

# Культовое кино и сексуальное насилие

ЭРНЕСТ МАТИС



СНОВНАЯ причина того, почему культовое кино считают маргинальным для культуры, заключается в том, что оно изобилует сценами сексуального насилия и намеками на него. Разнообразные формы изображения секса и насилия в целом допустимы в фильмах, относящихся к категории мейнстрима. Но иногда излишний радикализм в данном вопросе может препятствовать извлечению однозначных смыслов. Согласно Девину МакКини<sup>1</sup>, «систематизация [смыслов] может быть основана только на противоречиях»<sup>2</sup>, которым эти смыслы противопоставляются или *не противопоставляются*. В случае культового кино имеет значение именно сочетание секса с насилием. Кажется, именно в моменты, признанные высшими точками в истории культового кино, эти две составляющие становились единым целым<sup>3</sup>.

1. McKinney D. Violence: The Strong and the Weak // *Film Quarterly*. Summer 1993. Vol. 46. № 4. P. 16.
2. Для МакКини данный тезис справедлив лишь в отношении изображения на экране насилия, но приводимые им примеры зачастую содержат сцены не только секса, но и насилия («Таксист», «Дикие сердца», «Генри: портрет убийцы-маньяка», «Основной инстинкт», «Жестокая игра», «Плохой полицейский» и т. д.).
3. В многочисленных исследованиях изображения на экране секса и насилия эти темы обычно рассматриваются отдельно. Можно объяснить это тем, что в обзоре культового кино они также будут рассматриваться отдельно, чтобы избежать лишних вопросов об их демаркации. Матис и Мендик (The Cult Film Reader / E. Mathijs, X. Mendik (eds.). L.; N.Y., 2008. P. 370–374) исследовали содержание таких дискуссий. Однако они отмечают, что, несмотря на то что в дискуссиях о сексе и насилии в отдельности ссылаются на фильмы, имеющие репутацию культовых, они не всегда связаны преимущественно с культом фильмов или их аудиторией. Скорее такие дискуссии связаны с оценкой сцен секса или насилия с перспективы криминологии, патологии или социальной психологии. Только изолированные эксперименты и наблюдения позволяют дать линейное и каузальное

Линда Уильямс<sup>4</sup> сделала любопытное замечание по данному поводу: «Сегодня бытует мнение, что порнография не является нормой именно из-за наличия в ней насилия, а не секса, в то время как хорроры, наоборот, считают выходящими за рамки нормы из-за слишком большого количества секса и слишком малого количества насилия». Мы полагаем, что это также касается отношения зрителя к таким фильмам, как «Дочери тьмы», «Ичи-убийца», «Выводок», «Шоу ужасов Роки Хоррора», «Суспирия», «Ведьмы», «Крот», «Шоугёлз». Во всех этих фильмах либо открыто, либо завуалированно демонстрируются изнасилование, жестокое соращение или насилие, связанное с сексом. Каждый из указанных фильмов одновременно считали критикой сексуального насилия и обвиняли в демонстрации такого насилия. Фильмы, изображающие насильственное совокупление, оргии, дионисийскую тематику экстаза и намеренное употребление силы в сексе, зачастую подвергаются противоречивой оценке, находят противников, привлекают любопытствующих и способны порождать культовое восприятие. В этом эссе я обращусь к некоторым аспектам изображения в культовом кино секса, совершаемого под угрозой насилия, проституции (или секса как товара), соращения, подчинения, экзотики, порнографии (или постановки откровенного секса для чужого удовольствия) и изнасилования (сексуальное насилие, обычно над женским телом).

## АМОРАЛЬНОСТЬ И ИММОРАЛЬНОСТЬ

Прежде чем перейти к дискуссии о частностях, необходимо ввести разграничение между разными намерениями изобразить сексуальное насилие, которое влияет на культовый статус этих изображений. Сексуальное насилие в культовом кино отчасти бросает вызов моральным ценностям и обнажает лицемерие покорного подчинения доминирующей морали. Этот вызов может порождаться двумя перспективами в зависимости от того, становится ли он выражением некоторой философии или просто представляет собой ряд эстетических моментов. Философская перспектива считается ориентированной на более определенную цель, поскольку выступает как обдуманное решение использовать против противника его же оружие — мораль — и с его помощью свергнуть саму систему морали. Это требует мировоззрен-

объяснение и сделать широкомасштабные умозаключения, к которым стремятся многие из подобных исследований.

