

Порношик: от триумфа к забвению¹

АЛЕКСАНДР ПАВЛОВ

В СРАВНИТЕЛЬНО новом популярном на Западе американском сериале «Безумцы», действие которого происходит в конце 1950-х — начале 1960-х годов, есть любопытный эпизод. Женщина возвращает своей коллеге «запретное чтение» — роман английского писателя Дэвида Герберта Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей» — и сопровождает этот жест несколькими комментариями. И хотя героини сериала в довольно пуританские времена напропалую занимаются любовью друг с другом или по крайней мере имеют многих любовниц или любовников, безобидный литературный сюжет о том, как женщина изменяет своему парализованному мужу с лесником, в обществе считается незаконным и предосудительным. Женщины очень живо отзываются о книге и дружно соглашаются в том, что мужчинам ее, конечно, не понять.

Фактически этот сюжет основан на реальных событиях. В 1960 году в США проходил громкий судебный процесс, в котором решалось, стоит ли допускать книгу «Любовник леди Чаттерлей» к широкому чтению. Это особенно удивительно, учитывая, что спустя десять–пятнадцать лет люди, по крайней мере в таких свободных городах Соединенных Штатов, как Сан-Франциско или Нью-Йорк, могли спокойно сходить в кино, чтобы посмотреть порнографическую картину. Это не означает, что в США той поры не было поборников морали или что не существовало людей, которым бы это действительно не нра-

1. Я чрезвычайно благодарен своим друзьям: Ивану Денисову, большому эксперту в истории американского порно, за ценные мысли и несколько важных ссылок, которые он предложил добавить в этот текст, и Константину Аршину, внимательно прочитавшему текст и сделавшему ряд важных замечаний.

вилось. Однако сексуальная революция в самом широком смысле произошла. Духовная атмосфера в западном мире изменилась до неузнаваемости, а Соединенные Штаты Америки вошли в десятилетие, которое позже получит название «порношик».

ЛИБЕРАЛИЗАЦИЯ МЕЙНСТРИМА

Фактически 1970-е годы стали самой «откровенной» эпохой западной культуры, и прежде всего американской. Произошло серьезное смещение ценностных акцентов, а нравы стали столь свободными, что все стало «другим». Получили распространение иная музыка, другое кино, новое чтение. Немалую роль во всем этом «другом» сыграла буквально ворвавшаяся в жизнь новая откровенность. Уже стало общим местом утверждать, что именно в кинематографе, поскольку это наиболее массовое из искусств, часто отображаются дух эпохи, ключевые черты изменяющегося мира и т. д. Вот почему в этом тексте на нескольких примерах из американского кино 1970-х я бы хотел показать, как отображалась эта всеобщая увлеченность сексом. В свою очередь эта увлеченность в Соединенных Штатах привела и к популяризации порнографии, хотя и не повсеместно. Именно в это десятилетие деятели индустрии фильмов для взрослых предприняли попытки превратить ее в искусство и вписаться в мейнстрим западной культуры, что выглядит довольно неожиданно при взгляде из дня сегодняшнего, когда порно не претендует на статус «произведений искусства. Или даже просто фильмов (уже пару десятилетий индустрия построена на видео). Порно — это предмет потребления, с претензиями на искусство не большими, чем бессмысленные подростковые шоу»².

Я хотел бы поговорить не о порнографии, а конкретно о порношике. Для начала замечу, что содержание этого понятия неоднозначно и со временем менялось. Сам термин обязан своим происхождением первой популярной порнографической ленте «Глубокая глотка»³. Шик вошел в широкий обиход после более чем успешного проката картины. Чуть позже, в начале 1970-х, это понятие использовали, чтобы описать невероятный успех таких откровенно порнографических фильмов, как та же «Глу-

2. Corliss R. That Old Feeling: When Porno Was Chic // TIME Magazine. March 29, 2005. URL: <http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1043267-1,00.html>.

3. Подробнее о порношике 1970-х и значении фильма «Глубокая глотка» для этого феномена см. посвященный данному явлению текст Ричарда Корлисса: Ibid.

бокая глотка», «За зеленой дверью»⁴, «Дьявол вселился в мисс Джонс», «Алиса в стране чудес: порномузыкальная фантазия» и многих других. Именно тогда сходить в кино на порнофильм или постоять в очереди лишь за тем, чтобы в десятый раз увидеть «Глубокую глотку», стало считаться «шикарным».

В настоящее время термин приобрел несколько иное значение. Сегодня «порношик — это не порнография как таковая, а ее *репрезентация* в непорнографическом искусстве и культуре; это стилизация и пародия, оммаж и исследование порно»⁵. Современная реклама, телевизионные программы и всевозможные виды искусства явно построены на принципах этого «порношика». Они играют с эротическими образами, но не являются при этом порнографическими.

