МетрОполя», а также романа Виктора Ерофеева «Русская красавица», который перевел реальный скандал на язык художественной прозы.

Альманах «МетрОполь» во многом был воспринят как «осколок иной системы». Его «внесистемная осколочность» проявила себя двояко. Во-первых, он включил в себя тексты, не соответствующие официально принятой эстетике. Во-вторых, сам метод публикации стал альтернативой сложившимся устоям литературного истеблишмента, поддерживаемого государством. Инициаторы проекта — Василий Аксенов, Андрей Битов, Виктор Ерофеев, Фазиль Искандер и Евгений Попов — попытались дать «крышу над головой»⁹ более или менее признанным, хотя и маргинализированным авторам: крышу в форме толстого тома, сброшюрованных вместе машинописных страниц. Рукописи альманаха были переданы руководству Союза писателей для публикации. Одновременно готовилась открытая презентация альманаха на вернисаже в московском кафе «Ритм». Еще две копии издания были вывезены за границу.

Другими словами, в начале 1979 года авторы «МетрОполя» попытались вывести самиздат в публичное пространство, сознательно вынуждая литературный истеблишмент сформулировать свое отношение к происходящему. Инициаторы альманаха не раз обвинялись критиками в преднамеренности этого скандала — и не без повода. Если трансгрессия становится скандалом только при помощи активной реакции аудитории, то тройной способ распространения альманаха можно рассматривать как метод активного провоцирования этой реакции¹⁰. Впрочем, не все методы стимуляции сработали: вернисаж в кафе «Ритм» был отменен под сомнительным предлогом проведения

«санитарного дня»¹¹. Акт трансгрессии тем не менее привлек к себе немало внимания, хотя выбор сцен, на которых разворачивалось действие скандала, больше не контролировался авторами альманаха. В числе таких сцен оказались залы заседаний — сначала расширенного секретариата Московского отделения Союза писателей (22 января 1979 года), затем — собрания Союза писателей месяцем позже (20 февраля)¹². Судя по стенограммам, в центре дискуссии находились три основных момента: литературно-эстетические недостатки текстов, заявления авторов «МетрОполя» о своей маргинализации со стороны советского литературного истеблишмента и их настойчивые попытки защищать свои авторские права и передачу альманаха на Запад, в котором критики увидели акт антисоветской пропаганды.

Ни один из этих пунктов, в сущности, не являлся новым. К 1979 году существование самиздата или тамиздата тайной не было. Новизна заключалась в намеренно инсценированной трансгрессии, связанной с «попыткой узаконить самиздат»¹³. Вводя самиздат в поле открытой полемики, авторский коллектив «МетрОполя» придавал своим действиям дополнительную пробивную силу. Однако оппоненты увидели в этом намерении лишь погоню за дешевой сенсацией. В своем выступлении на заседании Московской писательской организации в феврале 1979 года драматург Виктор Розов намекал не только на стремление трансгрессии спровоцировать реакцию, но и на то амбивалентное положение, в которое ставит наблюдателей подобная трансгрессия:

То, что мы сейчас делаем, им нравится. Наши замечания по части художественной и вызова <sic> — правильны, но чуть-чуть сыграем в поддавки — исключим кого-нибудь из Союза писателей, напишем об этом в газете, — им только это и надо¹⁴.

По мнению Розова, эта амбивалентная ситуация может разрешиться только при помощи внятных свидетельств того, что основное заявление метропольцев об отсутствии свободы печати в СССР не имеет под собой оснований. Розов предложил опубликовать альманах через Всесоюзное агентство по авторским правам (ВААП) на Западе, сопроводив публикацию пояснением, что «по нашей этике не разрешается печатать порнографию <...>. У вас (на Западе. — Ф.Г.) это можно»¹⁵. Розовское понимание скандала семиотично: место происхождения чуждого элемента локализовалось *за пределами* системы советской культуры, в данном случае — на Западе. Разрешение конфликта, соответственно, виделось в возвращении трансгрессивного элемента в его родное пространство.

Примечательно, что в своих попытках определить природу «чуждого элемента» критики «МетрОполя» сосредоточивались главным образом не на вопросах политики, а на темах и эстетике текстов. Судя по записям заседания Московского отделения Союза писателей от 22 января 1979 года, Феликс Кузнецов, первый секретарь отделения и председатель заседания, так характеризовал «МетрОполь»: «Это какая-то изощренная литературная мистификация. Здесь нет антисоветчины, но вместе все складывается не в картину литературных исканий, а в зловещую картину»¹⁶. Некоторые участники заседания выражались более агрессивно, увязывая опубликованные тексты с жанром порнографии. Юлия Друнина, например, выразила это мнение, заметив, что литература должна быть чистым и высоким искусством: «Но зачем протаскивать в литературу голую порнографию?»¹⁷ Виктор Ерофеев в предисловии к более поздним вариантам «МетрОполя» цитирует — судя по

всему, не без удовольствия — эффектное, хотя и крайне неясное суждение журнала «Московский литератор» об альманахе как «порнографии духа»¹⁸. Наконец, секретаря Союза писателей Анатолия Алексина «МетрОполь» вдохновил на собственные терминологические поиски, которые и дали жизнь слову «порноноваторство»¹⁹.

Для Ерофеева и его соратников скандал вокруг «МетрОполя» был желательным результатом. Изначальный акт трансгрессии стал вызовом, реакция на который подтвердила его существенность: четкая установка «МетрОполя» на необходимость перемен вынудила истеблишмент сформулировать свои ответные шаги. Именно такую логику событий в Союзе писателей описывает Ерофеев: «Все было заранее срежиссировано. Вставал один деятель за другим, кричали, возмущались, пугали. Кто-то даже всплакнул от ненависти»²⁰. Ссылки на «срезиссированность» показательны. В сущности, можно говорить о двух перформативных стадиях скандала: *исходный акт* трансгрессии (выход на публичную сцену) представляет собой предпосылку для второго перформативного акта, связанного с процессом активного *восприятия* того, что произошло (срезиссированная реакция). Именно на этих наблюдениях и строится мое понимание скандала как эмоционального перформативного акта, характеризующегося формированием пульсирующих взаимоотношений между «актерами» и «публикой». Наблюдение театроведа Эрики Фишер-Лихте помогает понять специфику этого явления. По ее мнению, перформанс включает в себя три взаимосвязанные стратегии:

...во-первых, это *инверсия ролей* между актерами и зрителями; во-вторых, это *формирование сообщества*, состоящего из актеров и зрителей, и, в-третьих, это создание различных форм взаимного, в том числе и физического, контакта, помогающего исследовать отношения между близостью и удаленностью, между публичным и частным, между визуальным и тактильным. Несмотря на разнообразие этих стратегий, <...> у них есть одна общая черта: они не просто отображают (если они вообще что-то отображают) инверсию ролей, создание и распад сообществ, близость и дистанцию. Они действительно создают примеры этих процессов. Зрители являются не просто свидетелями этих ситуаций; как участники перформанса, они вынуждены физически проживать эти процессы²¹.

В контексте скандала моментом перформативной инверсии ролей является начало реакции на акт трансгрессии. Формируются сообщества, нацеленные на выталкивание трансгрессивного субъекта вовне и способные привлечь к себе внимание общественности, которое до этого фокусировалось лишь на авторе трансгрессивного поступка. Эта инверсия внимания связана с перераспределением власти, стабильность которой и была поставлена под сомнение актом трансгрессии.

Как я уже отмечал выше, трансгрессия отличается от преступления, и это отличие можно проследить не только на уровне самого *акта* нарушения норм, но и на уровне реакций, принимающих форму наказания. Наказание за преступление предполагает возмездие, запугивание и / или перевоспитание. В скандале наказание нацелено еще и на преодоление дестабилизации общественных правил, вызванных актом трансгрессии. Показательно, что в этом случае и трансгрессия, и реакция опираются на одни и те же перформативные стратегии. В то время как наказание преступления остается на уровне нормативного *метакомментария* по отношению к преступлению, скандальная реакция находится с трансгрессией на одном структурном

уровне, позволяющем ей не только нивелировать акт трансгрессии, но и использовать его в качестве инструмента для укрепления существующих правил и социальных институтов. В этом отношении скандальная реакция похожа на *перформативный речевой акт*, описанный Дж. Остином:

...употреблять предложения (при определенных обстоятельствах, разумеется) не значит описывать мое действие в акте употребления того, что я говорю, или утверждать, что я что-то делаю: скорее, это значит производить само действие²².

Как и примеры речевых актов Остина, скандальная реакция не может быть сведена к описанию или комментарию по поводу общественных институтов и отношений; она является попыткой *модификации* этих структур. Следуя этой логике, я предлагаю видеть в скандальной реакции не только речевой акт в узком смысле, но и эффективную группу выражений и даже символических действий, в число которых входят и акт *исключения* «чужеродного» элемента, и *укрепление* консервативных правил, и *восстановление* баланса социальных структур, дестабилизированных актом трансгрессии. Термин «pornoноваторство», например, включает в себя все вышеперечисленные характеристики «скандальной реакции»: вне своей перформативной функции (исключение—укрепление—восстановление) смысл его употребления в качестве литературной характеристики останется неясным.