4. *Williams L. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess // Film Quarterly. Summer 1991. Vol. 44. № 4. P. 2.*

ческой парадигмы в отношении нравственности и культуры — возможно, в форме самоидентификации как антикультурного движения. Эстетическая перспектива более случайна; определенная последовательность сюжетных поворотов становится частью воспроизводства и восприятия происходящего на экране. Это не означает, что во втором случае продюсеры фильма и его зрители не замечают обстоятельств этих сюжетных поворотов, скорее эти повороты становятся эпифеноменами задуманного (получить прибыль, рассказать историю, создать настроение, сэкономить время или деньги, наладить производство фильмов, занять нишу и т. д.). Для познания подобных перспектив эвристичной может быть терминология, которую использует переживший холокост философ Леопольд Флам<sup>5</sup>. Аморальность касается удовлетворения нужд (первой необходимости или извращенных фетишей), не имеющих отношения к постулируемому моралью различию «добра» и «зла» — аморалист, как, например, Марио (Ален Куни) в «Эммануэль» (Жюст Жакен, 1974), отрицает или лишь отчасти разделяет веру в существование системы морали. В этом контексте совращение легко оборачивается изнасилованием. Марио учит Эммануэль (Сильвия Кристель) делать выбор в пользу «культы удовольствия чувств». Для Марио это означает, что, дабы освободить себя, надо вступать в половую связь по принуждению, в том числе и через изнасилование (свою позицию Эммануэль выражает пристальным взглядом в камеру — последний кадр фильма). Имморальность касается случаев, когда удовлетворение получают от нарушения правил. Имморалист, как, например, Маркиз де Сад, осознаёт влияние системы морали и извлекает наслаждение из извращения ее постулатов и противопоставления себя ей<sup>6</sup>. Имморальные акты приятны, только когда сопровождаются верой в то, что они извращают доминирующие моральные ценности. Иными словами, если в доминирующей системе морали будут содержаться провокативные элементы, аморалиста это волновать не будет, а имморалист утратит обоснование своего удовольствия<sup>7</sup>.

Обратимся к «Видеодрому» (Дэвид Кроненберг, 1983), фильму, который часто включают в обзоры фильмов, содержащих сцены сексуального насилия, чтобы проиллюстрировать, как много сложностей они порождают. Директор специализиро-

5. *Flam E.* *Filosofie van de Eros.* Antwerp: Ontwikkeling, 1993.

6. *Mathijs E.* *Moraliteit in de hedendaagse film: David Cronenberg // Nieuw Tijdschrift van de VUB.* 1993. № 6 (3). P. 206–210.

7. Флам выделяет и третье извращение, которое он называет сатанизмом. Это последовательная замена доминирующей системы полной ее противоположностью.

ванного сетевого телеканала Макс Ренн (Джеймс Вудс) обсуждает со своими сотрудниками, какой вид секс-продукции лучше предложить зрителям: восточный секс, вульгарный секс или «что-нибудь пожестче». Жесткость он находит в порнографии с пытками. Макс нанимает видеопирата, который отслеживает для него спутниковый сигнал подпольного шоу (называемого «Видеодром»), в котором едва прикрытых одеждой женщин и мужчин подвергают сексуальным издевательствам и пыткам: хлещут плетками, бьют током, шлепают, калечат. Причем все это происходит по-настоящему. «Гротескно, как и было обещано», — комментирует пират и добавляет: они «действительно чокнутые». Вскоре после этого Макс участвует в ток-шоу, где отстаивает свой выбор транслировать то, что один из гостей называет «всё — от легкой эротики до хардкорного насилия». Ведущая ток-шоу считает, что создаваемая каналом смесь создает «социальный климат насилия и сексуальной патологии» и в конечном счете ведет к «бесчувственности и дегуманизации». Макс называет это вопросом экономики: «Мы должны дать людям то, что они нигде больше не получают, — безвредный выход для их собственных фантазий и фрустрации». Другая гостья шоу, Ники Бренд (Деби Харри), возражает подобному мнению. «Мы живем в перевозбужденное время, — замечает она. — Мы жаждем возбуждения ради него самого; мы душим себя им; мы всегда хотим больше, будь то тактильное, эмоциональное или сексуальное, мы живем в сильном состоянии перевозбуждения». Макс игнорирует замечание Ники. Вместо этого он вступает с ней в садомазохистские отношения, и в итоге она становится участницей «Видеодрома». Позже одна из регулярных поставщиков легкого порно Маша (Лин Горман) предупреждает Макса, чтобы он помнил о том, что сам является участником «Видеодрома». «Это опасно, — говорит она. — В этом есть своя философия». Макс не важна философия. «Видеодром» в конечном счете поглощает Ники и Машу и в финале вынуждает Макса к убийству и суициду.