Примечательно, что большинство актеров и режиссеров порнофильмов 1970-х годов искренне верили в то, что занимаются настоящим искусством. Первым из таких первопроходцев, мечтавших придать порнографии респектабельность, был Джерард Дамиано, автор таких хитов, как «Глубокая глотка» и «Дьявол вселился в мисс Джонс». Несмотря на то что Дамиано принадлежит ряд по-настоящему выдающихся креативных находок типа глубокой фелляции, история показала, что это не сделало его мастером и творцом настоящего искусства, и ни он, ни кто-либо из его группы не стали профессионалами в кинематографе. Весьма показательно то удивление, с которым один из участников документального фильма «В глубокой глотке», посвященного рассказу о съемках оригинального фильма, говорил о том, что у создателей картины вообще хоть что-то получилось, поскольку процесс съемок был предельно не организован, и в целом создавалось ощущение, что они не смогут довести задуманное до логического завершения.

В конце концов, желание делать серьезное кино — «быть Ингмаром Бергманом, а не новым Рассом Мейером», как сформулировал сам Дамиано — не пошло на пользу движению за «порнографическое искусство», несмотря на то что претензии у режиссера на это были. Наиболее занимательной и вызвавшей повышенный интерес кинематографического сообщества стала следующая картина Джерарда Дамиано — «Дьявол вселился в мисс Джонс» (1973). Она была столь популярна, что среди поклонников этого фильма числится знаменитый режиссёр Уильям Фридкин, создавший в том же году и примерно на ту же

4. Краткий анализ этого фильма см. в: *Mathijs E., Mendik X.* 100 Cult Films. L.: BFI, Palgrave Macmillan, 2011. P. 22.

5. *Макнейр Б.* Стриптиз-культура. М.: АСТ; Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 132.

тому один из главных своих фильмов — «Изгоняющий дьявола». «Дьявол вселился в мисс Джонс» стал опытом экзистенциальной порнографии, сценарий которого Дамиано основал на пьесе Жана-Поля Сарта «Без выхода»⁶. Главную героиню играет Джорджина Спелвин, впоследствии ставшая сенсацией порнографического кинематографа. Не слишком модельная внешность тридцатилетней женщины, с точки зрения поклонников и зрителей, отнюдь не делали актрису менее сексуальной, что подтвердилось успехом её последующих ролей. Персонаж Спелвин — старая дева мисс Джонс. Измученная одиночеством и безрадостным существованием, она решает на самоубийство и попадает в ад. Перед чиновниками из ада встает проблема: каким образом можно покарать самоубийцу, не грешившую при жизни? Тогда мисс Джонс проходит через серию сексуальных приключений и, оценив радости плотских удовольствий, получает наказание в виде вечности без секса. Дамиано в «Дьяволе» показал себя режиссером, способным снимать не только откровенные эротические сцены. В начале картины он уверенно воссоздаёт унылое одиночество героини, ад показан им без внешней эффектности, но пугающим местом во власти бюрократов. Поскольку опыт съемки эротических сцен режиссер уже приобрел, они были поставлены профессионально. В некотором отношении «Дьявол вселился в мисс Джонс» опровергает устоявшееся мнение об аморальности порнографии. Напротив, Дамиано демонстрирует американскому зрителю 1970-х, что любое деяние влечёт необходимость отвечать за него, а удовольствия от секса иногда приводят к суровым последствиям. Сама Джорджина Спелвин высказалась об этом следующим образом: «Связан ли фильм с католическим чувством вины? Безусловно! Сами знаете: между страданием и наслаждением тонкая черта...»⁷.

Тем не менее фильмы, принадлежащие эпохе «порношика», воспринимались не как искусство, но как обыкновенная порнография: хорошая — если в ней не было ничего лишнего и эротического; плохая — если режиссер все же пытался «творить» и применять какие-то оригинальные решения, явно препятствующие восприятию основного «нарратива». Все подобные фильмы по-прежнему оставались не более чем очень доступной порнографией. Посещающие порнокинотеатры молодые люди и зрелые мужчины, выходя с «заумных порнофильмов», возмущались тем, что пришли в кино только с одной очень конкретной целью, достижению которой мешала лишняя сюжетная

6. McNeil L., Osborne J., Pavia P. The Other Hollywood: The Uncensored Oral History of the Porn Industry. NY: Regan Books/HarperCollins, 2005. P. 121.

7. Ibid. P. 130.

линия. Они действительно приходили не для того, чтобы «думать» над оригинальными ходами режиссера и сложными характерами главных героев. Однако в тех случаях, когда картины с откровенными сценами отбирали для кинофестивалей в Нью-Йорке, они по определенным причинам не считались порнографическими, но воспринимались как чистое искусство — часто высокое, еще чаще авангардное, недоступное массам. Так, в рамках Нью-йоркского кинофестиваля в начале 1970-х были показаны такие ленты, как «В.Р.: Мистерии организма» Душана Макавеева, в котором, правда, содержались лишь намеки на софтверный секс, а также значительно более чувственное «Последнее танго в Париже» Бернардо Бертолуччи и картина с щедрой демонстрацией непосредственно мужских гениталий — «Империя страсти» Нагиса Осима.