Структурные особенности скандальной реакции не должны оставлять в тени еще один важный компонент — *эмоциональный режим* отношений, в который вовлекаются все участники скандала. С точки зрения этого режима «Русская красавица» Виктора Ерофеева представляет собой интересный документ, позволяющий увидеть пульсирующие связи и смены ролей, которые возникают между трансгрессором и его публикой в ходе скандала. Этот роман можно читать как сатирический и гиперболический комментарий по поводу перформативной природы скандала, испытанной самим Ерофеевым в ходе событий вокруг «МетрОполя». Столкновение между литературным истеблишментом и трансгрессивными авторами подано в романе как конфликт поколений²³. Генеалогическое сходство скандальных сторон «МетрОполя» и «Русской красавицы» не осталось незамеченным критиками Ерофеева. Словно возрождая эмоционально окрашенную полемику 1979 года, «Наш современник» писал в 1999 году:

Ерофееву не дают покоя лавры ведущего порнографа нашей страны. В духе новейших «демократических» поветрий он посвящает очередное свое порносочинение современной жрице любви, валютной проститутке и ее разнополому окружению, живописуя их постельные подвиги со скрупулезными подробностями и лубочной красочностью. И издеваясь над национальными чувствами, на этот раз уже не евреев, но русских, кощунственно называет свой «роман» «Русская красавица»²⁴.

В этой характеристике слышится эхо отрицательной реакции 1979 года. Как и тогда, в ход идут ярлыки, не соответствующие конкретному тексту. В отличие от «Интердевочки» Тодоровского, о которой пойдет речь ниже, главная героиня романа, Ирина Тараканова, не является валютной проституткой. Однако, как и в том фильме, образ Таракановой в романе Ерофеева строится вокруг женской сексуальности, понятой как вызов обществу. В центре романа — любовная связь Ирины Таракановой со знаменитым пожилым литератором Владимиром Сергеевичем, который умирает во время полового акта. Скандал

становится образом жизни Таракановой. Трансгрессии служат способом решения конфликтных ситуаций. И вряд ли удивительно то, что одним из самых успешных мест для перформативных актов трансгрессии в романе оказывается театр — пространство, сочетающее в себе в наиболее эффектной форме желание управлять вниманием аудитории со стремлением этой аудитории подчиниться такому управлению. В одном из эпизодов романа Ирина решает бомбардировать симфонический оркестр апельсинами из своей театральной ложи, чтобы привлечь к себе внимание публики, сосредоточенной на сцене²⁵. Довольная собой, Тараканова заметит позже об успехе своего скандального поступка: «Я обрадовалась: я! я! Вся Москва музыкальная в курсе...»²⁶

Скандал представлен здесь как эффективная стратегия социального взаимодействия²⁷. Трудности такого подхода к общественным отношениям становятся более понятными при описании реакций на трансгрессии Ирины. И хотя успех акта трансгрессии оценивается на основе его способности вызывать определенную реакцию, эта реакция может стать фатальной для самого трансгрессора. Обсуждение личного дела Ирины Таракановой на месте ее работы наглядно демонстрирует, как скандальная реакция может приобретать черты массовой истерии²⁸. Дисциплинарное заседание театрализуется. Пространство организовано при помощи «декораций»: речевые акты подкрепляются «самодельной трибуной»²⁹, с которой выступают коллеги Ирины с обвинениями. Заявления об обыденных «пороках» (табак и алкоголь) сочетаются с подробностями интимной жизни Ирины. Следы «чужеродности» видятся коллегам Ирины повсеместно — в том числе в ее аметистовых бусах:

...случись вдруг война с китайцами, записалась бы Ирина Тараканова в добровольцы и бусы сняла бы? Вопрос, мол, — серьезный, особенно в свете событий, а Полина спешит добавить, что, глядишь, — Тараканова записалась бы не в добровольцы, а в любовницы к пресловутому генералу Власову³⁰.

Исходная трансгрессия становится отправной точкой для разнообразных сценариев воображаемых трансгрессий, которые *могли бы иметь место*. Трансгрессия Ирины в реальной жизни раскрепощает поток трансгрессивных *фантазий* ее коллег. Эта фантазматическая театрализация происходящего отражается и на структуре романа: воспоминание Ирины приобретает драматургическую форму:

И потянулась их тогда полная черед, один красивее другого, и все меня сватают в любовницы пресловутого генерала и обнаруживают во мне все новые недостатки <...> слетелись на меня, вши лобковые, а я сижу и не отбиваюсь, прислушиваюсь, <...> подумала я, что дело клонится к концу, стихает стихия, да не тут-то было: выпархивает на арену мой ангел-хранитель, мой защитник частных интересов, Станислав Альбертович Флавицкий, и говорит, прикартавливая, сладким голосом.

СТАНИСЛАВ АЛЬБЕРТОВИЧ. Я только с виду чужой, а по настроению очень отчетливый, и я, дорогие мои пациенты, неоднократно образом делал Ирине Владимировне аборт и сбился со счета. Не берусь подсчитать, потому что сбился со счета и точной цифры не помню, хотя медицинская тайна перед вами не играет большого значения, потому что вы воля пославшего вас тред-юниона.

ВИКТОР ХАРИТОНЫЧ. Несомненно.

ПОЛИНА НИКАНОРОВНА (*плачет*). У-у-у-у-у!!!!

НИНА ЧИЖ. Бом-бом-бом!

ДУГАРИН. Дальше.

СТАНИСЛАВ АЛЬБЕРТОВИЧ (*с воодушевлением*). И всякий раз поражался!

ВИКТОР ХАРИТОНЫЧ. Правильно!
СТАНИСЛАВ АЛЬБЕРТОВИЧ. Я не похож на Ирину Владимировну Тараканову ни сном, ни духом, но хорошо припоминаю ее слова о нежелании рожать детей в неволе, хотя как доктор не желаю зла, а желаю, чтобы одумалась.
ПОЛИНА НИКАНОРОВНА. Не одумается!
ГЕНЕРАЛ ВЛАСОВ. Она была моей спутницей связи.
СЕМА ЭПШТЕЙН. Преступница! Тавра на тебе нету!
СТАНИСЛАВ АЛЬБЕРТОВИЧ.
Мы люди в белых халатах
Мы гневно осуждаем бабушку русского аборта
Мы люди в белых халатах
Бабушку русского аборта не пустим в свой дом!
<...>
ЗАКРОЙЩИКИ. Гляди, ребята, генерал!
ГЕНЕРАЛ ВЛАСОВ (*в кандалах, по щиколотки в воде, весь в мышах*).
Всеми преступными помыслами обязан Ирине Владимировне Таракановой, итальянской проходимке, сожительнице Муссолини³¹.

Смысловая функция языка уступает место фатической («У-у-у-у-у!!!!», «Бом-бом-бом!» и «Дружба. Дружба-а-а-а-а-а!!!!»)³². Фантазия превращается в фантазмагорию. Генерал Власов, подтвердив слухи о своих отношениях с Ириной, расстреливает сам себя (и тут же воскресает). В этих обвинениях в сожительстве с Муссолини и Власовым, — как и в термине «порноноваторство», — собственного смысла немного; их главная функция — перформативное воздействие (исключение субъекта — укрепление правил — восстановление власти), в данном случае имеющее дополнительную, патриотическую, окраску, которая проявится с большей силой в скандалах перестройки.

С этой независимостью от логической сигнификации слова связано осмысление скандала как массовой истерии, симптомом которой является несоразмерность эмоциональной реакции. Шамма Шахадат в работе о скандале описывает два типа трансгрессии — «*циническую*» («здоровую») и «*истерическую*» («нездоровую»). В то время как циническая трансгрессия нацелена на обнажение правды, истерическая трансгрессия характеризуется утратой рационального контроля над телом, которое оказывается под управлением некой неосознанной власти³³. Эта бинарная классификация скандала может быть использована и за пределами собственно трансгрессии — при анализе скандальной *реакции*, выступающей в виде своего рода зеркального отражения скандала. Вовлекаясь в скандал, публика становится похожей на самого трансгрессора, с которым ее связывает генеалогически эмоциональное и рациональное осмысление акта нарушения норм. В следующем разделе я прослежу связь между истерической трансгрессией, эротикой и табу.

НАРУШЕНИЕ ТАБУ: «ВЫСОКИЙ» И «НИЗКИЙ» ЭРОТИЗМ

Фильмы «Маленькая Вера» и «Интердевочка», как и тексты Ерофеева, представляют собой пример того, как инстанции культурной и политической власти ставятся под сомнение при помощи скандальных стратегий, связанных с сексуальными трансгрессиями, которые, в свою очередь, способны спровоцировать резкую эмоциональную реакцию публики³⁴. Скандальность фильмов конца 1980-х годов можно понять только на фоне перестроечных дискуссий о сексуальности в кинематографе. В этих дебатах на страницах советской

периодики принимали участие не только журналисты и профессиональные деятели культуры, но и читатели. Статья «Поговорим об эротике» Владимира Дмитриева, опубликованная в 1987 году в журнале «Советский экран», стала поводом для многочисленных читательских писем. Согласно Дмитриеву, замалчивание темы эротике в советской культуре загнало ее в подполье и привело к широкому распространению западной порнографии. Учитывая такие острые общественные проблемы, как рост разводов и начало эпидемии ВИЧ (ставшие результатами сексуальной революции), кино, по мнению Дмитриева, не могло больше оставаться в стороне от обсуждения тем, связанных с вопросами пола и сексуальности. Осваивая тему эротике, кинематограф должен выражать свою собственную позицию:

Мы вряд ли чего-либо добьемся, если будем противопоставлять ей (порнографии. — Ф.Г.) бесполой кинематограф и стерильную «чистоту» отношений, сконструированную в тиши студийных кабинетов. И нас может ждать успех, если, призвав на помощь традиции искусства, отбросив трусость и лицемерие, мы предложим зрителям высокий эротизм, который потому и является высоким, что опирается на нравственность³⁵.

