

Калибр революции

16-МИЛЛИМЕТРОВАЯ ПЛЕНКА И ПОДЪЕМ ПОРНОФИЛЬМОВ¹

ЭРИК ШЕФЕР



ОТНОШЕНИЯ между индустрией развлечений и порнофильмами во многом похожи на отношения между благопристойным состоятельным семейством и кухней — паршивой овцой и разиней, запертой на чердаке. Никто не хочет признавать ее существования. Никто не хочет быть застуканным в ее обществе. И уж, конечно, никто, боясь, что откровения из прошлого запятнают настоящее, не признает, что она существует не первый день. Поэтому история порнофильмов остается фрагментарной, часто ненадежной и примерно настолько же полной слухов и фольклора, насколько и фактов. Уже описанная история часто совпадает с изложением иных, хоть и связанных с этой тем, например законов о непристойном поведении.

Работа *Sinema* Кенета Турана и Стивена Сито, опубликованная в 1974 году, предлагает достаточно стандартный подход к истории порнофильмов. Заключается он примерно в следующем: в 1960-е годы полнометражные эротические фильмы завоевали место на рынке с помощью вдохновленных *Playboy* изображений обнаженных женщин и позднее — симуляции секса. Примерно к 1967 году в жанре *sexploitation* было перепробовано все возможное². В это же время короткометражные фильмы, известные как биверы³, прежде распространявшиеся подпольно и демонстрировавшие полностью обнаженных женщин, в особенности

1. Перевод выполнен по изданию: © Schaefer E. Gauging a Revolution: 16mm Film and the Rise of the Pornographic Feature // *Cinema Journal*. Spring 2002. Vol. 41. № 3. P. 3–26.
2. Turan K., Zito S. F. *Sinema: American Pornographic Films and the People Who Make Them*. N.Y., 1974. P. 771.
3. Англ. перен., вульг. beaver — женские половые органы, «мохнатка». — Прим. ред.



их гениталии, стали открыто распространяться в Сан-Франциско. Вскоре возникли разновидности этого жанра — сплит-бивер, экшен-бивер, хардкор-луп⁴. К 1969–1970 годам появилась серия «Полезных советов», которую некоторые считали пособиями для новобрачных, или «лабораторками», в силу чего в визуальные реестры сексуальных позиций была привнесена научная респектабельность. Одновременно на экраны выходили документальные фильмы, авторы которых пытались исследовать законодательные и социальные изменения, связанные с ростом интереса к порнографии в Дании и США, и в качестве иллюстрации предлагали достаточно жесткий видеоряд. Вскоре за этим последовали картины-компиляции, позиционируемые как истории «мужского кино»⁵. К середине 1970-х годов появился первый художественный фильм в жанре хардкор — «Мона» (Билл Осео, 1970). Большинство этих фактов были описаны Линдой Уильямс, которая пришла к заключению, что с 1972 года «переход от запрещенных мужских фильмов к легальным художественным нарративам был обозначен выходом фильма „Глубокая глотка“ (Жерар Дамиано, 1972), произведшим переворот в общественном сознании»⁶.

4. Сплит-бивер (*split beaver*) включает демонстрацию раздвинутых половых губ, экшен-бивер (*action beaver*) — мастурбацию или манипуляции с гениталиями партнера, хардкор-луп (*hardcore loop*) — половой акт. — Прим. ред.

5. Хотя «лабораторки» (*white-coaters*) и порнодокументалистика являются важными этапами на пути к хардкор-фильмам, стало ясно, что с точки зрения развития индустрии они были лишь «примечанием».

6. Williams L. Hard Core: Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible. Berkeley, 1999. P. 98.

И хотя нам не хватает программной истории хардкор-порнофильмов, их развитие, как мы показали выше, может быть изложено в соответствии с жесткой хронологией: создатели фильмов, преодолевая массу препятствий, предлагая все бóльшую недвусмысленность, с каждым шагом приближались к предсказуемому финалу — представлению сексуального акта на экране без симуляции⁷. Это поступательное и неуклонное движение было свойственно и общей истории кино; из-за этого скрытыми остались многие экономические и производственные причины окончательного доминирования нарратива в картинах, демонстрируемых в кинотеатрах. Стало предельно ясно, что полнометражные хардкор-фильмы превратились просто в антракт между бобиной по сути бессюжетного подпольного мужского фильма в 1908–1967 годах и такими же бессюжетными порнографическими картинами эпохи видео (наставшей в середине 1980-х и продолжающейся до сих пор). И хотя период с начала 1970-х до середины 1980-х широко признается золотым веком хардкора, необъясненным остается то, как и почему все-таки возник этот жанр⁸. Ответ на этот вопрос, как и создание истории порнографии, связан со многими трудностями. Чтобы найти на него ответ, необходим подход, который будет учитывать не только основные законодательные и производственные соображения, но также такой фактор, как технологии. Кро-

7. И *Sinema*, и *Hard Core* каждый в своем роде достаточно представительны. Мои замечания об их кратких попытках осветить историю этой формы кино не стоит принимать за критику главной цели этих жанров: представить краткую характеристику порноиндустрии около 1974 года и комплексное исследование хардкор-фильмов с 1972 года по начало 1980-х соответственно. Туран и Сито включают главу о 16-миллиметровых хардкор-фильмах, хотя и не обращают внимания на ту созидательную роль, которую эта технология сыграла в развитии хардкор-фильмов. Более того, они не рассматривают симулирующие фильмы, снятые на 16-миллиметровую пленку, которые также были важным этапом развития, как мы покажем ниже. В любом случае эти книги служат напоминанием о том, как непросто писать об исторической стороне порнографии.

8. На *World Pornography Conference* в Лос-Анджелесе в августе 1998 года разные участники — академики, юристы, врачи, порнопродюсеры и актеры, а также фанаты — все были согласны в одном: время с 1972 года и выхода «Глубокой глотки» до момента, когда видео стало доминировать в производстве и распространении хардкор-фильмов в середине 1980-х годов, можно считать классическим периодом. Отражая в чем-то современный дискурс о голливудской системе студий, звезды фильмов для взрослых (например, Вероника Харт, Ричард Пачеко, Уильям Маргольд) с сожалением говорят о конце эпохи (сравнительно) высокой оплаты, свободного графика съемок, шикарных премьер и даже определенного статуса звезды вне порномира, — все это дела минувших дней. См. также: *Holliday J. A History of Modern Pornographic Film and Video // Porn 101: Eroticism, Pornography, and the First Amendment / J. Elias (ed.). N.Y., 1999. P. 341–351.*

ме того, такая история может рассматриваться лишь в должном социальном и политическом контекстах.

Цель настоящего эссе — исследовать происхождение хардкор-нарративов с 1967 по 1972 год, когда «Глубокая глотка» оказалась в центре культурного поля. Изучая статьи в журналах и газетах, рекламу, каталоги продукции и брошюры, а также сами фильмы (в особенности упущенные из внимания фильмы-симуляции) и, наконец, дискурс вокруг этих фильмов и сексуальной революции, мы можем прийти к более полному пониманию того, как и почему развились порнофильмы и как нарратив стал основной парадигмой в порнографии. Я предполагаю, что набор специфических с исторической точки зрения материальных условий производства и потребления — в особенности появление 16-миллиметровой пленки на рынке кинотеатров для взрослых — сыграл положительную роль в подъеме порнокиноиндустрии. Эти условия были столь же важны, как и частные судебные решения и высказывания мастеров порно, которые часто приводят в качестве важнейших вех в истории развития порноиндустрии. В действительности 16-миллиметровая пленка произвела революцию на рынке кино для взрослых, вытаскивая хардкор-фильмы из подполья и пустив их на экраны кинотеатров Соединенных Штатов. Дискурс революции — сексуальной и не очень — был мобилизован для различения новых фильмов, снятых на 16-миллиметровую пленку, и старых фильмов для взрослых. Более того, *sexploitation*-фильмы, считающиеся тупиковой ветвью эволюции порнографии, соревновались именно с фильмами, снятыми на 16-миллиметровую пленку, тем самым используя последние в качестве средства развития хардкор-фильмов.

Такое исследование позволит нам сделать несколько важных выводов. Во-первых, отчасти оно заполнит лакуны в истории порнофильмов, той части истории кино, которая обычно игнорируется, несмотря на ее культурное и экономическое влияние на американский рынок развлечений с конца 1960-х годов. За мы или против, но ясное понимание истории порнофильмов может стать предпосылкой дальнейших судебных, социальных или критических споров. Во-вторых, недавние исследования показали высокую степень влияния *sexploitation* и порнографии на мейнстрим киноиндустрии в 1960-х и 1970-х годах⁹. По-

9. Wyatt J. The Stigma of X: Adult Cinema and the Institution of the MPAA Rating System // Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era / M. Bernstein (ed.). New Brunswick, 1999; Lewis J. Hollywood vs. Hard Core: How the Struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry. N.Y., 2000.

этому понимание истории *sexploitation* и порнографии поможет нам углубить знания о Голливуде того времени. В-третьих, эта история позволит нам увидеть все многообразие применения 16-миллиметровой пленки — в любительском кино, экспериментальных фильмах, образовании, производстве и порнографии.

SEXPLOITATION

Чтобы обсуждать контекст появления 16-миллиметровой пленки и развития хардкор-фильмов, необходимо рассказать о рынке *sexploitation*. В работе «Смело! Дерзко! Шокирующе! Честно!» я описывал, как с начала 1920-х до конца 1950-х «классические» *sexploitation* предлагали аудитории в США то, что запрещалось Кодексом производителя, а также цензорами на государственном или местном уровне. Обычно позиционируемые как разоблачение современных проблем, трактатов об образовании, морализаторских пьес, классические *sexploitation* сохраняли свою позицию на рынке, поскольку предлагали зрелища, которые отличались от того, что показывали мейнстримные фильмы: это были сцены в нудистских лагерях, стриптиз, процесс родов, жертвы венерических заболеваний, порочные люди. Данные фильмы выжили во враждебном окружении, поскольку снабжались дисклеймером — неким введением, пояснявшим, почему обсуждение заявленных проблем важно в деле их искоренения. Но в 1950-х годах голливудская система студий рассыпалась, а вместе с ней исчезла и саморегулирующаяся инфраструктура, которая существовала с 1922 года. В результате мейнстрим стал вбирать темы, которые были табуированы Кодексом производителя¹⁰.