Вместе с тем обратим внимание, что демонстрировалась на подобных кинофестивалях не откровенная порнография, а ленты, пусть и с довольно откровенным содержанием, но вошедшие сегодня в сокровищницу мирового кинематографа. В каком-то смысле режиссеры этих картин нуждались в «новой откровенности» лишь для того, чтобы ярче и доступнее передать свои идеи. Вряд ли сегодня кто-то назовет перечисленные фильмы порнографическими, тогда как «Глубокую глотку» не назовут никак иначе, несмотря на то что по нынешним меркам она может казаться довольно безобидной и невинной. Это и следовало бы признать «порношиком» — презентацию демонстративно откровенных сцен в рамках высокого искусства, более или менее серьезное заигрывание с темами порнографии на волне всеобщей увлеченности ею. Одни снимали, другие смотрели и ценили. Конечно, если судить строго, то в действительности искусством следовало бы признать именно это, а не претенциозные попытки Джерарда Дамиано превратить в искусство саму порнографию. Однако само время подталкивало режиссеров к выбору такой стратегии.

ГОЛЛИВУД ВСТРЕЧАЕТ ПОРНОГРАФИЮ

В 1960-е годы порнография практически не была доступна. Те, кто испытывал в ней потребность, признавались общественным мнением «извращенцами» даже большими, нежели сегодня, однако могли доставать порнографические материалы окольными, не совсем законными способами или посещать подпольные кинотеатры. «Интеллектуалы» же могли потреблять порно под видом «андеграундного искусства». Например, в университетских кампусах исследователи и преподаватели имели свобод-

ный доступ к документальным фильмам одного из самых интересных режиссеров-экспериментаторов — Стэна Брэкеджа, в частности, его фильму о рождении ребенка — документальной ленте, в которой присутствуют исключительно гинекологические крупные планы его жены во время родов⁸. Студентам в 1960-е годы показывали и такие ленты, как «Минет» Энди Уорхола, который, впрочем, очень сложно назвать «порнографическим» в прямом смысле этого слова⁹. Но и это не все. Демонстрироваться могли и более откровенные картины, правда, главным образом документальные.

В конце концов и массовый кинематограф стал более откровенным, позволяя себе обращаться к таким темам, которые прежде в рамках мейнстрима были просто не мыслимы. К концу 1960-х интерес к запретному был колоссальным и, вероятно, потому довольно устойчивым. Он сохранялся до середины 1970-х годов. Газеты, журналы и даже телевидение — все средства массовой информации писали или говорили о порнографии или сексе. Как таковая контркультура все более и более тесно вплеталась в мейнстрим и становилась предметом широкого потребления¹⁰. Два контркультурных фильма ознаменовали поворот в мейнстриме. Оба они с разных сторон определяли ключевые темы американской контркультуры, всё сильнее проникавшей в мейнстрим. Одним из главных символов нового веяния в культурной жизни стал всем хорошо известный «Беспечный ездук» Дениса Хоппера. Картина повествовала о свободе и вольных нравах хиппи. Откровенных сексуальных сцен в ней, кажется, не было, если не считать изображение повседневной жизни общин хиппи, тем более лента не повествовала о каких-либо нарушениях сексуальных табу. В том же году на большие экраны вышел другой, ставший не менее популярным фильм Нового Голливуда — «Полуночный ковбой» Джона Шлезингера, на тот момент тайного гомосексуалиста. Картина

8. Об этом, кстати, сохранились довольно любопытные заметки Джейн Брэкедж — жены режиссера. В Сети их с легкостью можно найти и на русском языке.

9. Об этом фильме и феномене «авангардной порнографии» см. статью Ары Остервайль «„Минет“ Энди Уорхола» в настоящем номере «Логоса».

10. Даже такой консервативный мыслитель, как Ирвинг Кристал, и тот, касаясь вопросов цензуры и порнографии, писал: «Я лично придерживаюсь либеральных взглядов на методы осуществления цензуры: я считаю, что порнография должна быть запрещена, но и доступна тем, кто настолько нуждается в ней, что готов затратить немалые усилия, чтобы получить ее в руки. Несколько столетий мы жили, имея порнографию „из-под прилавка“, и неплохо жили» (См.: Кристал И. Порнография, непристойность и аргументы в пользу цензуры // Кристал И. В конце II тысячелетия. Размышления о западной цивилизации. Статьи 1970–1990-х годов. М.: ИНИОН РАН. С. 74).

посвящена откровенно трансгрессивным темам — мужской проституции и гомосексуализму.