По мнению автора, кинематограф, призванный отражать жизнь во всей ее сложной совокупности, не может не включать и сексуальность, поскольку она является ключевым моментом человеческой жизни; иначе, как выразилась Наталья Ртищева в заглавии своей статьи в «Литературной газете», мы «умрем без секса»³⁶. Подобные выступления в защиту «высокого эротизма» на киноэкране сочетались с традиционной установкой на социальную ответственность и дидактический характер советского искусства: зрителя можно учить здоровому подходу к сексуальности, но нельзя его возбуждать или шокировать эротизмом без эмоций. Как подчеркивала Ртищева: «Надоед, знаете, этот секс без любви. Эта солдатская любовь этих мужчин и женщин на экране. Любовь на мусорской свалке»³⁷.

Тем не менее даже эта невинная попытка «внедрить» «высокий эротизм» в советский кинематограф вызвала возмущение читателей «Советского экрана». В обзорной статье 1988 года Дмитриев привел доводы обеспокоенных читателей. Один из них, протестуя против попыток испачкать чистое пространство культурной жизни, писал: «А вы об эротике! Противно читать! Давайте о распущенности посюсюкаем! Как же не стыдно! Я вас после этого презираю!»³⁸ Другой читатель так объяснял свое неприятие эротике с точки зрения абстрактной нравственности:

Советский молодой человек, нравственно-морально устойчивый, воспитанный на морали нашего социалистического общества, не победит в видео наслаждаться порнографией, эротикой, ужасами, сексуальным извращением, так как это чуждо его природе³⁹.

Любопытна смысловая нечеткость этой цитаты. Как и в случае с «порноноваторством», конкретное содержательное наполнение таких понятий, как «порнография», «эротика» или «извращение», остается неопределенным⁴⁰. Важно здесь, однако, и то, что в отрицательных откликах об эротике, напечатанных в «Советском экране», неопределенными остались не только *содержание* терминов, но и *аргументы*, подтверждающие конкретный вред от изображения сексуальности на экране. По мнению читателей, советскому человеку необходима защита от «порнографии» только потому, что «это чуждо его природе».

Зигмунд Фрейд в анализе природы табу подчеркивал, что подобная расплывчатость мотивации составляет одну из ключевых черт, которые сближают табу с невротами:

Резюмируем, в каких пунктах выражается ярче всего сходство обычаев табу с симптомами невроза навязчивости: 1) в немотивированности запретов, 2) в их утверждении благодаря внутреннему принуждению, 3) в их способности к сдвигу и в опасности заразы, исходящей из запрещенного, 4) в том, что они становятся причиной церемониальных действий и заповедей, вытекающих из запретов⁴¹.

Нарушения рационально не мотивированных табу имеют немало структурных сходств с нарушениями правил в ходе акта трансгрессии. Подобно тому, как институт табу не требует оправданий для своего существования, для читателей «Советского экрана» «эротика» (и тому подобные «сексуальные извращения») не требует дополнительных доказательств своей чужеродности и пагубности. Выражение эмоционального опыта — читателям «противно читать» статью Дмитриева — подменяет рациональное обоснование. Письма превращаются в своего рода «церемониальные действия», призванные предотвратить нарушение табу.

На чем основана подобная форма защиты в обществе, лишенном религиозных установок и традиций? Фрейд строит свою теорию запретов на идее амбивалентного соотношения между желанием и подавлением. Табу, по его мнению, представляют собой продукт механизмов контроля над собственными желаниями. Табу — это запреты, помогающие скрыть и подавить желания, которые становятся видимыми и ощутимыми в процессе трансгрессии. Аналогией нарушения табу в светских обществах — подобно перестроенному советскому обществу — можно считать проникновение *подавленного* желания в пространство *рационального* сознания — например, в виде эмоциональных дебатов на страницах популярных журналов. В итоге, как видно из текстов Ерофеева, рациональное и дорациональное, политическое и сексуальное оказываются трудноразделимыми. Именно поэтому скандалы сопровождаются эмоциональными и иррациональными реакциями и не могут быть нейтрализованы только при помощи рационального обсуждения⁴². Фрейдовская гипотеза о табу как следствии подавления желания позволяет объяснить механизм таких иррациональных практик. Тот, кто нарушает табу,

возбуждает зависть: почему ему должно быть позволено то, что запрещено другим? Он действительно «заразителен», поскольку всякий пример вызывает желание подражать, поэтому необходимо избегать и его самого⁴³.

Сила, стоящая за страхом заразиться «вирусом» трансгрессивного желания, — зависть. Когда объект желания оказывается недопустимым или недоступным, эта же зависть оказывается поводом для резко отрицательной реакции на трансгрессию. В основе «Русской красавицы» — именно эта идея: Ирина Тараканова — жертва зависти, и требование «снять бусы» равносильно требованию отказаться от объекта, заразительно вызывающего желание. Мой анализ «Маленькой Веры» в следующем разделе статьи строится на сходном понимании трансгрессии как преодоленного подавления, а скандала — как зависти и заразы.

«ТОЛЬКО ЭТОГО МАЛО»:
ТРАНСГРЕССИЯ И СТЫД «МАЛЕНЬКОЙ ВЕРЫ»

Фильм Василия Пичула «Маленькая Вера» многим запомнился как первая советская кинокартина с откровенной сексуальной сценой. Эту сцену принято считать парадигматическим примером вторжения темы сексуального желания на советский киноэкран. Реализация подавленного желания, впрочем, стала лейтмотивом не только этой сцены, но и всего фильма, отличающегося, по мнению журнала «Советский экран», «небывалой для нашего кинематографа остротой конфликта»⁴⁴.

Трансгрессии «Маленькой Веры», как и скандалы Ирины Таракановой в романе Ерофеева, развиваются на двух уровнях: скандальные нарушения имеют место на уровне истории, показанной в фильме; в свою очередь, факт открытой демонстрации фильма в перестроечном Советском Союзе стал актом трансгрессии еще и на уровне общества. Эмоциональная идентификация зрителей с героями фильма вывела скандальных персонажей за рамки экрана, сделав их фактом общественной жизни. В этом разделе я покажу, как *механизмы идентификации* ведут к восприятию трансгрессивных желаний, способных вызвать зависть или резкий эмоциональный отпор. В отличие от художественной литературы, о которой шла речь выше, в сюжетном кино идентификация зрителя с происходящим на экране является одним из основных условий. Именно в этой повышенной роли идентификации, на мой взгляд, состоит одна из ключевых особенностей киноскандалов.

«Маленькая Вера» — фильм, ставший символом перестройки. Картину нередко воспринимали как своеобразную версию «Ромео и Джульетты» конца 1980-х годов⁴⁵. Основным объектом зрительской идентификации в фильме стала главная героиня — Вера, советская Джульетта, олицетворившая молодежную культуру времен перестройки, культуру, чуждую поколению ее родителей. Конфликт поколений предвещает уже первое появление Веры на экране: в истрепанном домашнем халате и больших солнцезащитных очках, Вера ест вишню на балконе родительской квартиры, скучаяще выбрасывая косточки вниз. Внутри квартиры громко играет песня «Только этого мало» в исполнении Софии Ротару. Родители, раздраженные музыкой, начинают ругать дочь (только что окончившую школу) за ее равнодушное отношение к своему будущему. Поначалу зрителю действительно может показаться, что Вера ведет беззаботную жизнь, полную тусовок и любовных авантюр. Так, познакомившись со студентом Сергеем, Вера тут же прекращает свои отношения с Андреем, «надежным» парнем по соседству, в котором родители Веры уже видели потенциального зятя. Из чувства противоречия Вера и Сергей спонтанно объявляют Вериним родителям о своем намерении жениться. Сергей переезжает из общежития в квартиру к родителям Веры, а Вера информирует их о (придуманной) беременности. После череды семейных ссор пьяный отец Веры ранит Сергея ножом. В итоге Вера оказывается перед моральным выбором: либо скрыть правду о преступлении и тем самым спасти отца от тюрьмы, либо остаться честной по отношению к своему будущему мужу.