К концу 1950-х и началу 1960-х появилось новое поколение фильмов — *nudie-cutie*, которые показывали обнаженную натуру, при этом на них не навешивали ярлык «в образовательных целях». Фильм Рассы Майера «Аморальный мистер Тис» (1959) обычно считается первым в этом новом поколении *sexploitation*. За ним немедленно последовали другие, например «Приключения счастливого Пьера» (Хершелл Гордон Льюис, 1960) и «Зверушки мистера Питера» (Дик Крейн, 1962). Большинство *nudie-cutie* были комедиями, а диалоги и сюжетные ходы в них часто сдабривались двусмысленностями. Однако в этих фильмах не было непосредственно сексуальных ситуаций. И хотя обнаженная женская натура присутствовала, представлена она все-

10. См.: Schaefer E. «Bold! Daring! Shocking! True!»: A History of Exploitation Films, 1919–1959. Durham, 1999.

гда была весьма осторожно. Актрис снимали либо выше талии, либо со спины.

Nudie-cutie постепенно открыли путь большему разнообразию *sexploitation*; эти фильмы часто (хотя и не всегда) имели сюжет, включавший «зрелища»: наготу в сексуальном контексте и со временем — симуляцию сексуальных действий. Ряд *sexploitation*, снятых за 1960-е годы, разоблачали тихую жизнь загородных поместий (например, «Грехи пригорода» Джозефа Сарно, 1964), драматически изображали загнивание большого города (например, «Провернуть трюк» Чарльза Эндрю, 1967), психологически достоверно представляли сексуальную одержимость (например, «Проклятие ее плоти» Джулиана Марша, 1968), пародировали классические сюжеты (например, «Дракула — грязный старик» Уильяма Эдвардса, 1969), а также современные жанры (например, «Шпион» Уильяма Хенигара, 1967).

Нехватка голливудских и зарубежных фильмов в начале 1960-х годов заставила многих прокатчиков вернуться к *sexploitation*. «Технический отчет комиссии по непристойности и порнографии» (*Technical Report of the Commission on Obscenity and Pornography*) утверждает, что к 1969 году примерно шестьсот кинотеатров — как под открытым небом, так и обычных, включая специализированные сети (например, *Pussycat*) — регулярно демонстрировали *sexploitation*. Сеть *Art Theater guild* Луи Шера, например, начинала развиваться в 1954 году и специализировалась на европейских художественных фильмах. К 1965 году Шер стал дистрибутором, выпустив фильмы «Одинокие ковбои» (Энди Уорхол и Пол Моррисси, 1968) и «Плоть» (Пол Моррисси, 1968), а затем *sexploitation* и порнофильмы «Стюардессы» (Альф Силлиман, 1969), «Мона» и «История грустного кино» (Алекс Дерензи, 1970)¹¹. В 1961 году бизнесмен Винце Миранда перестроил театр, расположенный в Лос-Анджелесе. После ареста за демонстрацию якобы непристойного фильма Миранда еще глубже ушел в порноиндустрию, вынужденный компенсировать финансовые и временные затраты на борьбу с обвинениями. Со временем он приобрел еще несколько кинотеатров, которые вошли в калифорнийскую сеть *Pussycat*. К 1981 году в управлении у Миранды находились сорок кинотеатров¹². Тем временем десятки других городских и сельских кинотеатров под открытым небом — особенно на юге страны — стабильно включали в программу *sexploitation*.

Кроме кинотеатров, которые регулярно демонстрировали *sexploitation*, сотни других в 1960-е годы делали это лишь вре-

11. Sherpix: The Unusual Company // Independent Film Journal. 1972. 27 April. P. 21.

12. Kaminsky R. Pussycat Chief Credits «L.A. Times» and Vice Squad for Entering Business // Film Journal. 1981. 23 March. P. 14.

мя от времени. В особенности их число выросло в период длительного проката таких прорывных фильмов, как «Я, женщина» (Марк Алберг, 1966), «Лиса» (Расс Майер, 1968) и «Без единого стежка» (Аннелиз Майник, 1970). Как писал журнал *Variety*, привезенный из Дании, фильм «Я, женщина» «вырвался с киноэкранов, специализирующихся на *sexploitation*, наводнил пригороды и незамедлительно сорвал куш»¹³. Фильм ворвался на уважаемые площадки в начале своего американского проката, когда его крутили в *Trans-Lux* на 85-й улице в районе Манхэттена¹⁴. Последовали и другие *sexploitation* — в достаточном количестве, чтобы главные кинокомпании и их представители осознали, что жанр пользуется популярностью во всех значимых кинотеатральных сетях. И в начале 1970-х годов президент Американской киноассоциации (*Motion Picture Association of America*; далее — МРАА) Джек Валенти начал кампанию по отговариванию прокатчиков от заказов на *sexploitation*¹⁵.

Стабильная группа дистрибуторов обслуживала сотни кинотеатров, демонстрировавших *sexploitation* регулярно или от случая к случаю. *American Film Distributing (AFD)*, *Audubon*, *Boxoffice International*, *Cambist*, *Distribpix*, *Entertainment Ventures*, *Eve*, *Olympic International* — вот лишь несколько крупных компаний, которые делили прибыльную долю кинорынка. В 1968 году *AFD*, *Boxoffice International*, *Distribpix* и *Olympic International* выпустили в общей сложности 32 картины. В 1969 году на экран вышли от 135 до 150 полнометражных *sexploitation*¹⁶. В каталог *Distribpix*, выпущенный в 1971 году и включавший продукцию за пять лет, входила сотня полнометражных фильмов, большинство из которых были цветными¹⁷. Кроме того, десятки более мелких компаний выпускали один-два фильма в год.

Производство и демонстрация *sexploitation* на 35-миллиметровой пленке стоили от 15 до 25 тысяч долларов, а «приличные» расходы достигали 40 тысяч. И хотя иногда фильмы удавалось смастерить и за 5–10 тысяч, в 1969–1970 годах было сня-

13. Far out (Long Island) Sex // *Variety*. 1967. 14 June. P. 13.

14. Corliss R. Radley Metzger: Aristocrat of the Erotic // *Film Comment* 9. I. 1973. P. 23.

15. Metzger and Leighton Have Two Words for It: Playing Time // *Film Journal*. 1970. 18 February. P. 4; Valenti on «Personal» campaign to Keep Sex Films out of Respectable Theatres // *Independent Film Journal*. 1970. 4 February. P. 4–5; Valenti: Too Many Playdates to «Frankly Salacious Films» // *Independent Film Journal*. 1970. 21 January; Valenti's Personal Campaign Draws Fire of Independents: Lawsuit Charges Industry Conspiracy against Import // *Independent Film Journal*. 1970. 18 February. P. 4–5.

16. Sampson J. J. Technical Report of the Commission on Obscenity and Pornography. Washington, 1971. Vol. 3. The Marketplace: The Industry. P. 33.

17. *Distribuit Catalog*. Something Weird Video collection. Seattle, 1971.

то несколько качественных цветных фильмов стоимостью более 100 тысяч долларов¹⁸. Условия покупки зависели от города и штата. Дешевая и не очень дорогая продукция обычно продавалась по стандартным тарифам, зависящим от ситуации на рынке и успешности прошлых проектов. За более качественные картины могли требовать долю прибыли.

К 1970 году производство *sexploitation* стало пробуксовывать. Специализировавшиеся на них кинотеатры либо дешевели и крутили низкопробный материал, либо становились высококлассными площадками, как сеть *Pussycat*, и требовали только высококлассный продукт¹⁹. Но для развития хардкор-фильмов важнее оказалось то, что отрасль также раскололась на производство и демонстрацию фильмов, снятых на 16- и 35-миллиметровой пленке.

ЖАДНЫЕ БИВЕРЫ И ФАСАДНЫЕ КИНОТЕАТРЫ

К 1923 году 16-миллиметровая пленка была стандартизирована и поступила на рынок как «любительская», в отличие от «профессиональной» 35-миллиметровой. С этого момента такие компании, как *Kodak* или *Bell and Howell*, выпускали на рынок 16-миллиметровую пленку только как товар для досуга семей среднего и высшего классов²⁰. Семьи не только снимали любительские фильмы и домашнюю хронику, но также покупали и брали напрокат короткие фильмы с самыми разнообразными сюжетами. Такие студии, как *Castle Films*, *Official Films* и *Blackhawk*, специализировались на исторических хрониках, спортивных фильмах и комедиях, но другие компании производили и кино для взрослых, которое можно было заказать в домашнюю коллекцию по почте, купить в магазинах кинооборудования и других торговых точках²¹. По меньшей мере с середины 1930-х годов несколько человек и компаний, в том числе *NuArt Productions*, *Pacific Cine Productions*, *Vanity Productions*, производили и продавали такие короткометражки, в которых обычно демонстрировались одна или несколько женщин, проводящих время в разной обстановке — в квартире или

18. Sampson J. J. Op. cit. P. 32–34.

19. Kaufman P. Interview. Commission on Obscenity and Pornography Records. Box 19. Pete Kaufman File. Austin, n. d.

20. Zimmermann P. R. Reel Families: A Social History of Amateur Film. Bloomington, 1995. P. 17–31.

21. Schaefer E. Plain Brown Wrapper: Adult Films for the Home Market, 1930–1970 // Absence of Films: Towards a New Historiographic Practice / E. Smoodin, J. Lewis (eds.). Durham, 2002.

на природе. Во многих фильмах показывались совершенно обнаженные тела, а сами картины содержали предупреждение, что были созданы для использования исключительно художниками и студентами художественных специальностей. Статус 16-миллиметровой пленки изменился в ходе Второй мировой войны и в послевоенный период благодаря тому, что ее использовали для съемки боевых действий и хроники, а также на набирающем силу рынке образовательного кино. Более дешевое и простое оборудование для использования 8-миллиметровой пленки приобрело популярность среди любителей и энтузиастов домашнего видео в 1950-е годы, а 16-миллиметровая пленка стала восприниматься как полупрофессиональная, но не используемая в кинотеатрах²².