Главный герой ленты Шлезингера (в роли которого выступил Джон Войт), ковбой, лихой парень из провинции, приезжает в крупный город, чтобы продавать свое тело богатым женщинам. Вместо этого, однако, он вынужден фактически бесплатно обслуживать нищих гомосексуалистов и вести дружбу с Крысенышем — нищим калекой-гомосексуалистом в исполнении Дастина Хоффмана. Беспрецедентный сюжет для Голливуда 1969 года, особенно для пуританских Соединенных Штатов Америки, в которых даже картина «Последний киносеанс» Питера Богдановича неоднократно запрещалась¹¹ лишь потому, что в нем на долю секунды мелькала обнаженной восходящая звезда американского кинематографа Сибил Шепард. Впрочем, несмотря на то что «Полночный ковбой» получил «Оскар», он долгое время имел рейтинг «X», лишь ненадолго изменявшийся на «R»: до 18 лет просмотр запрещен.

Вместе с тем эта картина являлась всего лишь мейнстримным кино, то есть фильмом на запретную тему с большим бюджетом и голливудскими звездами той поры. Поэтому представители андеграунда, «подпольщики», были чрезвычайно уязвлены тем, как их «трансгрессивное искусство» адаптировалось ко вкусам широкой публики. В частности, Энди Уоррхол, до тех пор штамповавший одну за другой экспериментальные кинематографические работы, был всерьез возмущен тем, что столь дорогостоящую постановку, как «Полночный ковбой», не довели снимать ему:

К «Полночному ковбою» я испытывал ту же зависть, что и к мюзиклу «Волосы», когда понял, что люди с деньгами имеют возможность работать с андеграундными темами и контркультурой, придавая им коммерческий шик и лоск... Я понял, что андеграунд лишился своего козыря, потому что публика предпочитает ту версию, которая выглядит лучше¹².

Впрочем, и фильмы Уорхола находили своего зрителя, главное же заключалось в ином — в совокупных усилиях по трансформации секса из части подпольной в повседневную культуру. Секс и порнография постепенно выходили на авансцену. На исходе 1970-х даже появился фильм, непосредственно посвящен-

11. Соува Д. 125 запрещенных фильмов. Цензурная история мирового кинематографа. М.: Ультра.Культура, 2008.

12. Уорхол Э., Хэкетт П. ПОПизм: Уорхоловские 60-е. СПб.: Амфора, 2009. С. 344.

ный порнографии, — «Порнуха» Пола Шредера, который снимал эту ленту уже в качестве не только сценариста, но и режиссера.

Ожидаемым также стал интерес мейнстрима и независимого кинематографа к актрисам, до тех пор работавшим в порнографии. Достаточно назвать звезд запретного кино того периода: Джорджина Спелвин, Энни Спринкл, Тина Рассел. Особенно следует выделить Мэрилин Чэмберс (настоящее имя — Мэрилин Энн Бриггс). Эта девушка поражала поклонников естественностью своей игры и обаянием в таких хитах эпохи «порношика», как «За зеленой дверью» (Арти и Джим Митчелл, 1972) и «Ненасытная» (Стю Сегалл, 1980). Обаяние Чэмберс оценили и в компании *Procter & Gamble*, привлекшей актрису к рекламе мыла еще до успеха в «фильмах для взрослых», — этот эпизод Чэмберс впоследствии обыграла в одной из сцен «Ненасытной». Талант актрисы привлек к ней знаменитого американского режиссера Николаса Рэя, в 1970-е годы тоже ушедшего в андеграунд. Успевший поработать с такими звездами голливудского кино, как Джеймс Дин, Хамфри Богарт и Джейн Рассел, этот автор «Бунтаря без идеала» разбирался в актерах. Он так высоко ценил Чэмберс, что назвал ее «новой Кэтрин Хепбёрн»¹³. Однако их совместный проект не состоялся. Удачным же можно признать сотрудничество Чэмберс с культовым режиссером Дэвидом Кроненбергом. После съемок «Бешеной» (1977) Кроненберг так отзывался об актрисе, сыгравшей у него: «Она просто великолепна. <...> У нее свой актерский метод. Чэмберс очень талантлива»¹⁴. Однако мейнстрим не находил достойного применения талантам актрис порнографического кино, даже самым выдающимся из них.

Раскрепощение нравов и вульгаризация мейнстрима вовсе не означали, что все голливудские фильмы (или по крайней мере большинство) должны быть непременно посвящены порнографии. Но, чтобы понять значение порнографии для Голливуда, достаточно обратить внимание на некоторые кадры из картины Мартина Скорсезе «Таксист» (1976) или какого-нибудь другого фильма о Нью-Йорке 1970-х. Публичный показ порнографических картин процветал на протяжении всего десятилетия. В виде побочного сюжета или всего-навсего фона заметить это можно практически в любом американском фильме того периода. Необходимо при этом оговориться, что Нью-Йорк, конечно, был гораздо более открытым и либеральным в 1970-е годы, чем какой-либо другой город Соединенных Штатов. Хотя уже спустя десять лет, в рейгановские 1980-е, изображение города, разумеется, изменилось.