«Маленькая Вера» — фильм о следовании желаниям наперекор родительским нормам. Эти желания постоянны, как постоянна и тщетность попыток их удовлетворения. Сцена танцев в первой серии фильма — хороший пример этой динамики. Эпизод открывается крупным планом, изображающим Веру и ее подругу со спины. Взгляд камеры движется снизу вверх, с высоких каб-



«Маленькая Вера» (режиссер Василий Пичул. 1988).
Вера на родительском балконе: «Только этого мало»

луков — к колготкам в сеточку, затем — к короткой черной юбке и, наконец, — к красно-полосатой майке. За исключением домашних сцен, Вера ходит в этой одежде большую часть фильма. Вызывающий «костюм на выход» подчеркивает стремление Веры не скрывать свои желания, вместе с тем словарная ограниченность этого «костюмного» языка указывает и на нехватку: репрезентация желаний вынужденно втискивается в доступные символические формы. Желание является скорее структурной репрезентацией нехватки, чем выполнимым требованием. По словам Жака Лакана: «Желание есть желание желать, желание Другого» («Desire is desire for desire, the Other's desire») ⁴⁶. С этой точки зрения фривольная одежда, акцентирующая тело Веры, выглядит как попытка вызвать желание другого. Однако, как показывает фильм, проблема в том, что выбор *другого* в данном случае малопредсказуем. В сцене танцев, например, Вера не спускает глаз с (еще незнакомого с ней) Сергея. Она говорит о нем со своей подружкой. Но взгляд камеры постепенно возвращает Веру (и зрителя) к чувству реальности: мы видим, что рядом с ней — *другой* другой — Андрей.



«Маленькая Вера» (режиссер Василий Пичул. 1988).
Вера и Андрей: невозможность удовлетворения желания

Эта невозможность удовлетворения желания отражена и в саундтреке фильма. Основной темой песен является неосуществимость желания и постоянство утраты. Песня «Как хорошо» Галины Шевелевой, которую играют на танцах, словно повторяет ситуацию Веры — с ее несостоявшимся выбором между Сергеем и Андреем:

Ну почему в жизни часто
Мы, торопясь и забыв покой,
Где-то вдали ищем счастье,
А до него нам подать рукой?

Ответа на свой вопрос песня Шевелевой не дает. А еще одна песня — «Только этого мало» в исполнении Софии Ротару — переводит тему экзистенциального беспокойства на язык лакановской нехватки. В основе песни — стихи Арсения Тарковского «Вот и лето прошло». При переложении на музыку стихи приобрели интонацию, которая возмутила некоторых слушателей и зрителей. Например, читательница «Литературной газеты» в письме в редакцию отмечала, что переложение стихов созерцательного характера на танцевальную музыку неуместно, поскольку основным в песне стало интенсивное чувство непомерного желания, усиленное настойчивым повторением фразы «только этого мало» в припеве. В качестве доказательства своей точки зрения читательница приводит пример подруги. Впервые услышав полностью стихи Тарковского (знакомые до этого лишь по песне Ротару), подруга была поражена:

Я читаю ей просто, легко, спокойно.
— Этого не может быть! — воскликнула подруга. — Они же совсем о другом. А в песне как-то только и запоминается, что кому-то всё чего-то мало, мало, мало...
— Чего мало?
— Даже не знаю. Радостей и благ, наверное⁴⁷.

Эта тема неидентифицированного желания желать большего, это осознание, что «всё чего-то мало», проходит через весь фильм, включая и знаменитую сексуальную сцену. Собственно эпизоду предшествует торжественный ужин в доме родителей Веры. Потенциальный конфликт поколений обозначен конфликтующим отношением к одежде и манерам: парадный наряд родителей контрастирует с более чем обыденной одеждой Сергея. В разгар ужина Сергей и Вера уходят в соседнюю комнату. Раздеваясь, Вера просит Сергея не обижать родителей, тут же сообщая ему о своей выдумке с беременностью. Трансгрессия родительских бытовых установок (манеры, одежда, еда) естественно завершается сексом в родительском доме. Желание вторгается в пространство родительского закона как способ борьбы с механизмами подавления, воспринимаясь как угроза — и семьей Веры, и зрителями.

Многочисленные письма в журнал «Советский экран» не оставляют сомнений в том, что поступки Веры основная масса зрителей восприняла как скандал. Я менее всего заинтересован считать эти письма проявлением ханжества или нехватки критического мышления. Напротив, я предлагаю видеть в них свидетельства подлинных проблем, которые беспокоили читателей. Скандал возникает здесь как событие, которое, являясь иррациональным, в то же время требует рационального объяснения. Например, один читатель так отзывался о фильме:



«Маленькая Вера» (режиссер Василий Пичул. 1988).
Вера и Сергей: желание в пространстве родительского закона

Просто безобразие! Одно время критиковали, что за границей показывали безобразные фильмы, развратные, а теперь у нас, в Советском Союзе, начали показывать разврат для молодежи, мало того, что они чуть ли не с пеленок занимаются развратом, так надо еще в фильме показывать. Какое безобразие!!!!⁴⁸

Цитата содержит характерный для трансгрессии тип реакции: сам акт называния («безобразие» и «разврат») воспринимается как самодостаточный аргумент — благодаря перформативной функции, уже знакомой по использованию термина «порноноваторство». Возмущает — судя по цитате — не само существование «разврата», а его демонстрация. Показанный разврат — как и библейский *скандалон* — требует активного сопротивления. Чтобы не заразить других, разврат должен быть спрятан.

Другие читатели описывали эмоциональные и даже физиологические последствия просмотра фильма. Читательница «Советского экрана» писала: «Четвертый день хожу с чувством гадливости и омерзения, как будто проглотила червя. Я не ханжа и не пуританка, но ведь должен быть предел!»⁴⁹ Из-за чувства стыда, по ее словам, она даже вынуждена была скрывать факт посещения кинотеатра от своего мужа и сына. Этот опыт физиологического отвращения и стыда испытывали и другие зрители. Фильм как будто оставлял свой физический отпечаток на их телах. Кинематографическая трансгрессия становилась частью их собственной повседневности. Другая читательница сообщала:

Передайте мое письмо неуважаемому режиссеру-постановщику фильма «Маленькая Вера». Неделю назад посмотрели всей семьей Ваш фильм «Маленькая Вера» и всю неделю не смотрим в глаза друг другу, не покидает чувство мерзости, которую увидели с экрана. Мне 50 лет, но я вышла из кинотеатра в таком состоянии, будто голая я, а не героиня Вашего фильма, для которой нагота — естественное состояние, как у первобытных людей...⁵⁰

Еще одна читательница «Советского экрана» описывала сходный опыт идентификации с трансгрессиями Веры, воспринимая их как угрозу своей сексуальности и своему общему эмоциональному здоровью:

Мне 35 лет, двое детей. В зале чувствовала себя так, будто меня застала в постели с мужчиной соседка, случайно зашедшая за солью. Дома вечером читала, пока не уснул муж, ложилась рядом с великим отвращением. <...> Даже не верится, что когда-то прикосание к руке женщины волновало сердце мужчины⁵¹.

В результате какого процесса зрители скандальных трансгрессий Веры обнажились перед собой, становясь «будто голыми»? Как достигалось это состояние снятия покровов?

На мой взгляд, в основе разоблачительной способности фильма лежат два источника: конкретный сюжет фильма и общая специфика восприятия кино. История Веры во многом строится на странном сочетании: осуждение ее поведения как «безнравственного» происходит на фоне трансгрессивного разоблачения Верой лицемерия ее критиков. Так, брат Виктор неожиданно для себя застаёт в комнате общежития Веру в постели с Сергеем. В свою очередь, Вера обнаруживает, что визит Виктора в общежитие вызван не менее сомнительными сексуальными мотивами: роль Дон Жуана, которую Виктор играет среди своих студенческих друзей, резко противоречит родительскому представлению о сыне-семьянине как идеальном образце для подражания. И в стандартном обмене репликами между Виктором, стыдящим Сергея («Вы же с ума сходили все. Да вы смотрите на него»), и Верой, вставшей на его защиту («Ты сам на себя посмотри»), можно видеть нечто большее, чем коммуникативный ритуал. Когда трансгрессору нечего терять, он может сказать и правду, опираясь при этом не столько на требования морали, сколько на свой цинизм. Скандал становится (циничным) способом обнажить правду, и если зрители идентифицируются с миром фильма благодаря его необыкновенной правдивости, то разоблачение лицемеров на экране может восприниматься и как разоблачение тех самых общественных практик, активными участниками которых они являются в реальной жизни. Под подозрением оказывается свое собственное социальное поведение.

Второй вид скандального разоблачения относится к идентификации с самим трансгрессором, а не с его «жертвами». В основе этого типа идентификации лежит процесс *медиации желания* между трансгрессором и его наблюдателями. Теория медиации желания (миметического или триангулированного), предложенная Рене Жираром, представляет собой гипотезу о его заразительности. У индивида возникает желание того или иного объекта потому, что этот объект уже является объектом желания другого. Другими словами, желание другого выступает тут в качестве посредника — *медиатора* — между субъектом и объектом. Жирар пишет: «Престиж медиатора передается объекту желания, придавая ему иллюзорную ценность. Триангулированное желание есть желание, преобразующее свой объект»⁵².

Иногда экранный трансгрессор не только опосредует доступ к объектам желания, но и позволяет по-новому воспринять собственный опыт, как это, например, происходит в письме еще одной читательницы «Советского экрана»: «Глупо говорить, что я и есть маленькая Вера, я старше ее почти на семь лет, история моя складывалась совсем не так, но все равно про меня»⁵³. Конкретные детали сюжета не препятствуют идентификации зрительницы и героини фильма. Несмотря на значительные различия, история фильма — «все равно про меня». В отличие от феномена (эскапистской) зрительской идентификации, проанализированной Лаурой Малви⁵⁴, привлекательность Веры как референтного объекта определяется не ее идеализированным образом, но ее неудачами и неудовлетворенностью. Идентификация в данном

случае представляет собой ключевой момент *негативного* опыта самопознания — не на уровне конкретного лицемерия советского общества, а на уровне индивидуального переживания неудач.