Снятые на 16-миллиметровую пленку фильмы для взрослых начали выходить за пределы домашних видеотек и демонстрироваться публично в начале 1967 года, когда газета *San-Francisco Examiner* опубликовала рекламу первых биверов. *Roxie*, традиционный кинотеатр на пару сотен мест на углу 16-й улицы и Валенси, регулярно крутил так называемые «обнаженки» под названием «Нимфы-шалуньи и жадные биверы в лучшем виде», а также объявил себя «Домом кино жадных биверов». Примерно через месяц *Peerless* (на углу Третьей и Мишн) также начал рекламировать «Жадные биверы». Вскоре к этим двум кинотеатрам присоединились *Gay Paree* и другие площадки. Название «жадный бивер», с одной стороны, характеризует энтузиазм исполнителей²³, а с другой, что более значимо, это выражение становится сигналом для тех, кто знает, что «бивер» — это эвфемизм для обозначения женских гениталий. *Gay Paree* и *Peerless* использовали стандартные ролики для информирования об изменениях в программе. *Roxie* подошел к этой задаче более творчески: кинотеатр анонсировал изменения, используя новые произведения: *Beaver Picnic*, *Beavers at Sea*, *Beavers in Bloom*, *Beaucoup Beavers*, *Eager Beavers Demanding Their Rights*.

Beaver films выросли из традиции домашних лент, снятых и демонстрировавшихся на 16-миллиметровом оборудовании и использовавших полностью обнаженных моделей. Помимо применения 16-миллиметровой пленки ранние художественные фильмы (пособия для художников) и биверы объединяли некоторые другие черты. На базовом уровне и там, и там присутствовали обнаженная женщина или женщины, позировавшие перед камерой. Фильмы эти были длиной 3–10 минут и обычно представляли скорее ряд отдельных кадров, чем единый дубль.

22. Zimmermann P. R. Op. cit. P. 117–118.

23. Англ. «beaver» — бобер, символ трудолюбия и упорства. — Прим. ред.

Женщины позировали перед камерой, осознавая ее присутствие и невидимого зрителя.

Но существуют и различия между биверами и художественными фильмами. Женщины в последних были скорее неподвижными, что помогало созерцать их наготу²⁴. В биверах, напротив, женщины использовали более откровенные сексуальные взгляды и движения: они облизывали губы, двигали тазом, падали на кровати и кушетки. Как предполагает Этне Джонсон, биверы «испытывали влияние стиля „движущейся камеры“ документального кино [и] любительской съемки, которая подразумевала „интимность и спонтанность“, создававших „спонтанную“, кажущуюся импровизированной сцену сексуального характера». Увеличивающееся ощущение интимности и спонтанности в биверах были отчасти следствием использования 16-миллиметровой пленки и натурализма, с ней связанного²⁵.

Перемена места демонстрации фильмов для взрослых, снятых на 16-миллиметровую пленку, — из домов, галерей игровых автоматов и низкопробных пип-шоу в кинотеатры — произошла по нескольким причинам. Во-первых, фильмы жанра хом-видео уже не снимались на 16-миллиметровую пленку, которая уступила место более дешевой 8-миллиметровой. Производители фильмов для взрослых на 16-миллиметровой пленке искали новый рынок. Во-вторых, на нее снимали студенты кинематографических специальностей, чтобы заработать и отточить свои навыки. Создание фильмов на 16-миллиметровой пленке с помощью взятого напрокат оборудования было для студентов реальной возможностью, в то время как производство фильмов на 35-миллиметровой пленке представляло ряд трудностей. В-третьих, *sexploitation* постепенно становились все более откровенными. К 1967 году полная обнаженность женского тела — обычно ограниченная несколькими кадрами — стала нормой для таких фильмов. Относительная анонимность и дешевизна фильмов, выпускавшихся на 16-миллиметровой пленке, вкупе со все большей эксплицитностью *sexploitation*-фильмов (которые защищали все более либеральные судебные решения) предоставляла создателям фильмов на 16-миллиметровой пленке возможность сдвигать границы приемлемого для кинотеатров, создавая и демонстрируя недорогие биверы²⁶.

24. Nead L. The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality. N.Y., 1992. P. 5–33.

25. Johnson E. The «Coloscopic» Film and the «Beaver» Film: Scientific and Pornographic Scenes of Female Sexual Responsiveness // *Swinging Single: Representing Sexuality in the 1960s* / M. Luckett, H. Radner (eds.). Minneapolis, 1999. P. 312–314.

26. В отличие от фильмов, снятых на 35-миллиметровую пленку, фильмы, снятые на 16-миллиметровую пленку, легко нарезались и закольцовывались для пип-шоу или кабинок.

Едва ли вначале у кинотеатров, специализирующихся на *sexploitation*, оборудованных проекторами для 35-миллиметровой пленки и имеющих стабильный контингент зрителей, был стимул устанавливать аппараты для 16-миллиметровой пленки, чтобы демонстрировать бессюжетные короткометражки. Их небольшая яркость не очень подходила кинотеатрам, расположенным в помещениях; еще меньше она подходила кинотеатрам под открытым небом. Возникла необходимость в более камерных площадках. Стали появляться небольшие демонстрационные залы с прямым выходом на улицу, которые иногда называют карманными кинотеатрами или мини-синемами; многие из них управлялись теми, кто создавал фильмы. Эти площадки отличались от кинотеатров, специализировавшихся на *sexploitation*, не только продукцией, но и расположением, а также стоимостью запуска такого кинотеатра и его обслуживания.

Как и никельдеоны (кинотеатр, вход в который стоил 5 центов) начала века, эти театры были в прямом смысле слова фасадными. В них было не больше 200 мест, а в некоторых и вовсе 40. Во многих городах администрации таких кинотеатров удавалось избежать соблюдения правил зонирования и пожарной безопасности, а также расходов на лицензии и страховку, поскольку количество мест не позволяло классифицировать подобные учреждения как кинотеатры²⁷. Это означало, что такие маленькие залы и их продукция могли избежать изначального, предположительно негативного, внимания чиновников и закрепиться на своем месте до первых проявлений недовольства. Более того, фасадный кинотеатр мог быть открыт и запущен за сравнительно небольшие деньги, гораздо меньшие, чем стандартный кинотеатр или кинотеатр под открытым небом. И хотя утверждают, что в некоторых случаях на открытие таких точек затрачивалось до 65 тысяч долларов (значительная часть которых уходила на создание уклона пола), в действительности несколько дней и пара тысяч долларов — вот все, что требовалось для превращения чердака или подвала в мини-кинотеатр. По оценкам Пита Кауфмана из *Astro Jemco*, дистрибутора *sexploitation* из Далласа, кинотеатр, в котором демонстрировались картины, снятые на 16-миллиметровую пленку, можно было создать на 3 тысячи долларов²⁸. Самая важная и дорогостоящая вещь — проектор для 16-миллиметровой пленки. Кроме него, когда биверы

27. AFAA: Danger to Let States Set Standards of Obscenity // Independent Film Journal. 1970. 5 August. P. 4.

28. Kaufman P. Interview. Commission on Obscenity and Pornography Records. Box 19. Pete Kaufman File. Austin, n. d.

еще не имели синхронного звука, был также необходим магнитофон для проигрывания музыки²⁹.

Операционные расходы, как и расходы на запуск подобного кинотеатра, были низкие. В Сан-Франциско средний бюджет на неделю в 1970 году достигал 3500 долларов: 250 — на аренду, 750 — на киномехаников, 400 — другим служащим, 500 — на руководство и прочие расходы, 500–750 — на рекламу и 750 — на фильм. Операционные расходы были ниже для площадок с большим торговым оборотом или тех, которые работали меньшее количество часов. Фасадные кинотеатры компенсировали малое количество мест увеличением цен на билеты; обычно речь шла о 3 или 4, иногда 5 долларах. «Пять баксов, кто бы ты ни был, — писал Джеймс Фултон в 1969 году, — это немало за кино. Но — я настаиваю — оно того стоило»³⁰. Цена на пять долларов выше, чем в кинотеатрах, специализирующихся на *sexploitation*, которая сама по себе уже выше, чем в обычных кинотеатрах (2 доллара). Более высокая цена создавала чувство запретности, а также помогала оплачивать штрафы.

Некоторые фасадные кинотеатры, например *Venus Adult Theater* в Пасадене, Калифорния, даже вводили членские взносы³¹. Другие предлагали скидку в доллар или два для пар или пожилых граждан или бесплатный вход для женщин, сопровождающих мужчин³². Долгие рабочие часы также помогали компенсировать малое число мест. Большинство таких кинотеатров были открыты с утра и основные толпы своих посетителей принимали в течение рабочего дня. Успешный кинотеатр в Сан-Франциско зарабатывал до 10 тысяч долларов в неделю, хотя данные того времени утверждают, что стабильный доход составлял 4 тысячи³³.

29. Кроме фасадных кинотеатров фильмы, снятые на 16-миллиметровую пленку, распространялись в барах и ночных клубах Вашингтона, округ Колумбия, Лос-Анджелесе и, возможно, в других городах. В 1969 году бар *Fatous Iron Horse Cinema Bar* на Восьмой улице предлагал «2 гигантских экрана, выбор из 24 (sic!) фильмов». Реклама ставила вопрос: «Есть ли кинотеатр с роскошной атмосферой ночного клуба, где за 2 доллара пиво к вашему столику принесут эротично одетые модели, где вы сможете слушать сексуальную музыку, смотреть звуковые ролики, курить и видеть всё?»

30. *Fulton J. Dirty Movies Are Dirtier Than Ever // Adam Film Quarterly. 1969. № 8. P. 75.*

31. Членские взносы позволяли прокатчикам в ответ на иски доказывать, что их кинотеатры являются закрытыми клубами, а не публичными увеселительными заведениями.

32. *A Reader's Review of Erotic Theaters // The Sensuous One. 8. 1973. P. 8.*

33. *Sampson J. J. Op. cit. P. 55.*

Успех фильмов для взрослых на 16-миллиметровой пленке в Сан-Франциско и тот факт, что правоохранительные органы оставили их практически без внимания, привели к распространению подобных предприятий по городу и всей стране. По оценке Комиссии по непристойности и порнографии, в июне 1970 года существовало 14 фасадных кинотеатров в Сан-Франциско и по меньшей мере сотня в Лос-Анджелесе. Вокруг города находились *Sandbox Adult Theater*, *Xanadu Pleasure Dome*, *Cinematheque 16*, *Film Festival* в Голливуде, *Venus Adult Theater* в Пасадене. Большинство из них были довольно непривлекательны и не использовали провоцирующие постеры или изображения, которые могли привлечь блюстителей морали. Возможно, самым громким был *Film Festival* с его вывеской «Открыто 24 часа» и обещанием «новых голливудских суперфильмов для холостяков». Навес над входом в *Xanadu* обещал: «Только для взрослых! Фантастические цветные фильмы! Лучшее в Голливуде!». Вход в *Cinematheque 16* же немногим отличался от анонимной невзрачной двери под тентом³⁴.