13. *Eisenschitz B.* Nicholas Ray: An American journey. L.: Faber and Faber, 1993. P. 458.

14. *Vatnsdal C.* They came from within. Winnipeg: Arbeiter Ring Publishing, 2004. P.112.



ОТ «ТАКСИСТА» ДО «ПОРНУХИ»

Если вспомнить, как главный герой картины Мартина Скорсезе «Таксист» поначалу проводил досуг, то прежде всего приходит на ум посещение им кинотеатров, где демонстрировались порнографические фильмы. Для того времени это была обычная практика, не считавшаяся чем-то зазорным. То, что это не было предосудительным, становится очевидным, если вспомнить, что взгляды таксиста Трэвиса Бикла были довольно строгими: он плохо относился к проституткам (за исключением героини Джоди Фостер, которую, судя по всему, считал жертвой), еще хуже к сутенерам, совершенно не любил чернокожих и даже хотел застрелить одного из популярных политиков. Итак, Трэвис Бикл в исполнении Роберта Де Ниро сидит в порнокинотеатре и, наблюдая за происходящим на экране, откровенно скучает. Демонстрируемое на экране, кажется, совершенно его пресытило, периодически он от скуки закрывает глаза пальцами, почти засыпает. После этого он безуспешно пытается познакомиться с продавщицей в буфете кинотеатра. Герой страдает от одиночества и фактически съедает себя разными мыслями. Вместе с тем ему удастся обаять и пригласить на свидание молодую девушку из предвыборного штаба одного из кандидатов в президенты. Однако Трэвис не находит ничего лучше, как повести ее на порнографический фильм. Персонаж Де Ниро повел героиню Сибил Шепард не на американский порнографический фильм, а на шведскую ленту «Язык любви» Торгни Викмана (1969). Здесь необходимо заметить, что наряду с американскими откровенными фильмами в прокат американских городских кинотеа-

тров с конца 1960-х — начала 1970-х годов проникали и шведские картины. В частности, скандальную известность приобрели две не вполне эротические, но скорее социально значимые картины: «Мне интересно: Желтый» (1967) и «Мне интересно: Синий» (1968) ученика Ингмара Бергмана Вильгота Шёмана.

Описанный эпизод из ленты «Таксист» — яркая иллюстрация мысли, высказанной в уже цитировавшемся выше рассказе Ричарда Корлисса о порношике. Вот что он пишет о картине «Глубокая глотка», ставшей фильмом для свиданий:

До Deep Throat атмосфера в кинотеатрах секс-фильмов была уединенная, почти монашеская, когда посетители садились как можно дальше друг от друга. Фильм Дамиано превратил порнопоходы в социальный опыт. Если вы отправлялись посмотреть порнофильм, это было еще не все. Вы могли удовлетворить свое любопытство и узнать такое количество мнений, как если бы провели несколько часов на коктейль-вечеринке. Знаменитости стояли в очереди¹⁵.

К сожалению для Трэвиса Бикла, героиня Сибил Шепард не была настолько понимающей и особенной, чтобы оценить его поступок и составить ему компанию в обсуждении только что увиденного. Не досидев до конца, она выбежала из кинотеатра и прервала с героем всяческие контакты. Кажется странным, что порнографии в фильме Мартина Скорсезе уделяется такое большое внимание. Однако все встает на свои места, когда мы вспоминаем, что сценаристом картины выступил упомянутый ранее Пол Шредер — один из столпов Нового Голливуда. Воспитанный в строгой кальвинистской семье, Шредер впоследствии вспоминал, как против воли отца втайне прокрался на сеанс какого-то фильма. Ему было так стыдно за совершенный страшный грех, что, не выдержав, он выбежал прочь из зала. Точно так же выбегает из зала кинотеатра шокированная героиня Сибил Шепард. Не является ли этот эпизод «Таксиста» реминисценцией связанных с порнографией детских переживаний сценариста, основанных на представлении, будто весь кинематограф — это жуткая и грязная, табуированная порнография, которую невинным людям лучше бы не смотреть ни при каких обстоятельствах?

Получив славу и известность, а также забыв о своем строгом религиозном воспитании, Шредер, как к тому обязывала эпоха, начал грешить по-крупному, пытаясь забыть суровые наказания, которым его в детстве подвергал деспотичный отец. Американский режиссер ультраконсервативных взглядов и фанат

15. Corliss R. Op. cit.

огнестрельного оружия Джон Милиус, автор эпохального «Конана-варвара», так вспоминает о своем коллеге по цеху Нового Голливуда:

Шредер оказался тем типом, что, шлепнувшись с высот своего кальвинистского рая и пребывая в аду, не только не жаловался, но и получал удовольствие, пробуя всего понемногу. Извращения он любил, но вот сексуальность во всем ее многообразии оказалась ему не по зубам.