Как уже было сказано выше, реакция на трансгрессию является попыткой пересмотреть нарушенный закон. То, что реакция воспроизводит структуру трансгрессии, — понятно на уровне общественных норм. Но какую функцию выполняет это повторение на уровне индивидуального переживания? Если желания Веры представляют собой напоминание о неприятном опыте самих зрителей, то чем объясняются их постоянные попытки пересказать этот опыт в своих письмах? На мой взгляд, структурное повторение функционирует здесь как акт терапевтического замещения. Проблема подавленного желания разрешается не освобождением от подавления, но структурным повторением желания как знака, означаемое которого остается незатронутым. Шошана Фелман, комментируя выводы Лакана, отмечает, что *повторение* важно лишь тогда, когда оно способно породить *«различие»*, т.е. *разрешение* исходной проблемы, избавление от изначального подавления⁵⁵. Однако зрительские повторы скандальных трансгрессий в перефразированном виде — с помощью таких лишенных семантической ясности терминов, как «порноноваторство», «безобразие», «разврат», — указывают на то, что их целью является не освобождение от механизма подавления, но его повторная стабилизация. Знак повтора оказывается формой, оторванной от его смыслового наполнения.

Иными словами, когда трансгрессия, пережитая путем идентификации или медиации, ставит зрителей лицом к лицу с их собственными желаниями, инсценировка отрицательной реакции может стать способом обновления работы механизмов подавления. Из отправной точки нового движения скандал в итоге превращается в метод, с помощью которого можно вернуться в *исходное* положение. В процессе такого скандала изменения переносятся в другую плоскость: защита от трансгрессии *усиливает* подавление желания. Трансгрессия, таким образом, может стать позицией, приемом, сценарием, призванным выполнить консервативную задачу реставрации пошатнувшейся нормы. В следующем разделе на примере фильма «Интердевочка» я покажу, как создается такой — *управляемый* — тип скандала.

«ЛЮБОЙ НОРМАЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК ОСУДИТ, НО ПОЙМЕТ»: ТРАНСГРЕССИЯ И ЖЕЛАНИЕ «ИНТЕРДЕВОЧКИ»

Представляя на экране разнообразные трансгрессии, режиссер «Маленькой Веры» оставил вопрос их моральной оценки открытым, давая возможность зрителям самим сформировать свое собственное отношение (в том числе и в виде отрицательных отзывов читателей «Советского экрана»). На этом фоне особенно показательно то, что трансгрессии «Интердевочки» Петра Тодоровского, четко обозначившего в фильме авторскую оценку, вызвали гораздо меньше отрицательных откликов. Как я попытаюсь показать, подобный результат во многом стал итогом консервативного присвоения механизмов скандала. Скандал в таком случае оказывается под контролем, его цель — не дестабилизирующая трансгрессия, а укрепление существующей нормы.

«Интердевочка» — это не только фильм *о* соблазне, но и соблазн *сам по себе*. Фильм начинается с обычной, на первый взгляд, сцены рабочего утра в Ленинграде: пароходы проходят через разведенные мосты, уборочные машины чистят улицы. Обыденность прерывается резким аккордом танго. В со-



«Интердевочка» (режиссер Петр Тодоровский. 1989).
Начальные сцены фильма: интердевочки как соблазн



«Интердевочка» (режиссер Петр Тодоровский. 1989).
Начальные сцены фильма: иностранные мужчины как соблазн

провожении музыки на экране появляется группа девушек — в вызывающей одежде, с броским макияжем и ярко покрашенными ногтями. Сидя в баре, они пьют вино, заигрывая с иностранными бизнесменами. Те, в свою очередь, окутывают девушек дымом своих (фаллических) сигарет. Эти кадры эротических метафор перемежаются сценами утреннего Ленинграда. Монтаж эротических аллюзий и городской повседневности производит необходимый смысловой эффект: повторяющиеся кадры воды, извергающейся под напором из уборочных машин, и парохода, рассекающего пространство под мостом, становятся частью общей истории о сексуальной жизни большого города.

Репутация «Интердевочки» как фильма, подрывающего основы советской жизни, во многом определяется именно этими сценами материализации сексуальности. Но по сравнению с «Маленькой Верой», апеллировавшей к тому же самому поколению зрителей годом раньше, провоцирующий эффект «Интердевочки» оказался значительно слабее. Построенный по тем же — скандальным — принципам, фильм Тодоровского стал *антитекстом* по отношению к вызову культуре перестройки, который обозначила «Маленькая Вера».

Трансгрессии «Интердевочки» не менее существенны, чем трансгрессии «Маленькой Веры». Однако, в отличие от фильма Пичула, у Тодоровского трагический финал жизни главной героини оказывается расплатой и наказанием за ее преступления. Как я попытаюсь показать, именно эта заданность оценки «нормализовала» реакцию зрителей «Интердевочки»: киноскандал не только не требовал их активного участия, но и выводил за скобки дискуссий главную проблему фильма.

В центре «Интердевочки» — феномен валютной проституции, характерный для периода перестройки. Главная героиня, Таня, оказывает сексуальные услуги иностранным бизнесменам. Денежные интересы сочетаются здесь с интересами брачными: валютная проституция для Тани — это способ найти потенциального мужа-иностранца. Способ оказывается удачным: Таня выходит замуж за своего клиента — шведского инженера Эдварда Ларсена — и уезжает на постоянное место жительства на Запад. На первый взгляд, мотивации Тани исключительно меркантильные: советской жизни в маленькой квартире вместе с матерью на сторублевую месячную зарплату она предпочла жизнь в собственном доме с машиной и большим выбором продуктов в магазинах. Швеция оказывается идеальным местом, в котором предложение опережает спрос, в отличие от Советского Союза, где спрос полностью исчерпывался доступным предложением. Любовь в данном случае — дело второстепенное. В разговоре с матерью Таня объясняет свою позицию так:

Мать: Но ты хоть любишь его?

Таня: Ну мама, ну не смей ты меня. Если надо будет, полюблю.

Мать: Танька, доченька, ну это же значит торговать собой.

Таня: Правильно. Правильно, мама. А кто сейчас не торгует собой? Кто не стремится продать свою профессию подороже? Архитекторы вот, ученые, адвокаты.

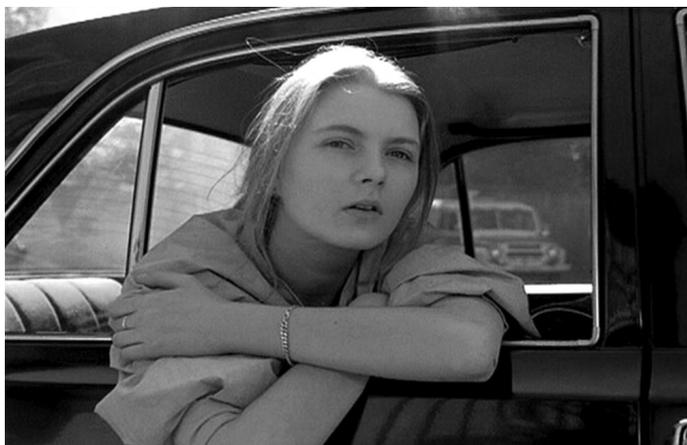
Мать: Ты-то тут причем?

Таня: А я что, хуже, что ли?

«Любовь» — это профессия, позволяющая заработать необходимый «капитал». Как и в любой профессии, «любовь» — поле конкуренции: интердевочки соперничают за доступ к ограниченному ресурсу — западным мужчинам, приезжающим в Ленинград.

Экономическая конкуренция дополняется миметическим желанием и завистью, «чувством бессилия, искажающим наши действия, направленные на обладание тем, чем уже владеет другой»⁵⁶. Лялька, молодая соседка Тани и ее коллега по дневному месту работы (в больнице), — хороший пример логики миметического желания. В начале фильма Лялька впервые сталкивается во дворе милицейского участка с подругами Тани — проститутками. Вид девушек (в их «рабочей форме») вызывает у Ляльки одновременно и непонимание, и интерес. Камера несколько раз показывает реакцию недоумения и завороженности Ляльки крупным планом, словно прослеживая процесс воображаемой идентификации.

В конце фильма мы видим результат этого процесса: Лялька появляется вновь — уже в одежде интердевочки и в компании итальянского «жениха». Мимикрия оказалась успешной. Как показывают письма читателей «Советского экрана», Лялькина трансформация обладала собственной миметической заразительностью. Комментируя положительные отклики на сообщения о съемках фильма, автор «Советского экрана» отмечала, что публикация об «Интердевочке»



«Интердевочка» (режиссер Петр Тодоровский. 1989).
Завороженность Ляльки: проституция как соблазн

показала, какой нетрадиционной для нашей страны «престижностью» пользуется эта профессия: многие юные читательницы предлагали себя на роль валютной проститутки, уверенно заявляя, что роль у них получится⁵⁷.