Нью-Йорк медленнее переводил кино на 16-миллиметровую пленку. Регулярные чистки силами полиции и политиков сформировали атмосферу большей осторожности, но с июня 1968 года реклама биверов стала появляться в *Village Voice*. Регулярной реклама фильмов на 16-миллиметровой пленке стала в конце 1969 года, и в начале 1970 года биверы закрепились в городе³⁵. По оценкам Комиссии по непристойности и порнографии, к середине 1970-х годов в Нью-Йорке работало порядка сорока кинотеатров, демонстрировавших фильмы на 16-миллиметровой пленке³⁶. Их можно было посмотреть в *Avon* на Седьмой авеню или в *Circus Cinema* на Бродвее, между 47-й и 48-й улицами. Рекс и Шелли Уилсон управляли *Cameo* и *Tivoli*, а также первым и вторым кинотеатром *Eros*; все эти площадки начинали с короткометражек-биверов, а потом перешли на полнометражные фильмы на 16-миллиметровой пленке³⁷. Также существовали и фасадные кинотеатры сети *New Era*, считавшиеся самыми низкопробными. Навес над входом в *Paree Adult Cinema* на Седьмой авеню рекламировал бильярдную, и сам кинотеатр был не более чем углом, отгороженным от этого заведения брусом и гипсом³⁸.

34. A Reader's Review of Erotic Theaters. P. 8.

35. N. Y. Rivals Frisco's Beavers: Female and Male Nudes alongside on Separate Screens at Mermaid // *Variety*. 1970. February 25. P. 4.

36. Sampson J. J. Op. cit. P. 55.

37. Verrill A. Hard-Core Porno: \$40,000 a Week: San Francisco Outdoes Copenhagen // *Variety*. 1970. 16 September. P. 3.

38. Crackdown under Way on Storefront Theaters // *Independent Film Journal*. 1970. 9 December. P. 4.

Mermaid Theater на 42-й улице предлагал в одном зале женские, а в другом — мужские биверы³⁹. В прочих крупных городах было по меньшей мере 5–6 фасадных кинотеатров, и даже в небольших городках существовали один–два. В 1970 году *Newsweek* опубликовал статью «Кинообнаженка бьет по библейскому поясу на Ватерлоо в Айове» с описанием 96-местного кинотеатра *Mini Cinema 16*, пытающегося приспособиться к нуждам фермеров, коммивояжеров и студентов Университета Северной Айовы⁴⁰.

Кроме штрафов главным расходом на содержание фасадных кинотеатров были сами фильмы. Так было и с кинобизнесом начала века: картины изначально продавались прокатчикам. В интервью Джону Сэмпсону для Комиссии по непристойности и порнографии сан-францисский прокатчик Лес Натали утверждает, что для фильмов на 16-миллиметровой пленке не существовало общегосударственной системы дистрибуции⁴¹. Он отмечает, что одна компания из Лос-Анджелеса, *Able Film*, оплачивала услуги коммивояжеров, путешествующих продавцов фильмов. Знаток фильмов для взрослых Дэвид Фридман подробно излагает, как продюсеры рассылали курьеров для прямых продаж фильмов за наличные. Поскольку продажи часто происходили один на один, продюсеры фильмов на 16-миллиметровой пленке — в отличие от своих коллег из индустрии *sexploitation* — не должны были выдавать постеры, пресс-релизы и другие рекламные материалы. Флаер на одну страничку, иногда с фотографией или рисунком, в котором объявлялось о возможности приобрести картину для кинотеатра, — весь необходимый промоушен, что снижало расходы еще больше. Продюсеры могли надеяться реализовать 20–30 копий фильма в разных городах прежде, чем пираты начнут его дублировать (поскольку они действовали на грани закона, нет свидетельств о том, как продюсеры их преследовали). Натали утверждает, что средние расходы на цветную копию 4-футового фильма были 50–60 долларов. Эту цифру подтверждает и преискурант лос-анджелесской компании *M&B Enterprises*, в котором предлагается копирование 4-футового фильма за 45, а 5-футового — за 50 долларов⁴².

Некоторые прокатчики продюсировали собственные фильмы и после демонстрации их в собственных кинотеатрах продавали ленты конкурентам. Это не только позволяло прокатчикам оставаться в курсе местных судебных решений о непристойно-

39. N. Y. Rivals Frisco's Beavers. P. 4.

40. Friedman D. F. Telephone interview with the author. January 24, 1996.

41. Natali L. Interview. Commission on Obscenity and Pornography Records, box 21. Lou Sher file. Austin, N.d.

42. Ibidem; M&B Enterprises Flier. Something Weird Video collection. Seattle, 1970.

сти, но также снабжало их информацией о том, что нравится и не нравится патронам. Например, большинство из 200 или около того фильмов братьев Митчелл, снятых до «За зеленой дверью» (1972), редко демонстрировались где-то, кроме их собственного кинотеатра *O'Farrell* в Сан-Франциско, а *Leo Production*, компания, которой руководили Аден Элстер и Лоуэлл Пикетт, производила фильмы для *Sutter Cinema* также в Сан-Франциско (хотя и *O'Farrell*, и *Sutter Cinema* не вполне типичные фасадные кинотеатры).

Качество фильмов, демонстрируемых в фасадных кинотеатрах, было чрезвычайно разным. Первоначально ленты были короткометражными и немыми, но распространение кинотеатров, прокатывавших фильмы на 16-миллиметровой пленке, заставляло собственников изобретать нововведения, которые отличали бы их не только от специализирующихся на *sexploitation* (например, демонстрируя графический контент), но и от конкурирующих фасадных кинотеатров. Вдобавок для достижения большей откровенности помимо демонстрации так называемых сплит-биверов и экшен-биверов к весне 1969 года кинотеатры представили ряд других вариаций, в том числе звуковые фильмы («говорящий бивер»), 3D, просмотр на нескольких экранах, фильмы с лесбиянками и мужчинами⁴³. Объявление «новой политики» было довольно распространенным средством привлечения спонсоров. Рекламируя сан-францисский кинотеатр *Paris Theater* в августе 1969 года, *Examiner* писал, что этот кинотеатр больше не показывает фильмов только с одной девушкой. «Все наши фильмы, — гласила реклама, — являются короткометражками с девушками, девушками и еще раз девушками, причем в разных комбинациях». Через две недели *Pink Kat* рекламировал 60 минут «новейших и любимых» короткометражек с синхронным звуком, а также часовой фильм. Это был переход к полнометражным повествовательным фильмам, которые и придали 16-миллиметровому формату долговечности⁴⁴.

43. Гей-фильмы начали «выходить из чулана в кинотеатры» около 1967 года в виде небольших объемов почтовых рассылок по кинотеатрам, таким как лос-анджелесские *Apollo Arts* и *Park Cinema*, а также нью-йоркский *Park Miller*. Подробнее см.: *Waugh T. Hard to Imagine: Gay Male Eroticism in Photography and Film from Their Beginnings to Stonewall*. N.Y., 1996. P. 269–273.

44. С «лабораторками», например «Мужчиной и женщиной» (Мэтт Симбер, 1969), «Он и она» (Мэтт Симбер, 1970) и «Черный — это красиво» (Мэтт Симбер, 1970), обычно связывают рождение хардкора. По-видимому, это утверждение основано на том, что в названных полнометражных фильмах присутствуют сцены реальных половых актов, а не доминирует симуляция, как в последующих. Разумеется, между «лабораторками», *sexploitation* и хардкором имеется некоторое сходство. Но «лабораторки» чаще всего выпускались на 35-миллиметровой пленке и демонстрировались

В 1969 году, утверждает Джеймс Фултон, любителей биверов постигло разочарование и скука: «Уже через час тебе становится тоскливо, хотя, когда ты смотришь на экран, „Оно Самое“ еще во всей красе. Внезапно ты пугаешься: а это оно? И спрашиваешь себя: не стал ли я слишком стар для этого?»

ФИЛЬМЫ НА 16-МИЛЛИМЕТРОВОЙ ПЛЕНКЕ И РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ДИСКУРС

Скучающая аудитория заставила продюсеров фильмов на 16-миллиметровой пленке перейти к производству полнометражек. От них ждали инноваций, чтобы догнать традиционные *sexploitation* на 35-миллиметровой пленке, которые, в свою очередь, гнались за большей откровенностью из-за биверов и все большей сексуальности голливудской продукции. Когда вариации короткометражек себя исчерпали, началась работа над улучшением качества 16-миллиметрового оборудования и введение сюжетных линий в откровенную демонстрацию гениталий⁴⁵. Первые полнометражные фильмы о сексе на 16-миллиметровой пленке, обычно не длиннее часа, стали известны как «симулирующие фильмы». Они сочетали возросшую откровенность в демонстрации гениталий биверов с повествовательной условностью устоявшихся *sexploitation*.

на больших площадках, многие из которых были «полноценными» кинотеатрами. Это позволяло таким фильмам привлекать внимание обычных зрителей помимо аудитории фильмов для взрослых. Первоначально это позволяло таким картинам получать приличные сборы. Хотя некоторые из них в ряде городов демонстрировались довольно долго, сама форма быстро изжила себя, поскольку ей нечем было привлечь постоянных зрителей. В большой степени это справедливо и для порнодокументалистики, например «Дания: новый подход» (Алекс ДеРензи, 1970).

45. Rhys D. M-J Productions Presents! («М» Is Marci and «J» Is Joan) // Adam Film World. 1971. Vol. 2. № II. P. 55–56; Porn and Popcorn // Parade. 1971. 21 March. n.p. В интервью 1970 года с сан-францисскими бизнесменами из *Mitchell Brothers* один из них, рассуждая о реакции аудитории на фильмы, демонстрируемые в их кинотеатре *O'Farrell*, отметил: «Вот что интересно. Если бы мы в анкете спросили: «Вы предпочли бы фильмы документальные или художественные?», 98% ответили бы — художественные. Никто не хочет смотреть документальные фильмы». На вопрос, что привлекало людей, утомленных холостяцкими фильмами (*stag movies*) на большом экране, Арт Митчелл ответил: «Думаю, сюжетные линии, лучшая техника. Знаете, сопереживание, когда тебя заставляют поверить в то, что на экране», а потом добавил: «Развитие характера». И хотя они тяготели к сюжетности, в интервью Митчеллы указали, что планируют сохранить короткометражный характер продукции. См.: *The Making of a Movie: How the O'Farrell Does It*. San Francisco Ball. 1970. P. 19.