Что истинного «извращенца» из Пола Шредера не вышло, в данном контексте не так уж и важно. Важнее, что, экспериментируя, сценарист транслировал через свои истории собственный опыт, что делает его картины особенно интересными. Тему порнографии Шредер продолжил и развил в картине 1980 года «Порнуха», в которой выступил режиссером. Примечательно, что в этой ленте мы не обнаружим прежнего шредеровского отношения к порнографии — позитивного или хотя отчасти безразличного, которое превалирует в «Таксисте». Новый фильм Шредера выглядел чрезвычайно моралистическим по идеологии и осуждающим феномен порнографии по содержанию. Сюжет картины следующий. Послушная дочь доброго и чрезвычайно набожного христианина в исполнении Джорджа Скотта, уехав на экскурсию в большой город, не возвращается в маленький и уютный отчий дом. Взволнованный отец, не утратив надежды найти ребенка, обращается за помощью к детективу. Последний справляется с заданием. Однако то, что герой Скотта узнает от сыщика, его не радует: дочь стала порноактрисой. Тогда уже он сам спускается на самое дно греховной жизни, чтобы вернуть ребенка. В некотором смысле судьба юной развратницы, которая не смогла стерпеть тиранию домашнего религиозного воспитания, напоминает жизнь самого Шредера, сильно разочаровавшего своего отца-кальвиниста.

Главная идея ленты, как представляется, в том, что режиссер, прежде ценивший порнографию или во всяком случае не считавший ее чем-то предосудительным, выбирает порно объектом резкой критики, в самых темных тонах изображая подпольную развратную жизнь города. Чем можно было бы объяснить эту разительную перемену? На деле разгадка проста и заключается она в смене культурной парадигмы, характерной для 1970-х годов. Американский кинокритик Питер Бискенд точно объясняет перемену в творчестве режиссера. Он пишет о Шредере: «Куда примечательнее сексуальных предпочтений Шредера были его культурологические взгляды. Время от времени у него даже откровенно нюх на новые веяния в культуре, иногда неожиданные

для большинства, иногда вполне предсказуемые». Этот «нюх» не подвел режиссера¹⁶. К тому времени, как Шредер приступил к съемкам ленты, мейнстрим отверг порнографию, фактически почти от нее отказался, определив ей место в темном, трансгрессивном мире, куда добропорядочным христианам вход запрещен. Времена либерализации доступа к порнографии прошли очень быстро: «„Меня стали клеймить как кинематографиста, заикленного на фильмах, фабула которых завязана на насилии. Хорошенько подумав, я решил, что пора менять имидж“. Шредер просчитал ситуацию, справедливо рассудив: что было хорошо для „Таксиста“, больше не катит»¹⁷. Буквально через два года никто и не вспоминал о порношике. Порнография окончательно вышла из моды.

ПРОИГРАВШАЯ ПОРНОГРАФИЯ

Если посмотреть на динамику зрительских симпатий 1970-х, становится ясным, что порнография не имела ни единого шанса на выживание. Невероятный кассовый успех сначала картины «Челюсти» Стивена Спилберга, а затем и «Звездных войн» Джорджа Лукаса с очевидностью свидетельствовал: кино — это предмет развлечения для очень юной и даже инфантильной аудитории, той аудитории, которая никак не могла бы полюбить «взрослое искусство». Однако порнография проиграла не только потому, что, как часто утверждается, появились новые технологии просмотра откровенных фильмов в более интимной обстановке, но и потому еще, что сама публика больше не хотела ее смотреть, по крайней мере в том виде, в каком порно было известно в 1970-х. Откровенное кино должно было искать новую нишу.

Современный американский режиссер Кевин Смит, прославившийся в 1990-е лентой «Клерки», очень точно обозначил место порнографии в современной структуре кинематографических жанров. В одном из своих последних фильмов — «Зак и Мири снимают порно» (с участием, заметим, реальных порнозвезд — Трейси Лордс, карьера которой, впрочем, завершилась очень давно, и Кэти Морган) — Смит дает понять, что порнография — жанр не более важный, чем, скажем, комедийная пародия

16. Стремление нарушить табу или обратиться к трансгрессивным темам характерно для Шредера. Чуть позже он снимет фильм «Американский жигало» о мужчине-проститутке, который оказался настолько глуп, что легко попался в ловушку, подстроенную аморальными капиталистами.

17. *Бискенд П.* Беспечные ездоки, бешеные быки. М.: АСТ, 2007. С. 557.