Способ, которым «Видеодром» сводит вместе формы сексуальности (совращение, порно, грязный секс, садомазо) и насильственного воздействия (пытка, вращение на колесе, убийство, суицид), а затем связывает их с моральными ценностями, радикальной эстетикой, полулегальными бизнес-моделями, политическим активизмом, философиями и патологиями удовольствия, а также размышлениями о состоянии общества, порождает сеть заблуждений, которые одновременно изображают и критикуют с разных перспектив разрушение моральных ценностей *посредством* сексуального насилия. Ведущая ток-шоу пытается изобразить Макса имморалистом, но его ответ

на ее обвинения сводится к тому, что он лишь удовлетворяет зрительскую аморальность. Ники высокоморальна в своих аргументах, но аморальна на практике. Люди, которые стоят за «Видеодромом», действительно имморалисты, пытающиеся разрушить мораль. Аморальность требует эстетического отношения (Ники хочет всего лишь «попробовать» это, Макс хочет всего лишь это «продать»), которое предполагает политические и философские выводы. Имморальность же требует философского и политического отношения, предполагающего выводы в области эстетики. В данном эссе я рассмотрю проблему аморальности, опишу, почему движение от аморальности к имморальности кажется неизбежным, причем сделаю это, используя одни из самых экстремальных изображений сексуального насилия (в частности, изнасилования).

## ПОРНОГРАФИЯ

Эротика играет двойственную роль в изображении сексуального насилия в культовом кино. С одной стороны, все эротические фильмы, в которых имеются многочисленные откровенные сцены, могут рассматриваться как культовые, поскольку они обращены к целевой аудитории, которая показывает высокий уровень аффективных инвестиций, в то же время некоторые формы подразумеваемого и откровенного секса сами обладают культовым статусом среди широкого спектра эротического кино. С другой стороны, эротические фильмы, в которых присутствует связь — реальная или предполагаемая — с насилием, кажется, становятся объектом специфического культа. Различие между этими двумя точками зрения носит в значительной мере исторический характер: первая характеризует период, предшествовавший концу 60-х — началу 70-х годов XX столетия, вторая получила распространение в последующие десятилетия.

Рассмотрим для начала эротические фильмы как культовый феномен. Одна из основных причин их культового статуса — легальное и публичное существование. Порнография, о которой часто упоминают, откровенный секс в фильмах или явные указания на него лежат на границе того, что в обществе считается допустимым. Порнография способствует снятию многочисленных табу, а контексты их восприятия требуют необычных маркетинговых решений, новых способов демонстрации и потребления. Такое потребление имеет место там, где сложно разграничить незаметное удовольствие развлечения, эксцентричное и бесстыдное фанатское использование популярной культуры, аморальное и имморалистское поведение вопреки социальным

нормам и ценностям и прямопротивозаконные акты наказуемого непристойного поведения, которые требуют уголовного наказания. Различия между жестким и мягким порно, между намеками на явный секс и реальным сексом на экране всегда существуют, но они никогда не влияют на выработку решений ни общественным мнением, ни судом. Жесткая порнография осторожно шла своим путем и всегда объявлялась цензорами вне закона. Ричард Ренделл<sup>8</sup>, Линда Уильямс<sup>9</sup> и Жак Циммер<sup>10</sup> представляют обширные обзоры случаев цензуры порнографии и изменения отношения к ней в обществе. Кроме того, они представляют свои комментарии того, как она могла заслужить репутацию непослушного ребенка.