В интервью Дэнну Рису Джоан из *MJ Productions and Mar Jon Distribution* объясняла, что в 1970 году рынок *sexploitation* на 35-миллиметровой пленке и рынок фильмов на 16-миллиметровой пленке начали сливаться. «*Sexploitation* продукции на 35-миллиметровой пленке не хватало, а крупные компании производят фильмы такие же, как и старые 35-миллиметровые *sexploitation*. Но теперь фильмы на 35-миллиметровой пленке должны становиться „горячее“, что произошло ранее с лентами на 16-миллиметровой пленке. Но их не хватает для кинотеатров, поэтому прокатчики закупают оборудование для 16-миллиметровой пленки, чтобы показывать новое шоу каждую неделю». Некоторые прокатчики, начинавшие с биверов, не поддержали перемен, поскольку у них была стабильная клиентура, новые кинотеатры, демонстрировавшие картины на 16-миллиметровой пленке, прокатывались полнометражные фильмы⁴⁶.

Возьмем в качестве примера такого сближения откровенности биверов и условности *sexploitation* компанию *Cosmos Films*. Тед Кариофилис, владелец *Capri Cinema*, кинотеатра, специализирующегося на показе фильмов *sexploitation* в Нью-Йорке, создал *Cosmos* где-то в 1967 году, чтобы выпускать *sexploitation*⁴⁷. Первоначально компания производила в Нью-Йорке черно-белые фильмы на 35-миллиметровой пленке. Эти картины создавались в строгом соответствии с канонами *sexploitation*: свободно структурированный рассказ комбинировался со сценами обнаженной натуры и/или симуляцией секса. Например, «Горячие эротические мечты» (Морт Шуман, 1968) рассказывал о жительнице Нью-Йорка, предающейся серии эротических мечтаний и сексуальных походов, некоторые из которых связаны с букинистическим магазином. И хотя причинно-следственные связи в картине не всегда прослеживаются, имеется общая траектория: женщина ищет и находит сексуальное удовлетворение. «Взрывающие мозг» (Харлан Ренвок, 1968), сатира на исследования секса, рассказывает о профессоре Готтердаме, который фиксирует сексуальные фантазии испытуемых, записывая волны их мозга. Хаос настает, когда его ассистент по ошибке отправляет в мозг испытуемым чужие фантазии. В этих фильмах мужчины в белье «трахают» обнаженных женщин, и на лицах последних появляются экзотические выражения, когда мужчина — или женщина — опускается ниже кадра для оральных ласк.

В конце 1969 года *Cosmos* финансировал в Калифорнии съем-

46. Rhys D. Op. cit. P. 56. К сожалению, в этой статье Марси и Джоан, сотрудники M-J и Mar-Jon, обозначены только по имени.

47. Something Weird Video Catalog, Supplement 2. Seattle, 1992. Личность Кариофилиса была установлена по другим записям.

ки серии цветных полнометражных фильмов на 16-миллиметровой пленке. Как и в *sexploitation*, в этих симуляциях было хоть и ограниченное, но все же повествование. Например, в фильме *Cosmos* «Линия занята» (1969) молодой человек по имени Джек все свое время тратит на поиски женских номеров в телефонах-автоматах или комнатах разных мужчин. Звонок и приятная беседа ведут его от одного сексуального приключения к другому. «Невероятно, — восклицает он, — два дня, три телки, и все за 10 центов!» Эти эскапады прерывает визит к доктору, который говорит: «Джек, у тебя запущенная редкая венерическая болезнь. Боюсь, твоя сексуальная жизнь закончена». «Отговорки» (1970) — история о молодых людях, Фреде и Джеки, брак которых трещит по швам. У Джеки всегда игривое настроение, когда Фред возвращается с работы, но он жалуется на усталость и не желает заниматься любовью. Устает он, потому что на работе постоянно занимается сексом со своей секретаршей или другими женщинами из офиса, которых находит его коллега и приятель Ричард. Однажды Ричард устраивает герою свидание вслепую в мотеле, и Фред видит Джеки, которая, наконец, получает от своего мужа то, чего хочет.

Фильмы *Cosmos* на 16-миллиметровой пленке отличает от *sexploitation* на 35-миллиметровой пленке — этой или других компаний — и одновременно роднит их с биверами и другими фильмами на 16-миллиметровой пленке степень «жаркости». Она включает полную мужскую обнаженность без эрекции и, как и в биверах, кадры с женщинами на кроватях с широко разведенными ногами, предлагающие полный обзор вагины. Эти женщины получают ласки от мужчин, женщин или ласкают себя сами. После долгой прелюдии начинается симуляция полового акта.

Используя термин Тома Гиннинга «кино влечений», я объяснял, как в классических *sexploitation* повествование прерывалось на разных этапах для демонстрации обнаженности, сцен интимной гигиены, приема наркотиков и т. п.⁴⁸ Подобные рассуждения, хотя и основывающиеся на других теоретических моделях, можно обнаружить в исследовании Уильямс о «нарративе и цифре» в хардкор-фильмах 1970–1980-х годов, а также в анализе Крейга Фишера «нарратива и описания» в *sexploitation*-фильме Рассы Майера «За пределами долины кукол» (1970)⁴⁹. Несмотря на терминологию, каждый из этих примеров указывает

48. Schaefer E. Bold! Daring! Shocking! True! P. 76–95.

49. Williams L. Op. cit.; Fischer C. «Beyond the Valley of the Dolls» and the Exploitation Genre // Velvet Light Trap. 1992. № 30. P. 18–34. Другой пример использования термина «кино влечений» в отношении порнографии см.: Lehman P. Revelations about Pornography // Film Criticism. 20. 1–2. 1995–1996. P. 3–16.

на существование некоего баланса между стремлением к изложению сюжета и демонстрации секса. В фильмах-симуляциях на 16-миллиметровой пленке соединялись повествовательность *sexploitation*, порой весьма условная, и предельная откровенность бессюжетных биверов. Схожая ситуация стремления к повествовательности наблюдалась в ранние периоды развития кинематографа. Появление сюжетов в фильмах на 16-миллиметровой пленке помогло стабилизировать производство картин и позволило продюсерам и прокатчикам дифференцировать фильмы; в отличие от короткометражек у новых фильмов были названия. Благодаря введению сюжетной канвы, такие фильмы стали привлекать более широкую аудиторию, чем исключительно одиноких мужчин. В 1964 году решение Высшего суда по делу «*Джакобеллис против Огайо*» ввело следующий принцип. Отныне связанные с сексом материалы, которые защищают определенные идеи или имеют литературную, научную или художественную ценность, не могут считаться непристойными. Сюжет также мог служить легитимизации порнофильмов, поскольку было проще доказать, что сюжетный полнометражный фильм имеет социальное или художественное значение и, следовательно, не является непристойным по стандарту «*Джакобеллис*».

Фильмы для взрослых на 16-миллиметровой пленке возникли на волне общего энтузиазма по поводу нового стандарта. Как писал Эддисон Верилл в *Variety* в 1970 году, «еще год назад фильмы на 16-миллиметровой пленке считались нетеатральным стандартом и использовались только в студенческих и домашних киноколлекциях»⁵⁰. Ассоциация фильмов на 16-миллиметровой пленке с дипломными работами студентов имплицитно связывает этот формат с радикальными переменами, поскольку повсюду — в газетах и журналах, на телевидении и на улице — поднимался протест против *status quo* в различных символических формах, например в отращивании длинных волос. Многие фильмы *Leo Productions* на 16-миллиметровой пленке были сняты студентами киноведческого факультета государственного университета Сан-Франциско: «На первый фильм им выдавали 600 футов пленки и 35 долларов (примерно столько же получали актеры и актрисы). Если конечный продукт принимался, им позволяли снять более длинный фильм за деньги. Если результат был хорош, они переходили на полнометражки»⁵¹.

16-миллиметровый стандарт также предпочитали авангардисты и независимые режиссеры. Хуан Суарес пишет, что оппозиционная группа подпольных кинорежиссеров 1960-х годов

50. Verrill A. Skinpix Face «New Dilemma» // *Variety*. 1970. 21 October. 5. P. 18.

51. Morthland J. Porn Films: An In-Depth Report // *Take One*. 1973. March/April. P. 14.

(в том числе Кеннет Энгер, Джек Смит и Энди Уорхол), большинство из которых снимало на 16-миллиметровую пленку, была «тематически и идеологически связана с другими волнами несогласных 1960-х годов: молодежным движением, фронтом за сексуальную свободу, организациями по борьбе за гражданские права и другими формами протеста и социальных экспериментов, к совокупности которых часто употребляется термин „контркультура“»⁵². Такие площадки, как *Cinema 16* и *Anthology Film Archives*, укрепляли связи между 16-миллиметровым стандартом, независимыми продюсерами и дистрибуторами и часто эстетикой радикализма. В предисловии к работе 1969 года «Введение в кинорежиссуру» Эдвард Пинкус упоминает революционный потенциал продукции на 8- и 16-миллиметровой пленке, заключая: «Пленка с кинорежиссером, они могут изменить мир»⁵³. Наконец, Патришия Циммерман отмечает, что любительский характер фильмов, снятых на 16-миллиметровую пленку, мог быть «открыт заново как полезное свойство и потенциал для режиссера. Он противостоял крупнобюджетным проектам и заменял технику воображением. Профессиональное оборудование он заменял простыми камерами»⁵⁴. И действительно создатели порнофильмов на 16-миллиметровой пленке вместо профессионального оборудования использовали простые камеры. Также они противостояли высокобюджетному производству *sexploitation* с их сравнительно высокими входными барьерами. Заменяли технику если не воображением, то большей откровенностью. Малый бюджет, стимулирующий воображение, расширял возможности фильмов. Такое «расширенное кино», если использовать заголовок популярной — и эксцентричной — книги Джина Янгблада, может в свою очередь сформировать «расширенное сознание» и привести к социальным изменениям⁵⁵. «Чем больше я занимаюсь любовью, тем больше я занимаюсь революци-

52. Suarez J. A. *Bike Boys, Drag Queen, and Superstars: Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*. Bloomington, 1996.