Как и в «Маленькой Вере», медиация желания в «Интердевочке» не ограничивается лишь сюжетом. В определенном смысле и сам фильм, как кинематографический проект, пронизан желанием, связанным с фантазиями о жизни на Западе. «Интердевочка» считалась первым перестроечным фильмом, снятым совместно с западной кинокомпанией. По крайней мере, так объявил его «Советский экран» в 1988 году: «Начаты съемки советско-шведской ленты “Фрёкен Танька” на основе нашумевшей повести В. Кунина “Интердевочка”»⁵⁸. В исходном названии фильма есть доля лингвистического экзотизма. Оно напоминает о пьесе «Фрёкен Юлия» Августа Стриндберга 1888 года. Сюжеты «Интердевочки» и «Фрёкен Юлии» действительно схожи тем, что обе истории описывают трансгрессивный побег девушки из родного дома. Юлия, молодая аристократка, вступает в любовную связь со слугой и, как и Таня, решает покинуть дом, следуя своим желаниям и пренебрегая общепринятыми нормами. Но, в отличие от пьесы Стриндберга, в фильме Тодоровского освобождение от давления общественной морали не изображено в виде позитивной цели. Скорее речь идет об обратном процессе. Сам Тодоровский признавал в интервью, что в конечном итоге шведская линия в фильме свелась лишь к схематичной абстракции идеализированного места:

Действие второй серии картины происходит в Швеции, куда попадает Танька, выйдя замуж за фирмача. Так вот и в сценарии, и в повести Кунина жизнь в Швеции изображена достаточно схематично. Без знания шведского характера, традиций, психологии. И за короткое время съемок этого знания, как вы понимаете, особенно не получишь⁵⁹.

В фильме эта же схематичность проявилась как абстрактное изображение фрустрации желания. За исключением Эдварда, все остальные шведские персонажи плоски; их главная функция — выражение отрицательной реакции на Таню.

Фильм вряд ли можно назвать успешным итогом двустороннего сотрудничества. В Швеции он прошел почти незаметно, но в Советском Союзе стал

одной из самых знаменитых картин перестройки. По итогам традиционного ежегодного конкурса «Советского экрана» фильм был признан любимым фильмом зрителей за 1989 год⁶⁰. Реакция критиков была гораздо прохладнее. Чем можно объяснить успех «Интердевочки» у массового зрителя? Я предлагаю видеть причину успеха ленты не в таланте актерского ансамбля или в «пикантности» запретной темы, а в модусе изображения трансгрессивных желаний и расплаты за них. Идеализация проституции как культурный феномен перестройки анализировалась не раз. Притягательность этой деятельности традиционно объяснялась экономическими и социальными причинами⁶¹. «Советский экран» подобную «привлекательность» воспринимал с долей иронии, цитируя отклики читателей: «Судя по ее (Таниному. — Ф.Г.) поведению в постели, не видно, что она может устать и вспотеть, и многие девушки захотят стать такими же интердевочками»⁶².

Однако некоторыми зрителями тема, затронутая в фильме, была воспринята как серьезная угроза советской нравственности. Десять лет спустя после выхода фильма на экраны журнал «Кинопарк» привел мнение московского милиционера, увидевшего в «Интердевочке» моральный водораздел: «Снять этот фильм — все равно что собственноручно вовлечь женщин в проституцию. <...> Все думали, что у нас нет проституток? Есть. И всегда были. Но такого количества, как после фильма, я еще никогда не видел»⁶³.

Письма, опубликованные в «Советском экране», акцентируют еще один эффект фильма: хотя проституция и изображается как привлекательная деятельность, соблазн оказывается недостаточно сильным. Точнее, сам фильм помогает побороть этот соблазн. Одна 15-летняя девушка писала, что всегда мечтала выйти замуж за богатого иностранца и уехать из страны, но, посмотрев фильм, решила остаться. О похожей реакции говорила еще одна читательница:

Неужели мы, дожив до 16 лет, узнавшие только хорошие стороны проституции <...>, должны сами становиться проститутками? Уверена, те, кто посмотрел фильм, не повторят судьбу девушек. Мне очень понравилась Таня, ее жизнь, одежда, но у меня нет тяги к проституции⁶⁴.

Преодоление соблазна трансгрессии в данном случае не требовало от зрителей — свидетелей трансгрессии ни унижения, ни исключения трансгрессора. В рамках управляемого скандала Тодоровского не оказалось места для инверсии ролей, для обмена позициями между зрителем и персонажем. Более того, «укрощению» подвергся и сам акт трансгрессии. Если в «Маленькой Вере» сексуальность становилась актом освобождения от патриархальных норм семьи и общества, то в «Интердевочке» сексуальность оказывалась *вписанной* в эти нормы. Отец Тани, бросивший семью много лет назад, требует денег за свою подпись на документах, необходимых для эмиграции дочери, вынуждая тем самым Таню идти на свой последний (перед отъездом на Запад) «сеанс» проституции. Вынужденная сцена «торговли телом», впрочем, лишена потенциального критического заряда. Таня отказывается брать деньги «просто так» от японского клиента-ухажера, настаивая на сексуальной услуге в обмен, и в фокусе камеры оказывается ритмично шатающаяся мебель, перебиваемая кадрами с отстраненным взглядом Тани. Закадровая джазовая мелодия переводит визуальные ритмы раскачивающейся мебели в звук, окончательно придавая сексуальной сцене характер буффонады.

Проблема проституции, как показывает фильм, не столько в моральном выборе героини, сколько в отрицательных реакциях окружающих на выбор и поступки Тани. Четкость позиции Тодоровского во многом предопределила

и четкость отклика зрителей, избавленных от необходимости искать собственный ответ. Если после просмотра «Маленькой Веры» основной эмоциональной темой читательских писем было отвращение, то письма зрителей «Интердевочки» чаще всего говорили о жалости:

Потрясена фильмом, насколько правдиво он сделан, отличный актерский ансамбль, превосходное музыкальное оформление. Да и люди плакали, выходили из зала притихшие, расстроенные. И, как писал один критик, «люди плакали над судьбой проститутки». Да, плакали, плачут и будут плакать. Потому что судьба эта прежде всего человеческая. <...> По силе эмоционального воздействия, глубокого сопереживания героям я за последнее время ничего лучше не видела⁶⁵.

Этот отклик указывает на важный аспект позиционирования зрителя по отношению к судьбе, изображаемой на экране. Зритель смотрит на происходящее со стороны — воспринимая его не столько как приглашение к соучастию, сколько как объект своего сочувствия:

Как я хотела рыдать, кричать, когда смотрела на этих девочек, на все, что происходило в фильме. Как хочется еще раз увидеть живое, эмоциональное лицо Тани! Любой нормальный человек поймет этих несчастных женщин, осудит, но поймет⁶⁶.

В основе этой зрительской позиции — имплицитная система правил, очевидная всем «нормальным людям». Важно здесь и то, что желание трансгрессии тоже представлено как самоочевидное: «любой нормальный человек поймет».

Иными словами, сюжет фильма содержит в себе *весь* механизм скандала: преодоление механизма подавления (желания) путем трансгрессии, медиация желания, восстановление действия механизма подавления желания и, в конечном итоге, реставрация социальных законов и норм. Реакция, призванная восстановить равновесие, нарушенное трансгрессией, происходит *внутри* фильма. Кинолента предоставляет зрителям возможность в течение короткого времени дать выход подавленным желаниям в процессе идентификации с персонажами. И эта же картина приводит зрителей в чувство реальности, вновь локализуя их желания *за пределами* культурной практики — в рамках сознательных или бессознательных индивидуальных фантазий.

Восстановление норм происходит через критику желания Тани. С одной стороны, конкретные желания оказываются неисполнимы, всегда оставаясь знаком принципиальной нехватки. Наслаждение жизнью в капиталистической Швеции оказывается ограничено денежными средствами мужа Тани. Участие в общественной и профессиональной жизни оказывается недоступным. Личные отношения не складываются: коллеги мужа относятся к Тане с презрением. Даже сидя с ней за одним столом, они называют ее (по-шведски) «русской проституткой», интересуясь ее «профессиональной жизнью» в Советском Союзе. Служивец Эдварда пытается изнасиловать Таню. Реальная проституция в Ленинграде оказывается в фильме менее опасной, чем *воображаемый* статус «русской проститутки» в Швеции. «Запад», казавшийся издавна таким привлекательным, становится источником фрустрации. Материальное богатство и идеалы остаются по-прежнему недостижимыми. В отличие от «Маленькой Веры», эта неудовлетворенность не экзистенциальная, а ситуативная. В ее основе — не фундаментальная нехватка, но конкретный контекст: ситуацию можно исправить, если найти мужа побогаче и соседей поприятнее.

Наказание-расплата, которому Таня подвергается в фильме, типично для логики скандала: расплата является не логическим последствием *трансгрессии*, но итогом *внешней реакции*. Мать Тани подвергается социальной изоляции; оскорбительный статус «матери проститутки» доводит ее до самоубийства. Таня спешит в Ленинград, пытаясь предотвратить неизбежное, но по пути в аэропорт попадает в аварию, вероятнее всего — со смертельным исходом. Этим трагическим событием завершается полный эмоциональный цикл киноскандала, за которым зрители наблюдали в течение 150 минут. Изначальная идентификация с героиней сменилась в итоге стадией зрительского — *скопофилического* — удовольствия, вызванного как эмоциональным катарсисом, связанным с переживанием чувства жалости, так и садистским опытом наблюдения за эмоциональным и физическим страданием главной героини, возмездием, призванным восстановить работу нормативного порядка. С этой точки зрения фильм «Интердевочка» похож на голливудское кино, нацеленное, как пишет Лаура Малви, именно на скопофилическое удовольствие зрителя⁶⁷.