Хроника истории порнографии, предложенная Циммером<sup>11</sup>, — это хроника борьбы буржуазии с прогрессивными либертарианцами. Денни Пири<sup>12</sup> формулирует это следующим образом: «На протяжении эры протеста у нас было так мало побед на улицах, что мы были счастливы победам в кинотеатрах, даже если реальные победители оказывались аполитичными подонками, которые зарабатывали состояния, создавая и показывая эти фильмы». Ренделл<sup>13</sup> рассматривает, каким образом категория порнографии проблематизировала из законодательной перспективы репрезентации сексуальности, так как именно это способствовало внутреннему разделению на нелегальную продукцию (жесткие порнографические материалы, которые могут быть признаны непристойными в соответствии с уголовным кодексом), легальную продукцию, которая сама себя называет нелегальной (позиционируется как «непристойная, но в рамках закона», хотя на самом деле это не так; иными словами, продукция либо подстраивается под определенный статус, либо с помощью ухищрений избегает его), и полностью легальные продукты, которые изредка навлекают на себя обвинения из-за использования примеси непристойности (посредством использования таких слов, как «изнасилование», «трах», или поведения, попадающего под размытую категорию «сексуально аморального»). Даже в случае жесткой порнографии, которую легко определить, существуют затруднения, которые приводят к большому разнообразию приговоров. Ренделл отмечает, что одна из сцен «Глубокой глотки» (Джерард Дамиано, 1972) была одновремен-

8. *Randall R. Censorship from The Miracle to Deep Throat // The American Film Industry / T. Balio (ed.). Madison, 1976. P. 432–457.*

9. *Williams L. Op. cit.*

10. *Zimmer J. Le Cinéma X. Paris: La Musardine, 2002.*

11. *Ibid. P. 10–19.*

12. *Peary D. Cult Movies III. L., 1989. P. 53.*

13. *Randall R. Op. cit. P. 440–443.*

но признана непристойной и не непристойной судами одного и того же штата. Такая двусмысленность усилила культовую репутацию откровенного секса и привлеченных или специально использованных материалов и ассоциаций, которые вызывает этот термин. Это придало культовый статус таким фильмам, как «Жара» (Пол Моррисси, 1972), «Последнее танго в Париже» (Бернардо Бертолуччи, 1972), «Калигула» (Тинто Брасс, 1979) и некоторым сиквелам из серии «Эммануэль».

Вторая причина приобретения эротическими фильмами культового статуса коренится непосредственно в характеристиках этих фильмов. Для Уильямс<sup>14</sup> проблема отчасти связана с избыточностью и базовыми эмоциональными откликами, которые такой материал обещает вызвать и/или действительно вызывает. Поэтому она использует тему порнографии в дискуссии о «телесных жанрах» — тех видах фильмов, которые смотрят потому, что они «грязные», «сенсационные» и «незаконные», потому что в них показывают тела в различных, подчас непристойных позах. Уильямс замечает, что таким образом фильмы приспособляются к «эпизодической демонстрации» и «зависимости от обстоятельств», а также создают видимость нарушения логики нарратива в пользу «немотивированных событий, ритмического монтажа, высвечивания параллелизма и чрезмерной зрелищности»<sup>15</sup>. Джей МакРой<sup>16</sup> отмечает стилистическое сходство сюжетных ходов: чрезвычайно крупные планы, эпизоды «оргий» (которые он определяет как форму мини-массовой сцены), чрезмерная обработка изображения (включая скачущий монтаж, прерывающиеся кадры и даже «навязчивое повторение ранее показанных кадров»). Анализ «избыточных» непосредственных свойств порнографии также дает материал для исторических исследований эротических фильмов, включая те, которые предшествовали выходу жесткого порно в сферу публичного. Изучая «холостяцкие фильмы», Дэвид Чёрч<sup>17</sup> освещает не только примитивную эстетику крупного плана и фронтальной съемки генитального проникновения, но также употребление «постановочного» в качестве спектакля. Эрик Шефер<sup>18</sup> обосновывает стриптиз как значимый элемент в послевоенном па-

14. *Williams L.* Op. cit. P. 2–13.