Р. 53. Суарес отмечает, что термин «подпольный» (*underground*) применялся к работам авангардных режиссеров уже в 1962 году (Ibid. Р. 54–55). Но к концу 1960-х годов им стали пользоваться режиссеры и прокатчики фильмов на 16-миллиметровой пленке. В рекламе фильма «Софи» *Gay Poree Theater* в Сан-Франциско и другие *sexploitation*-кинотеатры назывались «подпольными кинотеатрами». Поскольку и авангардные, и *sexploitation*-фильмы предлагали обнаженность и откровенное изображение секса, термин «подпольный фильм» часто употреблялся по отношению к обоим типам без особого различия.

53. Pincus E. *Guide to Filmmaking*. N.Y., 1972. Р. 2.

54. Zimmermann P. R. *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Bloomington, 1995. Р. 132.

55. Youngblood G. *Expanded Cinema*. Dutton, 1970. Р. 41.

ей»⁵⁶ — такой и ему подобные слоганы были распространены среди контркультуры в конце 1960-х годов.

Связь между противостоящими мейнстриму фильмами на 16-миллиметровой пленке, более широким кругом форм сексуального самовыражения и социальными переменами сознавалась многими из тех, кто занимался фасадными кинопросмотрами или следил за этим явлением. *New York Times Magazine* называл «грязное кино» «еще одним аспектом модной культуры». Его авторы утверждали, что многие молодые режиссеры, работающие в *Bay Area*, использовали порно, чтобы утвердиться, а Алекс де Рензи был прозван ими «Годаром *nouvelle vague* в порно». Арлин Элстер, управлявшая *Sutter Cinema* в Сан-Франциско, считает подобные фильмы частью движения к большей открытости, которая нравилось молодежи, а фестиваль эротического кино *San Francisco Erotic Film Festival*, который они с Лоуэллом Пикеттом спонсировали, она называла выражением идеализма⁵⁷.

В рекламе постоянно подчеркивалось, что порнофильмы на 16-миллиметровой пленке бросают вызов *status quo*⁵⁸. Даже некоторые актеры серьезно восприняли свои роли сексуальных революционеров, выбирая только те фильмы, которые, как они считали, имели сюжет и смысл или социальную значимость. Одна модель рассказала Комиссии по непристойности и порнографии, что работала с «серьезными» режиссерами, получая позитивные, художественные ощущения⁵⁹. Продюсеры, актеры, зрители фильмов на 16-миллиметровой пленке — все считали себя участниками контркультурного действия. Новые, более откровенные фильмы на 16-миллиметровой пленке обозначили сближение революции в киноэстетике с революцией сексуальной.

Число компаний, производящих кино для взрослых на 16-миллиметровой пленке, быстро росло⁶⁰. Этот рост обозна-

56. Peck A. *Uncovering the Sixties: The Life and Times of the Underground Press*. N.Y., 1985. P. 207.

57. Murray W. The Porn Capital of America // *New York Times Magazine*. 1971. 3 January. P. 22–23.

58. Например, после шоу кинотеатру *Peekarama* указали, что он должен ориентироваться только на зрелую аудиторию; реклама утверждала, что кинотеатр получил строгое требование удостовериться в том, что зритель получает то, за чем пришел. «Шоу этой недели (sic!) прямо рядом с Вами. Мы зовем его „Дерзкий“ (*Gutsy*)». Такой прием в рекламе встречается нередко. Анонсируя переход к полнометражным звуковым фильмам с кино «Сбежавшая девственница» через несколько месяцев, кинотеатр утверждал, что «этот фильм произведет революцию в индустрии фильмов для взрослых».

59. Nawy H. *The San Francisco Marketplace* // *Technical Report of the Commission on Obscenity and Pornography*. Vol. 4. Washington, 1971. P. 181.

60. Среди площадок, работавших с 1968 по 1971 год, *A.I.M. Productions, America Film Productions Co., Athena, Beyond the Pleasure Principle, Cherry*

чил не только важность фильмов на 16-миллиметровой пленке для рынка кино для взрослых в конце 1960-х годов, но также демонстрировал сравнительную простоту проникновения на этот рынок. Поскольку произведения на 16-миллиметровой пленке шли дальше, чем *sexploitation*, и в зависимости от местности были теоретически — и почти всегда практически — более зависимы от правоохранительных органов, стимул вкладывать большие деньги в такое производство был невелик. Часовой фильм на 16-миллиметровой пленке можно было отснять меньше чем за 2,5 тысячи долларов, с основными затратами на пленку и проявку: другими словами, в среднем стоимость составляла десятую часть стоимости обычной полнометражки-*sexploitation* на 35-миллиметровой пленке⁶¹. С одной стороны, более низкие бюджеты и любительская эстетика фильмов на 16-миллиметровой пленке придавала им больший натурализм или «аутентичность», чем наблюдалась у *sexploitation*. С другой стороны, доходы были вполне профессиональные. К концу 1970 года компания *Graffiti Productions* Билла Оско и Говарда Цима получила более 12 миллионов долларов дохода. Созданная за год до этого компания начинала с 20 циклов биверов в неделю⁶². Но эти бессюжетные циклы стали уступать место полнометражным лентам. По оценкам Гарольда Нэви, работавшего на Комиссию по непристойности и порнографии, к 1970 году на рынке лидировали полнометражные ленты, хотя они и требовали больших капиталовложений; «доходы были гораздо существеннее, чем от короткометражных фильмов»⁶³.

Разнообразие фильмов росло, чтобы привлечь как мужчин, так и женщин, и, когда фильмы из короткометражек превратились в полнометражные сюжетные ленты, некоторые прокатчики стали агрессивно искать средства расширить свою клиен-

Productions, Cinema 7, Clamil, Cosmos Films, Dragon Films, Dun-Mar, Fearless Productions, Fleetan, Graffiti, Impressive Arts Productions, Jahk: Productions, Janus II-Academy Productions, Jo-Jo Productions, M-J Productions, John Samuels Films Ltd., Topar Productions, Xerxes. Дистрибуторами фильмов на 16-миллиметровой пленке выступали *Able, Canyon Distributing Company, Dekan, Exhibitors Distributing Ltd., Jo-Jo Distributors, Kariofilms, M&B Enterprises, Mar-Jon, Probe Films* и *Stacey. Sherpix*, в основном занимавшаяся фильмами на 35-миллиметровой пленке, также работала и с 16-миллиметровой продукцией. *Able* и *Stacey* каждая в отдельности выпустили в 1970 году 35 и 59 фильмов соответственно. Эти списки составлены на основании коллекции *Something Weird Video*, личной коллекции автора и каталога *American Film Institute Catalog* (1976).

61. Naway H. Op. cit. P. 180; Rotsler W. *Contemporary Erotic Cinema*. New York, 1973. P. 151.

62. Verrill A. *Hard-Core Porno*. P. 5.

63. Naway H. Op. cit. 178.

туру, которая считала просмотр порнофильмов своим вкладом в сексуальную революцию. Кинотеатр *Sutter* в Сан-Франциско предлагал скидку для пар, и Арлин Элстер с гордостью утверждает, что молодые люди и пары составляли значительную часть аудитории⁶⁴. Реклама этого кинотеатра с изящными рисунками женщин и мужчин, строками из стихов Элизабет Барретт Браунинг обещала «чувственное и творческое экзотическое развлечение» — все это призвано было привлечь более широкую аудиторию, чем у биверов. 40% зрителей кинотеатра *Mini Cinema 16* в Ватерлоо, Айова, составляли женщины — без сомнения, большинство из местного университета⁶⁵. Оско и Цим утверждают, что «80% посетителей — пары, большинство 20–30 лет, а не только „стереотипные“ „грязные старики“». Пытаясь привлечь больше женщин, Оско и Цим отремонтировали свои кинотеатры, чтобы те не казались такими грязными, и изменили название одного из них с *Eros* на *Beverly Cinema*⁶⁶. Мэри С., билетер и менеджер *Peekarama*, еще одного сан-францисского кинотеатра, утверждает, что кинотеатр делает немалые деньги на парах — возможно, потому что у них есть специальные места для голубков, отделенные от одиноких зрителей. Она также утверждает, что зрительницам особенно нравятся фильмы типа «Сбежавшая девственница» (Билл Оско, 1970), где эмоциональный сюжет сочетается с откровенным действием⁶⁷. Кроме привлечения более широкой аудитории, включение в фильмы сюжета помогало прокатчикам избежать судебного преследования.

ОТ СИМУЛЯЦИИ К ХАРДКОРУ

Дэвид Фридман определил симуляции на 16-миллиметровой пленке, которые стали главным продуктом в фасадных кинотеатрах, как «пропавшее звено» между *sexploitation* и хардкором⁶⁸. Действительно, к 1970 году грань между симуляцией и хардкором была тонка как бритва. Когда Марси из *MJ Productions* попросили определить хардкор, она использовала в качестве критерия одно слово — «пенетрация»⁶⁹. Картины *MJ Productions* в таком случае под определение не попадают. Например,

64. Murray W. Op. cit. P. 23.

65. How Skin Flicks Hit Bible-Belt Waterloo, Iowa // Newsweek. 1970. 21 December. P. 28.

66. Porn and Popcorn. n. p.

67. Williams R. The Porno Movie Scene // Sensuous One. 1973. P. 9.

68. Friedman D. F. Op. cit.

69. Rhys D. Op. cit. P. 57.

фильм 1970 года «Охотники на моделей» рассказывает о двух поссорившихся бисексуальных соседках по комнате, Ким и Эмме. Ким зарабатывает деньги, позируя обнаженной фотографу Джону. Ревность Эммы вызывает тот факт, что Ким еще и занималась сексом с этим фотографом-энтузиастом. На второй сеанс Ким приходит вместе с Эммой. Теперь Ким занимается сексом с моделью Пэм и другим фотографом Дэйвом. Джон соблазняет Эмму. Когда соседки возвращаются, приступ ревности Эммы возобновляется. Ким говорит, что она съедет, если Эмма не перестанет. Но Эмма уезжает сама — Джон предложил ей жить с ним. Сюжет не особенно продуман, но отдельные события связаны причинно-следственными связями, которые оправдывают сцены сексуального характера. И, подобно короткометражкам-биверам, в нем масса крупных планов гениталий, симуляций орального секса и половых актов между обнаженными партнерами, а также присутствует эрекция. Не хватает только, пользуясь критериями Марси, «пенетрации». Единственное отличие симуляций на 16-миллиметровой пленке от того, что станет хардкор-фильмами, — крупные планы пенетрации, будь она генитальной, оральной или анальной⁷⁰. Была ли «Мона» первым фильмом, который действительно перешел черту, — вопрос открытый, но уж точно он был первым, наделавшим шума. Реклама *De Renzy's Screening Room* убеждала спонсоров, что релиз *Sherpix* «превосходит своих предшественников, моментально делая их устаревшими. Степень откровенности и свободы в „Моне“ не имеет прецедентов. Все старые мужские фильмы — дело прошлого»⁷¹.