«Интердевочка» (режиссер Петр Тодоровский. 1989).
Наказание интердевочки

Консервативное использование логики скандала, представленного «Интердевочкой», значительно отличается от форм скандала, о которых шла речь выше. «Русская красавица» Ирина Тараканова разоблачала лицемерие (советской) системы: участие представителя истеблишмента в трансгрессии норм заканчивается его смертью. Маленькая Вера разоблачала лицемерие пустого языка советских лозунгов: похотливо вытягиваясь на пляже, она поясняла: «Цель у нас одна — коммунизм».

Другими словами, итоговым объектом критики в обоих случаях оказывалась советская система норм. «Интердевочка» последовательно сохранила структурную дихотомию, придав трансгрессии откровенно «западный» характер (пространство работы девушек — гостиница «Интурист»), а наказанию — безошибочно русские черты. Свой финальный путь Таня совершает за рулем машины — в рыданиях, а идущая фоном народная песня «По диким степям Забайкалья» о несчастном бродяге, лишенном и родных, и дома, служит своеобразным моральным выводом. В отличие от фрёкен Юлии Стриндберга, которая в конечном итоге освобождается от давления общества при помощи самоубийства, национальная маркированность смерти Тани пред-

ставляет собой не освобождение, а ее новое подчинение социальным законам родины. Перформативная цель скандала оказывается полностью выполненной (исключение субъекта — укрепление правил — восстановление власти).



«Маленькая Вера» (режиссер Василий Пичул. 1988).
Вера: «Цель у нас одна — коммунизм»

«СКАНДАЛИТЬ НЕ СТОИТ»

Скандал — одно из самых заметных явлений в периоды резких изменений культуры. Он является эффективным инструментом привлечения внимания к сложившимся проблемам. Киноскандалы «порноноваторства» времен перестройки, о которых шла речь выше, показывают, как с помощью фильма усиливается *эмоциональная* составляющая скандала. «Маленькая Вера» и «Интердевочка» отразили не только общественные проблемы своей эпохи. Соблазняя и провоцируя, эти фильмы предоставили зрителям зеркальный образ их собственных подавленных желаний. Резкие эмоциональные реакции на трансгрессии — ненависть и презрение к трансгрессору — стали своеобразной защитой от соблазна. В случае «Маленькой Веры» об этих реакциях свидетельствуют письма зрителей в редакцию «Советского экрана», в то время как отрицательная оценка поведения «Интердевочки» изображена уже в самом фильме.

Как я попытался показать, именно из-за такого эмоционального перенапряжения скандал не способен сформировать ситуацию, в которой основные общественные проблемы могли бы быть рационально обсуждены и скорректированы. На основе анализа скандалов, связанных с литературой и фильмами перестройки, я выделил три основные причины, которые ограничивают социальный эффект скандала.

Во-первых, внимание, которое вызывает акт скандальной трансгрессии, нередко обусловлено активизацией подавленных желаний у его зрителей. Скандальный акт служит своего рода посредником — *медиатором желания*, — который связывает вместе эмоциональный поступок трансгрессора и эмоциональный опыт его оппонентов. Проблема такого рода эмоционально-социальной связи состоит в том, что исходный акт трансгрессии часто представляет собой повод для консервативной реставрации устаревших норм и институций вместо их критической ревизии. Резкая эмоциональная реакция

на скандал становится способом обновления механизмов подавления, которые скандал ставил под сомнение.

Реставрационная природа скандала — и это во-вторых — делает его удобным орудием для консервативных и реакционных групп. Дисциплинарные проработки (метропольцев Московским отделением Союза писателей или Ирины Таракановой ее сотрудниками в «Русской красавице») наглядно показывают: трансгрессия — это продукт *классификации*, результат *оценки* публичной того или иного акта поведения. Структурное зерно скандала — не в поступке, но в *скандальной* реакции на поступок. Незначительное нарушение той или иной нормы гипертрофируется воображением наблюдающей публики, вызывая в итоге реакцию, несоразмерную произошедшему. Пропорциональное соотношение «преступления» и «наказания» в «Интердевочке» — хороший пример этой логики. Консервативное превращение скандала в прием, предпринятое в этом фильме, показывает, как структура скандала *вписывается* в историю, лишаясь при этом какого бы то ни было трансгрессивного потенциала. Такой *контролируемый скандал* гарантирует зрителям опыт эмоционального (скандального) переживания, оставляя в неприкосновенности их систему норм и ценностей. С помощью кинематографических механизмов идентификации трансгрессивное желание инсценируется как соблазн, но опыт идентификации с трансгрессивным субъектом в момент его наказания дает зрителям возможность преодолеть временную дестабилизацию механизма подавления желаний.

В-третьих, как стратегия накопления символического капитала скандал недолговечен. Идентичные, повторяющиеся скандалы — в отличие от идентичных преступлений — лишены своего подрывного эффекта. На уровне индивидуальной психологии перформативные акты символического повторения трансгрессии (как и постоянное употребление термина «порноноваторство») меняют способ восприятия этой трансгрессии: *повторное* использование одной и той же формы трансгрессии не в состоянии дестабилизировать механизмы подавления. Кроме того, трансгрессии, не нацеленные на действительные перемены, начинают восприниматься как неподлинные и поэтому недостойные внимания. Используя формалистское различие между острашением и автоматизацией, Вениамин Каверин хорошо выразил эту опасность чрезмерного использования скандала в романе «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове». Комментируя потенциал трансгрессивной провокации как стратегии позиционирования в литературном быту, один из персонажей романа заявляет об этом: «...Скандалить не стоит, скандалы автоматизовались»⁶⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Ерофеев В.* Время «МетрОполя» // Литературный альманах «МетрОполь» / Сост. В. Аксенов, А. Битов и др. М.: Подкова, 1999. С. 3.
- 2 *Kracauer S.* Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino // Kracauer S. Das Ornament Der Masse. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. S. 279.
- 3 Например, в своем исследовании «филологического романа» как особого жанра Владимир Новиков указывает на неопределенность «скандала» как термина, отсутствующего «в литературоведческих словарях» (*Новиков В.* Филологический роман: Старый новый жанр на исходе столетия // Новый мир. 1999. № 10. Цит. по magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/10/novik.html (дата обращения: 22.08.2014)).
- 4 *Вейсман А.* Греческо-русский словарь. 5-е изд. СПб.: Издание автора, 1899. С. 1134.

- 5 Такое употребление слова *σκάνδαλον* можно найти, например, в «Откровении Иоанна»: «Но имею немного против тебя, потому что есть у тебя там держащиеся учения Валаама, который научил Валака ввести в соблазн сынов Израилевых, чтобы они ели идоложертвенное и любодействовали» (Откровение Иоанна Богослова 2:14).
- 6 *Poiana P.* The Discursive and Narrative Foundations of Scandal // *Cultural Critique*. 2010. Vol. 76. № 10. P. 31.
- 7 Под термином «трансгрессия» я понимаю нарушения правил, вызывающие скандальные реакции. Леонид Геллер отмечает, что скандальная реакция — *второстепенное* событие, так как, «в принципе, скандал принадлежит категории *рецепции* как следствие трансгрессии, реакция на нее» (*Геллер Л.* К определению термина «трансгрессия» // *Семиотика скандала* / Сост. Н. Букс. Париж; М.: Русский институт; Европа, 2008. С. 63). Однако я считаю, что скандальная реакция, имея собственную психологическую структуру, тем не менее есть часть трансгрессии, с которой она генеалогически связана.
- 8 *Букс Н.* Скандал как механизм культуры // Там же. С. 9.
- 9 Предисловие // *Литературный альманах «МетрОполь»*. С. 12.
- 10 Опубликованная в 1999 году статья в «Нашем современнике» подчеркивала именно эти моменты: «“Метрополь” был в нашей стране первой крупной акцией так называемого “постмодернизма”, стремившегося открыть ворота (и, в конечном счете, открывшего) для мутного потока “порнухи” и “чернухи”, заполнивших в последние годы нашу литературу...» (*Уроки «Метрополя»: Из архива газеты «Московский литератор»* // *Наш современник*. 1999. № 4. С. 264).
- 11 Дело «МетрОполя»: Стенограмма расширенного заседания секретариата МО СП СССР от 22 января 1979 года / Подгот. текста, публ., вступ. ст. и коммент. М. Заламбани // *НЛО*. 2006. № 82. С. 247.
- 12 Стенограммы обоих заседаний см. соответственно в «НЛО» (2006. № 82) и «Нашем современнике» (1999. № 4).
- 13 Дело «МетрОполя». С. 246.
- 14 Уроки «Метрополя». С. 265.
- 15 Там же.
- 16 Дело «МетрОполя». С. 255.
- 17 Там же. С. 263.
- 18 *Ерофеев В.* Указ. соч. С. 6.
- 19 Дело «МетрОполя». С. 250, 256.
- 20 *Ерофеев В.* Указ. соч. С. 5.
- 21 *Fischer-Lichte E.* The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. New York: Routledge, 2008. P. 40.
- 22 *Остин Дж.* Избранное. М.: Идея-Пресс, 1999. С. 18–19.
- 23 Галина Рылкова в анализе романа Ерофеева показала, что это соотношение между жизнью и текстом достигается с помощью ряда параллельных мотивов, содержащих аллюзии на скандал вокруг «МетрОполя». Как и копии альманаха, эротические фотографии Ирины перевозятся на Запад. Шесть американских моделей присылают телеграмму в Советский Союз в защиту Ирины — точно так же, как группа американских авторов открытым письмом оказывала поддержку авторам «МетрОполя», и т.д. (*Rylkova G.* The Apocalypse Revisited: Viktor Erofeev's *Russian Beauty* // *Gender and Sexuality in Russian Civilization* / Ed. by P.I. Barta. London: Routledge, 2001. P. 325–344).
- 24 Уроки «Метрополя». С. 279.
- 25 Эта стратегия скандала в театре имеет своих предшественников в русской литературе. Когда Анна Каренина после своего общественного падения отправляется