дия. Если учесть, что большинство известных на сегодняшний день пародий вообще не выдерживают критики, то становится ясным отношение Смита к самой порнографии. Чтобы понять, о чем именно идет речь, можно вспомнить хотя бы названия некоторых из наиболее известных пародий: «Молчание ветчины», «Парк куриного периода», «Тривиальное чтение», «Очень эпическое кино», «Очень взрослое кино», «Знакомство со спартаканцами» и т. д. Более-менее сносными пародиями можно признать лишь некоторые фильмы братьев Цукер и комедии родоначальника жанра как такового Мела Брукса — «Молодой Франкштейн», «Космические яйца», «Робин Гуд — мужчина в трико». Однако даже этим фильмам очень далеко до полноценного кино.

Вместе с тем Кевин Смит, возможно, и неосознанно, но выдает довольно точную формулу порнографии, обреченной на успех. Герои его фильма задумывают снять порнографическую версию «Звездных войн», то есть использовать популярность любимого всеми детьми хита, в 1970-е годы фактически уничтожившего «порношок». Однако в соответствии с сюжетом съемки порнографической версии «Звездных войн» проваливаются из-за организационных сложностей. С точки зрения сюжета это было самым верным решением, поскольку, если бы проект удался, порнографы-любители по логике вещей должны были бы получить колоссальную прибыль. Однако после того, как они потерпели фиаско, создатели, как ни удивительно, решили не возвращаться к прекрасной идее. Вместо «Звездных войн» они переключаются на иную концепцию. И кажется, у них все идет хорошо, пока жесткая порнография не превращается в обыкновенный скучный секс двух влюбленных молодых людей — Зака и Мири¹⁸.

В 2011 году вышла картина Акселя Брауна «Звездные войны: порнографическая пародия», где, судя по дискуссиям на форумах, сохранена сюжетная канва классической первой серии саги «Новая надежда». Примечательно, что подается картина именно как пародия, а ее постер даже содержит дисклеймер «„Звезд-

18. Эта сцена картины Кевина Смита — прекрасная метафора того, как сегодняшняя эмоциональная мелодрама вытесняет порнографию и не дает ей развиваться. Современная исследовательница порнографии Линда Уильямс, авторитетнейший специалист в своей сфере, среди всех прочих киножанров выделяет особый вид — «телесное кино», к которому относит «ужасы», «порнографию» и «мелодраму». Уильямс полагает, что в каком-то смысле жанры «порнография» и «мелодрама» очень близки. См. подробнее: *Williams L. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess // Film Genre Reader / B. K. Grant (Ed.). Austin: University of Texas Press, 1995*. См. статью Линды Уильямс «Порнография, порно и порнуха: мысли о поле, заросшем сорняками» в настоящем номере «Логоса».

ные войны: порнографическая пародия“ — это фильм-пародия». Кроме того, в описании двухдискового издания также говорится, что второй диск содержит версию фильма без эротических сцен. Именно это является самым любопытным в данном издании. Действительно, зачем сопровождать релиз порнографического фильма его непорнографической версией? Есть основания подозревать, однако, что именно эта последняя и является объектом повышенного интереса поклонников. Почему?

В 2008 году сценарист и режиссер Джеймс Ганн снял мини-сериал PG Porn, что перевели на русский язык как «Порно для всей семьи». В нескольких сериях, которые идут не больше пяти минут, были воспроизведены все атрибуты порнографических фильмов: субжанры, стереотипные сюжеты, скупые диалоги, звезды индустрии — такие актрисы, как Саша Грей и Белладонна. Однако эротических сцен в сериале нет¹⁹. Слоганом проекта стала фраза: «Для тех, кто любит в порнографии всё, кроме секса». Сериал оказался невероятно популярным. Оказалось, что многие зрители хотят смотреть порнографию без секса. Поэтому в некотором отношении этот сериал оказался внутренней трансгрессией.

Дело в том, что порнография нередко стремится преступить допустимую черту, то есть нарушить в изображении эротических сцен как можно больше сексуальных табу. Однако какими бы жестокими эти нарушения ни были, порнография никогда не перейдет границу, а трансгрессия лишь подчеркивает ее, с каждым новым шагом не приближая, но лишь отодвигая ее все дальше. Единственный выход совершить действительно трансгрессивный поступок — это осуществить внутреннюю трансгрессию, то есть отступить от допустимого предела как можно дальше, таким образом, чтобы, оставаясь как бы в запретной зоне, не нарушать никаких табу. Прием, который использует Джеймс Ганн, позволяет в том числе поразмышлять над шуткой, почему женщины досматривают порнографию до конца? Они ожидают, что все «дело» закончится свадьбой. Если представить, что это не шутка, а серьезное наблюдение, тогда оно ста-

19. Фильм Майкла Трэгера «Любители» (2005), также посвященный созданию порнографии дилетантами, снят примерно в том же духе. Правда, к делу герои фильма приступают без оригинальных идей: их проект заранее обречен на провал — группа неудачников пытается сделать «нормальную» порнографию, отвечающую законам жанра и общей структуре фильма. Обыкновенное бессюжетное порно с несколькими постельными сценами — мастурбация, лесбийский, традиционный гетеросексуальный и групповой секс. Все говорит о том, что они снимают плохое кино. В конце концов они решают вырезать из отснятого материала все порнографические сцены и добиваются невероятного успеха.