Одной из первых (если не первой) площадок для показа хардкор-фильмов в Нью-Йорке был автоматизированный кинотеатр *Mini-Cinema* на углу Седьмой авеню и 49-й улицы, который начал с демонстрации программы «Сан-францисский хардкор» в начале сентября 1970 года. Одно из первых двухчасовых шоу состояло из пяти цветных короткометражек и полнометражного фильма «Электролюбовь» (также известного как «Электросекс»), «то, что бывает на мальчишниках, — только действие, никакого „извиняющего“ секс-образования или документальных коммента-

70. Мнение Марси подтверждает порнорежиссер Клей Маккорд. «*Кадры с мясом* — единственное действительно отличие, кроме фелляции и куннилингуса, между порно и симуляцией» (См.: *Rotsler W. Contemporary Erotic Cinema*. N.Y., 1973. P. 151, курсив автора). Тому, что станет известно как «денежные кадры» (*money shot*) — кадры с эякуляцией, подтверждающие удовольствие мужчины, — не придавалось какого-либо значения в начале 1970-х, пока в первых хардкор-фильмах это не стало устойчивой традицией.

71. *Mona advertisement*. San Francisco Examiner. 6 August. 1970.

риев за кадром»⁷². И хотя у этого фильма отсутствовали приемы защиты в суде, присущие «лабораторкам», журналист Эддисон Верилл не прав: у этого кино было нечто вроде сюжета. По его оценкам, при цене в пять долларов за билет и десяти демонстрациях в день (по крайней мере на нескольких из которых были стоящие зрители) кинотеатр мог зарабатывать до 40 тысяч долларов в неделю. Соблазн больших заработков при минимальных инвестициях, разумеется, влек прокатчиков и продюсеров переходить черту от симуляций к хардкору. В Нью-Йорке дистрибуторское преимущество было на стороне кинотеатров Истсайда при нехватке продукции для тех мест, которые Верилл назвал «ползучей биверовней» в районе Таймс-сквер. Около 35 кинотеатров по соседству проигрывали не только *sexploitation*, но также мужские и женские биверы, и по крайней мере три места специализировались на хардкоре⁷³. В течение двух месяцев еще шесть мест открылись или перешли на формат хардкора⁷⁴.

Поскольку производство фильмов не было централизованным и существовали разные степени толерантности в правоохранительных органах к фильмам о сексе, поиски бесспорного момента перехода от симуляций на 16-миллиметровой пленке к хардкор-фильмам бесперспективны. Они сосуществовали в течение месяцев, если не лет. Сол Шиффрин, вице-президент *Sherpix*, утверждает: «Мы убеждены, что „порнография — это география“. Это значит, что людям нужно давать то, что им нужно, в подходящих географических местах»⁷⁵. В особенности это справедливо для рынка фильмов на 16-миллиметровой пленке. Фасадные кинотеатры, прокручивающие фильмы на 16-миллиметровой пленке, быстро стали восприниматься как места для просмотра фильмов, раздвигающих границы, — будь то симуляция или хардкор. Сюжеты хардкор-фильмов на 16-миллиметровой пленке, подобно их соперникам — симулирующим фильмам, обычно свободно связывали ряд сексуальных эпизодов, примером чему «Электролюбовь»: толстоватый маргинальный тип в джинсах показывает своему другу трех роботов-женщин, которых он создал для получения сексуального удовольствия. Он и его друг, периодически меняясь, экспериментируют с роботами, пока не понимают, что роботов нельзя выключить, и заканчивается фильм «буквально поеданием мужских достоинств»⁷⁶.

72. Verrill A. Hard-Core Porno. P. 3.

73. *Idem*. Bill Osco, Boy King of L. A. Porno, Grossing Over \$2,000,000 Presently: IO-City Nucleus: «Actors» A-Plenty // Variety. 1970. 30 December. P. 5.

74. Verrill A. Raid-&-Rip N.Y.: Hard-Core Pix // Variety. 1970. 25 November. P. 18.

75. Macdonough S. The Story of Sherpix: Soft-Core. Hard-Core, Encore // Show. 1971. July. P. 20.

76. Verrill A. Hard-Core Porno. P. 3.

Все еще состоящая из эпизодов «Мона» содержала большую степень психологичности: главная героиня делает фелляцию своему приятелю и другим мужчинам, стремясь остаться девственницей до брачной ночи. По структуре «Электролюбовь» и «Мона» фактически идентичны с такими симуляциями, как «Занято», «Отговорки», «Охотники на модели». Отличительными особенностями выступают лишь используемые под определенным углом камеры и «кадры с мясом» — крупные планы, подтверждающие факт пенетрации или орально-генитальных контактов. И хотя сегодня эта разница кажется очевидной, такие различия редко проводились при прокате и сбыте этих фильмов.

Появление полнометражных фильмов на 16-миллиметровой пленке обозначило кризис в индустрии фильмов для взрослых. В полной мере распри впервые разразились в Американской ассоциации фильмов для взрослых (*Adult Film Association of America*, далее АФАА). В ноябре 1968 года Сэм Чернофф из даласской *Astro Film Company* в письме обратился к другим прокатчикам *sexploitation*, поощряя их объединиться для противостояния правоохранительным органам⁷⁷. В январе 1969 года 110 человек, представляющих около трех сотен кинотеатров, а также продюсеры и дистрибуторы встретились в Канзас-Сити, чтобы создать ассоциацию. Чернофф был избран президентом организации, первоначально названной *Adult Motion Picture Association of America*, но вскоре она была переименована в Американскую ассоциацию фильмов для взрослых (та самая АФАА). Первым решением ассоциации стало собрать «правовой набор», подготовленный для защиты кинокартин адвокатом Стенли Фляйшманом из Лос-Анджелеса⁷⁸. Но в течение года продюсеры и прокатчики *sexploitation*, создавшие АФАА, столкнулись с давлением со стороны не только правоохранительных органов, но и мейнстрима индустрии в лице Джека Валенти и МРАА. Поскольку *sexploitation* на 35-миллиметровой пленке стали подрывать позиции наиболее важных сетей проката, МРАА начала кампанию по разубеждению владельцев кинотеатров показывать *sexploitation*. В 1970 году Валенти объявил вендетту прокатчикам таких фильмов, опасаясь, что они не будут пускать качественные ленты на рынок, и даже предполагая, что ни один ответственный продюсер не станет искать кинотеатр для такого продукта⁷⁹.

77. Chernoff S. Letter to fellow exhibitors, November. Something Weird Video collection. Seattle, 1968.

78. Byron S. Sex Films' Script for Action // *Variety*. 1968. 18 December. I. P. 24; Set up New Trade Assn, for Adult (Sex) Films // *Variety*. 1969. 15 January. 1. P. 95; *Sexploitation Filmmakers: Showmen Form Adult Motion Picture Ass'n* // *Boxoffice*. 1969. 20 January. P. 8.

79. Valenti on «Personal» campaign to Keep Sex Films out of Respectable Theatres // *Independent Film Journal*. 1970. 4 February. P. 4.

В то же время АФАА столкнулась с операторами, работающими с 16-миллиметровой пленкой, так называемыми «знойными художниками», которые зашли «слишком далеко» и создавали плохую репутацию всей индустрии⁸⁰. В ноябре 1970 года с разрешения городского совета нью-йоркская полиция начала операцию против фасадных кинотеатров, где демонстрировался хардкор. В *Paree* и *Capri* на Седьмой авеню, *Avon* 7 на Восьмой авеню со стен были сорваны динамики, а проекторы и пленки конфискованы⁸¹. Некоторые считали, что чиновники надеялись отвадить прокатчиков от хардкора⁸². Если кого-то и удалось запугать, так это были члены АФАА. Они боялись, что преследование прокатчиков фильмов на 16-миллиметровой пленке распространится на *sexploitation* на 35-миллиметровой пленке. Авторитетные продюсеры и дистрибутеры чувствовали давление фильмов на 16-миллиметровой пленке с их откровенностью; как и прокатчики, покупающие фильмы на 35-миллиметровой пленке, боялись, что новые фильмы сократят их доходы. Некоторые, по словам продюсера и дистрибутора *sexploitation* Ли Хессел, утешали себя тем, что «зрители устают от возбужденных тел и хотят сюжетных линий, характеров, а не только секса». Он отметил, что хорошим знаком для индустрии *sexploitation* можно счесть падение цен на хардкор в некоторых местах с 5 до 2 долларов⁸³. Разумеется, Хессел считал, что зрители с тягой к сюжетам и характерам вернутся к *sexploitation*. Он упустил тот факт, что симуляции в разной степени обладали этими чертами и что простое изменение угла наклона камеры и добавление кадров с «мясом» сделают из симуляции хардкор. Другие компании, производившие *sexploitation* на 35-миллиметровой пленке, например *Xerxes*, поспешили переключиться на фильмы на 16-миллиметровой пленке, сулившие большие доходы⁸⁴. Когда полнометражные фильмы на 16-миллиметровой пленке крутили в публичных местах, школах, церквях, они воспринимались как угроза мейнстриму индустрии⁸⁵. Теперь тот же сюжет повторялся в индустрии фильмов для взрослых. Первона-

80. Adult Film Group Meets in Houston // Independent Film Journal. 1970. 7 January. P. 15.

81. Crackdown under Way on Storefront Theaters // Independent Film Journal. 9 December, 1970. P. 4.; Verrill A. Raid-&-Rip N.Y. P.18.