- в оперу, чтобы послушать знаменитую певицу Патти, Вронский начинает видеть в театре особый и опасный тип социального зрелища: «В этом наряде, с известной всем княжной появиться в театре — значило не только признать свое положение погибшей женщины, но и бросить вызов свету, то есть навсегда отречься от него». Как и «русская красавица», в театре Анна переводит всеобщее внимание со сцены — на себя. Мать Вронского, наблюдавшая «выступление» Анны, прокомментирует это так: «Она производит сенсацию. Из-за нее забывают о Патти» (*Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 20 т. М.: ГИХЛ, 1963. Т. 8: Анна Каренина. С. 131, 137).
- 26 *Ерофеев В.* Русская красавица. М.: Зебра, 2008. С. 115.
- 27 Скандальные стратегии Ирины Таракановой имеют немало общего со скандальными стратегиями ее творца, Виктора Ерофеева. Среди его провокаций можно выделить, например, статью «Поминки по советской литературе», опубликованную в «Литературной газете» в 1990 году и ставящую крест не только на советской официальной, но и на неофициальной литературе 1960–1970-х годов. Благодаря своему участию в телепрограмме «Последний герой» в 2009 году Ерофеев стал явлением масскульта. См. подробнее его статью «Я был в джунглевом лагере России» (*Erofeev V. Ich war in Russlands Dschungelcamp // Frankfurter Allgemeine Zeitung.* 2009. 22. Januar. Цит. по: www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/viktor-jerofejew-ich-war-in-russlands-dschungelcamp-1752914.html (дата обращения: 22.08.2014)).
- 28 Чем именно занимается Ирина, не вполне ясно. Некоторые комментаторы предполагают, что она проститутка (например: *Porter R. Russia's Alternative Prose.* Oxford: Berg Publishers, 1994. P. 147). В итальянской экранизации романа 2001 года Ирина — часть коллектива манекенщиц. Так или иначе, важно то, что она зарабатывает превращением своего тела в товар.
- 29 *Ерофеев Е.* Русская красавица. С. 127.
- 30 Там же. С. 129.
- 31 Там же. С. 131.
- 32 Там же. С. 132–133.
- 33 *Schahadat Sch. Ohrfeigen und andere Normverletzungen: Über den Skandal in Lebens- und Kunsttexten von Dostoevskij und Belyj // Gedächtnis und Phantasma: Festschrift für Renate Lachmann / Hg. von S.K. Frank, E. Greber et als.* München: Sagner, 2001. S. 48.
- 34 Немало современных политических перформансов опираются на сходные стратегии — например, «Е.сь за наследника Медвежонка» арт-группы «Война» (2008), «Богородица, Путина прогони» группы «Pussy Riot» (2012) или «Фиксация» перформанс-артиста Петра Павленского (2013). Эти три перформанса иллюстрируют мощный социальный потенциал «сексуализированных» политических провокаций. В то же время они показывают, что способность этих акций породить открытый политический диалог ограничена.
- 35 *Дмитриев В.* Поговорим об эротике // Советский экран. 1987. № 23. С. 21.
- 36 *Ртищева Н.* Умрем без секса // Литературная газета. 1989. № 33. С. 8.
- 37 Там же.
- 38 *Дмитриев В.* От шепота до крика // Советский экран. 1988. № 7. С. 21.
- 39 Там же. С. 20–21.
- 40 Подобная содержательная неопределенность — традиционна, но не обязательна: в XX веке законодатели не раз пытались терминологически разграничить эти понятия. Наглядность материала и его нацеленность на физическое возбуждение зрителя были основными критериями. На основе такой классификации эротические или порнографические произведения подвергаются цензуре в тех случаях, когда в них видят потенциальный источник вреда обществу, — например, в виде возможного негативного влияния на психосексуальное развитие молодежи и детей

или в качестве популяризации насильственных отношений между полами. Пример такой попытки определения порнографии — судебные процессы в связи с творчеством Гюнтера Грасса в Германии в конце 1960-х годов. Тогда суд, вынужденный установить четкое различие между искусством и порнографией, заключил, что «конечная цель настоящей порнографии — репрезентация непристойности как таковой» (*Kunst oder Pronographie? Der Prozess Grass gegen Ziesel: Eine Dokumentation*. München: Lehmanns, 1969. 2. Aufl. S. 29).

- 41 *Фрейд З.* Тотем и табу / Пер. с нем. М.В. Вульфа. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 55.
- 42 Пример такой логики наказания см. в автобиографическом романе Ерофеева «Хороший Сталин», который начинается с заявления о (метафорической публичной) смерти его отца, последовавшей за скандалом вокруг «МетрОполя»: «В конце концов я убил своего отца» (*Ерофеев В.* Хороший Сталин. М.: Зебра, 2004. С. 7).
- 43 *Фрейд З.* Указ. соч. С. 61.
- 44 *Аркадьев П.* Страсти по «Маленькой Вере» // Советский экран. 1988. № 15. С. 3.
- 45 *Зоркая Н.* Цветок несчастья мы взрастили // Советский экран. 1988. № 21. С. 8.
- 46 *Lacan J.* On Freud's «Trieb» and the Psychoanalyst's Desire // *Lacan J. Écrits* / Transl. by B. Fink. New York: W.W. Norton & Company, 2006. P. 723.
- 47 *Макусова Л.* Только этого мало, мало // Литературная газета. 1989. № 14. С. 8.
- 48 *Зоркий А.* «Я со злостью выкрикиваю!!!»: Обзор зрительских писем по фильму «Маленькая Вера» // Советский экран. 1989. № 2. С. 18.
- 49 Там же. С. 19.
- 50 Там же.
- 51 Там же.
- 52 *Girard R.* Deceit, Desire, and the Novel / Transl. by Y. Treccero. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976. P. 17.
- 53 *Зоркий А.* Указ. изд. С. 19.
- 54 *Малви Л.* Визуальное кино и нарративный кинематограф / Пер. с англ. А. Усмановой // Антология гендерной теории / Сост. Е. Гапова и А. Усманова. Минск: Пропилен, 2000. С. 280—296.
- 55 *Felman Sh.* Jacques Lacan and the Adventure of Insight: Psychoanalysis in Contemporary Culture. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987. P. 44.
- 56 *Girard R.* Op. cit. P. 12.
- 57 *Богопольская Е.* Интердевочка: Съемки закончены // Советский экран. 1989. № 3. С. 20.
- 58 Ищем интердевочку // Советский экран. 1988. № 13. С. 15.
- 59 *Богопольская Е.* Указ. соч. С. 21.
- 60 *Ерохин А.* Традиционный ежегодный конкурс: К итогам анкеты // Советский экран. 1990. № 8. С. 2—5.
- 61 В одном интервью Тодоровский допускал, что для некоторых молодых интердевочек проституция являлась «формой протеста против лжи, демагогии, несправедливости, которые они видят вокруг» (Ищем интердевочку // Советский экран. 1988. № 13. С. 15). Однако в фильме эта мотивация отходит на второй план.
- 62 *Ртищева Н.* «Таня, я тебя люблю» // Советский экран. 1990. № 5. С. 5.
- 63 *Белова В.* Как «Интердевочку» обвиняли в проституции // Кинопарк. 1990. № 5. С. 44.
- 64 *Ртищева Н.* «Таня, я тебя люблю». С. 4.
- 65 Там же.

- 66 Там же.
- 67 Получение такого рода удовольствия базируется — как и в скандале — на механизме идентификации зрителя с личностью на экране и на механизме дистанцирования по отношению к ней. Малви различает два аспекта восприятия голливудского кино. Оба берут начало в зрительской проекции желаний на экранные «субъекты»: «Первый аспект проблемы, скопофилический, связан с тем видом удовольствия, которое достигается в использовании другого субъекта как объекта сексуального возбуждения посредством взгляда. Второй, формируемый через нарциссизм и установление Я, исходит из идентификации с видимым образом» (Малви Л. Указ. соч. С. 287).
- 68 *Каверин В.* Собрание сочинений: В 8 т. М.: Художественная литература, 1980. Т. 1: Рассказы и повести; Скандалист, или Вечера на Васильевском острове. С. 485.