ло бы прекрасной иллюстрацией необходимости «трансгрессии» по отношению к самой трансгрессии. Грубо говоря, если отнести к шутке всерьез, то можно сказать, что женщины досматривают порнографию до конца по той же причине, по которой поклонники смотрели сериал «Порно для всей семьи» или непорнографическую версию «Звездных войн». Не в этом ли проявляется наиболее сильное нарушение самого страшного запрета в порно — лишить порно самого ореола запретности? Примерно такую стратегию осуществлял «порношик» в эру своей популярности в 1970-е годы. Одним зрителям была важна порнография без примесей, другим — именно то, что было в фильмах, кроме самой порнографии.

Таким образом, именно в вымышленном порноремейке Кевина Смита, а также в существующей в реальности порнографической пародии на «Звездные войны» сходятся две противоречивые тенденции кинематографа 1970-х — с одной стороны, инфантильные блокбастеры, первым из которых и стали «Звездные войны» для требующей зрелищ юной аудитории, и трансгрессивное стремление нарушить устоявшиеся табу, покуситься на высокие нравственные идеалы общества — с другой. Конечно, порнографию вытеснила из кинотеатров домашняя революция, вызванная в начале 1980-х появлением видео. Но, оговоримся еще раз, не она одна. Ведь видео не убило культуру кинотеатров как таковых. Просто публика окончательно пресытилась, она сама не желала больше «шиковать». Попав в мейнстрим, порнография утратила свою притягательность. Куда двигаться, если все табу нарушены? Трансгрессия, характерная для порно, лишь указывает на предел, но никогда не переступает его. Для культуры обязательна черта, через которую в идеале можно было бы переступить, и уже наличие самой этой черты позволяет нормально функционировать общественной системе.

Посвятив свой фильм «Ночи в стиле буги» «порношику», современный американский режиссер Пол Томас Андерсон воспел уникальную эпоху 1970-х. В главном герое «Ночей в стиле буги» знатоки порношика с легкостью узнают запутавшегося в скандалах и связях с гангстерами актера и порнозвезду Джона Холмса. Вместе с тем это лишь реконструкция культурных трансформаций, и то довольно субъективная. Режиссер как бы реконструирует эру наивного гедонизма, хотя и весьма сомнительного, — время, когда вся съемочная группа была одной большой семьей. (Хотя и сегодня, по общему утверждению, порнографы продолжают чувствовать себя «общиной», полагаясь только на себя и ни на кого больше за пределами своего общества.) Когда порнография была искусством и даже имела стройный, последовательный и логичный сюжет, как, напри-

мер, в боевике «Ночи в стиле буги» про двух героев, которые между перестрелками и драками занимаются сексом. Когда звезды порнографии еще были настоящими «актерами», как они хотели про себя думать. Когда режиссеры пытались мыслить себя истинными художниками и смели надеяться, что их работа будет принята за творческий акт. Как отмечает Ричард Корлисс, это было «веселье в площадном стиле». Его аура помогла «Глубокой глотке» стать идеальным проводником американской публики в мир жесткого порно. Однако на этом культурный сдвиг и закончился. Несмотря на то что в определенный момент сама порнография стала мейнстримом, это не могло длиться долго. Попытки придать порнографии респектабельный характер провалились, о чем и рассказывает нам Пол Томас Андерсон.

«Порношик» умер намного раньше, чем чуткий Пол Шредер начал клеймить «порнуху». Как считает Ричард Корлисс, если успех «Глубокой глотки» в 1972 году породил надежду, что хардкор может плодотворно сосуществовать с мейнстримом, то в 1975 году «Челюсти» покончили с мечтами. Успех фильма Спилберга, а двумя годами позже и «Звездных войн» Лукаса показал, что массовая аудитория главным образом включает детей и подростков, а не взрослых. Порнофильмы были слишком маргинальными, поэтому хардкор направился в сторону видео, а Голливуд — к сезону «Оскаров»²⁰.

20. См. о Голливуде и порнографии: *American Films of the 70s: Conflicting Visions* / P. Lev (Ed.). Austin: University of Texas Press, 2000. Особенно: Ch. 5. Last Tango in Paris: or Art, Sex, and Hollywood. P. 77–90; *Pennington J. W. The History of Sex in American Film*. L.: Praeger, 2007. P. 109–129; *Lewis J. Hollywood v. Hard Core: How the Struggle Over Censorship Saved the Modern Film Industry*. NY; L.: New York University Press, 2002.