82. Ibid.

83. Cambist's Hessel Sees Smart Sex Come-on Weathering 16 mm Excess: Story. Characterization Still Count // Variety. 1971. 20 January. P. 7.

84. Malone S. Donn Greer — Where the Action Is // Adam Film World 2. 1971. 12. P. 54.

85. «Проблема» соперничества с 16-миллиметровым прокатом восходит по меньшей мере к 1930-м годам. См.: Shyler B. The 16 mm Problem // Boxoffice. 1964. 17 February. P. 3.

чально AFAA направляла свое неприятие 16-миллиметровой пленки на фасадные кинотеатры, утверждая, что такие маленькие площадки не могут соответствовать требованиям, предъявляемым к местам массового времяпрепровождения, и что «существует угроза пожара и общая небезопасность для проката; отсутствует необходимое для кинотеатра оснащение»⁸⁶. Затем на встрече в Нью-Йорке в 1970 году организация обсудила положение продюсеров хардкора на 16-миллиметровой пленке в этой ассоциации. Эдисон Верилл писал в *Variety*, что дискуссия «продемонстрировала, как быстро забота о деньгах превращает „изгоев“ в уважаемых людей, как принципы, некогда бывшие жизненно важными, меняются в угоду благосостоянию»⁸⁷. Он описывает, как быстрое и дешевое производство фильмов на 16-миллиметровой пленке приводит к их первенству по сравнению с фильмами на 35-миллиметровой пленке «в сексуальной игре „кто сверху“». Выдвинутые аргументы были против членства продюсеров фильмов на 16-миллиметровой пленке в этой организации, поскольку «16 миллиметров» не являются стандартом для кинотеатров или потому что их продукция «незаконна» — хотя это еще являлось предметом судебных прений. Многие члены AFAA оказались в невыгодном положении: «Призывы к полной свободе на экране защищали их бизнес, и вместе с тем они сами превращались в цензоров, выдворяя создателей фильмов на 16-миллиметровой пленке»⁸⁸. К концу встречи ассоциация окончательно подтвердила свою политику свободного членства⁸⁹.

Проблема на рубеже 1970 и 1971 годов не исчезла, но лишь усложнилась. Все больше *sexploitation*, например «Лиса» и «Без единого стежка», долго и успешно находились в прокате крупных сетей; вместе с тем некоторые площадки, специализирующиеся на *sexploitation*, оказались вынуждены выбирать между «дешевым *sexploitation*, который еще не забронировали крупные площадки», и фильмами на 16-миллиметровой пленке⁹⁰. Ввиду нехватки *sexploitation* на 35-миллиметровой пленке и все большего числа полнометражек на 16-миллиметровой пленке, включая хардкор и такие фильмы, как «В тюрьме» (1970), «Близко к концу» (Дэвид Реберг, 1970), «Дневник любви» (Сибил Кидд, 1970), «Медсестры» (Терри Сальвиан, 1971), «Школьница» (Дэвид

86. AFAA: Danger to Let Set Standards of Obscenity. P. 4.

87. Verrill A. Skinpix Face «New Dilemma» // *Variety*. 1970. 21 October. P. 5.

88. Ibid. P. 18.

89. Old-Time N. Y. Sex Site Showman Begins to Yearn for Censorship // *Variety*. 1970. 2 December. P. 5.

90. Ibid.

Редберг, 1971), выбор в пользу хардкора был достаточно прост. Джоан из *Mar-Jon* утверждает, что многие прокатчики фильмов на 35-миллиметровой пленке покупали оборудование для показа фильмов на 16-миллиметровой пленке и что «многие полностью перешли на 16 миллиметров и продали свое 35-миллиметровое оборудование. Так, со всеми этими переходами рынок кино на 16-миллиметровой пленке продолжал расти»⁹¹.

Трения между поборниками 35-миллиметровой пленки и новичками 16-миллиметровой снова всплыли на третьем ежегодном собрании АФАА в Лос-Анджелесе в январе 1971 года. «Конфликт поколений» между продюсерами *sexploitation* и революционными режиссерами фильмов на 16-миллиметровой пленке показался очевидным Кевину Томасу, который писал для *Los Angeles Times*:

С одной стороны, авторитетные продюсеры *sexploitation*, которые снимают на 35-миллиметровую пленку и не хотят «идти до конца», часто приравнивая секс и обнаженность к жестокости и болезненности на экране и в рекламе. С другой стороны, группа молодых режиссеров, в основном из Сан-Франциско, которые снимают на 16 миллиметров. Они привержены полной открытости и пытаются ее изображать художественно. (В частной беседе один заслуженный продюсер признал, что он выступает против фильмов на 16-миллиметровой пленке только потому, что они разрушают его бизнес. В Сан-Франциско фильм на 35-миллиметровой пленке, который раньше принес бы 20 тысяч за 2 месяца, теперь сложно даже пристроить в кинотеатр.)⁹²

Лоуэлл Пикетт обвинил производителей *sexploitation* в приравнивании секса к насилию, а также в мошенничестве. Он утверждал, что фильмы на 16-миллиметровой пленке — это то, что нужно: «Мы привлекаем зрителей до 30 лет — пары, — а вы и ваши зрители стареете и вымираете. Наши зрители не хотят видеть, как людей мучают в нацистских лагерях». Здесь он, вероятно, подразумевал фильм компании *Olympic International* «Лагерь любви № 7» (Ли Фрост, 1968). Фокусируясь на конфликте поколений, Пикетт использует дискурс контркультуры для разъяснения различий между фильмами на 35- и на 16-миллиметровой пленке. Некоторые продюсеры были убеждены, что режиссеры фильмов на 16-миллиметровой пленке представляют «ужасную угрозу свободе выражения», но Джей Файнберг из сети *Pussycat* заметил: «Мы не можем утверждать, что то, что

91. Rhys D. Op. cit. P. 56.

92. Thomas K. Current Censorship Status in Adult Film Market // Los Angeles Times Calendar. 1971. 7. February. n. p.

мы делам, — правильно, благородно и что ребята с хардкором делают иначе. Наши предрассудки обгоняют даже судебные решения!»⁹³ В этих спорах старая гвардия *sexploitation* подчеркивает, что самым проблемным продуктом является хардкор, а не «лабораторки» или документальные фильмы, содержавшие хардкор-сцены, но обычно производившиеся в формате 35 миллиметров и прокатывавшиеся в их собственных кинотеатрах. В рамках индустрии было очевидно, что с пересечением грани хардкора фильмы на 16-миллиметровой пленке несли новшества и изменения, и, чтобы остаться на виду, *sexploitation* нужно было также перейти эту черту. Многие из наиболее важных продюсеров хардкора, например братья Митчелл, перешли к производству хардкора от производства других фильмов на 16-миллиметровой пленке, в то время как приверженцы *sexploitation*, такие как *Audubon*, *Distribpix*, *EVI*, *Mitam*, вынуждены были сменить формат. По оценкам Дэвида Фридмана, к 1974 году половина членов AFAA занималась съемками и распространением хардкора⁹⁴.

В своем отчете о порноиндустрии для Комиссии по непристойности и порнографии Джон Сэмпсон пишет: «Ко времени публикации этого отчета, возможно, кинотеатры, демонстрирующие фильмы на 16-миллиметровой пленке, будут играть более важную роль в общем объеме сексуально ориентированных фильмов»⁹⁵. И в самом деле они оказались важны и влиятельны. Небольшой стартовый капитал, необходимый для производства и проката фильмов на 16-миллиметровой пленке, означал, что предприниматели будут готовы рискнуть штрафами и тюремным заключением, которые могли последовать за демонстрацией гениталий, ради потенциально высокой прибыли. Кроме того, продюсеры и прокатчики фильмов на 16-миллиметровой пленке несли знамя либеральной риторики, сексуальной революции и меняющейся режиссуры, которую олицетворяли экспериментальные кинорежиссеры, студенческие кинообщества и другие люди, использовавшие 16-миллиметровое оборудование. Эти фильмы на 16-миллиметровой пленке были более смелыми не только по сравнению с *sexploitation* и мейнстримным кино, но и с теми, кто продолжал производить серии биверов или только начинал пользоваться 16-миллиметровой камерой, ведь они вынуждены были вводить сюжетные элементы. Полнометражность требовала материала, который позволит логически связать воедино сцены сексуального характера. Сю-

93. Цит. по: Ibid.

94. Friedman D.F. Op. cit.

95. Sampson J.J. Op. cit. P. 57.

жет вышел на передний план; он давал гибкость и возможности для вариаций, следовательно, привлекал новых клиентов, в том числе и с выгодного рынка пар, осваиваемого *sexploitation*. Более того, сюжет помогал легитимировать хардкор — прокатчики могли утверждать, что хардкор смотрят не только из похоти, но в силу его художественного или социального значения. Несмотря на опасения, что хардкор может привести к новой волне цензуры, многие авторитетные продюсеры *sexploitation* перешли на производство хардкор-фильмов, так же как многие режиссеры, снимавшие на 16-миллиметровую пленку, перешли на профессиональный стандарт 35-миллиметровой пленки.

Индустрию фильмов для взрослых часто характеризуют как монолитную, многомиллионную (или миллиардную — в зависимости от десятилетия), которая расширяется устойчивым единым потоком, подобно леднику. Но, как мы только что убедились, мейнстрим голливудской киноиндустрии динамичен и основывается на разных (часто соперничающих) интересах; вышеизложенное должно было указать на необходимость реконцептуализации порноиндустрии. Кроме того, в конце 1960-х — начале 1970-х годов индустрия фильмов для взрослых существовала не в вакууме. Голливуд испытывал влияние и в свою очередь влиял на продюсеров и прокатчиков *sexploitation*, а те боролись за место под солнцем с мятежными производителями хардкора на 16-миллиметровой пленке. Наконец, приведенный анализ должен был показать, что полнометражные хардкор-фильмы развились как реакция на условия рынка фильмов для взрослых, а не только на очевидные социальные условия. Хардкор, разумеется, не был предопределенным финалом.

Художественные хардкор-фильмы процветали, пока не произошли новые перемены на рынке кино для взрослых; критическая точка была достигнута в середине 1980-х годов, когда появление видео вынудило людей отказаться от кинотеатров ради домашнего просмотра. Эти новые условия и модели просмотра привели к снижению значения сюжета и возвращению чисто сексуального зрелища, свойственного 1950–1960-м годам.

Перевод с английского Ксении Колкуновой