15. *Ibid.* P. 3.

16. *McRoy J.* Parts is Parts: Pornography, Splatter Films and the Politics of Corporeal Disintegration // *Horror Zone: the Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema* / I. Conrich (ed.). N.Y.: Tauris, 2010. P. 193.

17. *Church D.* Stag Films, Vintage Porn, and the Marketing of Cinenecrophilia // *Cinephilia in the Age of Digital Reproduction* / J. Sperb (ed.). Vol 2. L., 2012.

18. *Schaefer E.* Gauging a Revolution: 16mm Film and the Rise of the Pornographic Feature // *Cinema Journal*. 2002. Vol. 41. № 3. P. 3–26.

родийном кино. Это исследование сосредоточено на элементе «постановки» как ключевом элементе того, каким образом порнография адресует зрителям, — этот элемент прерывает нарратив (если он есть), чтобы потребовать «особого внимания». В 1960-х мы видим уход от этой техники в сторону изображения обнаженного тела и секса в «натуралистическом» антураже. Спровоцированная успехами документальных/псевдодокументальных *tondo*-фильмов, таких, например, как «Голливудский мир плоти» (Ли Фрост, 1963), авангардных фильмов, таких как «Пламенеющие создания» (Джек Смит, 1963), и натуралистических фильмов, таких как «Райский сад» (Макс Ноззек, 1954), в том же десятилетии появилась целая волна эротических фильмов — от неизвестных «ню» Рассы Мейера «Аморальный мистер Тис» (1959) и «Мегера!» (1968), эротики Рэдли Метцгера «Грязные девчонки» (1965), «Распутный квартет» (1970) до шведских *blue movies*, таких как «491» (Вильгот Шёман, 1964), «Я, женщина» (Мак Альберг, 1965; распространяемый в США компанией *Audubon films* Рэдли Метцгера) и «Я любопытна» (Вильгот Шёман, 1967)<sup>19</sup>. Чтобы сохранить наследие предыдущих десятилетий, эротические фильмы с культовым статусом в силу своей многочисленности (многие из них остаются безымянными и анонимными) были антологизированы в эру VHS и DVD и как фетиш-категория «винтажного порно» продолжают привлекать определенную аудиторию в Интернете<sup>20</sup>.

Примерно с начала 1970-х в течение нескольких лет ускорившееся развитие привело к переходу от эротического фильма как культового к культурам определенных форм секса. Этому способствовали благоприятные условия, связанные с (временным) упразднением цензуры в ключевых областях кинематографа, с демонстрацией сцен откровенного секса, создававшим впечатление, будто они становятся более допустимыми для публики в целом. В контексте такого сдвига возникает связь между сексом и насилием, которую мы подробно обсудим ниже. Если рассматривать проблему макроскопически, у этого разви-

19. См.: *Corliss R. Radley Metzger: Aristocrat of the Erotic // Film Comment*. January–February 1973. Vol. 9. № 1. P. 18–29; *Frasier D. K. Russ Meyer: The Life and Films — A Biography and a Comprehensive Illustrated and Annotated Filmography and Bibliography*. Jefferson, NC: McFarland & Co., 1990; *Hatch K. The Sweeter the Kitten, the Sharper the Claws: Russ Meyer's Bad Girls // Bad: Infamy, Darkness, Evil, and Slime on Screen / M. Pomerance M. (ed.)*. Albany, NY: State University of New York Press, 2004. P. 143–156; *Gorfinkel E. Radley Metzger's «Elegant Arousal»: Taste, Aesthetic Distinction and Sexploitation // Underground U.S.A.: Filmmaking Beyond the Hollywood Canon / X. Mendik, S. J. Schneider (eds.)*. L., 2002. P. 26–39.

20. *Church D.* Op. cit.

тия было две волны. Первая начинается в 1970-х — первой половине 1980-х, достигая кульминации в 1975 году, когда эротические фильмы составили значительную часть легального кинорынка (в 1975 году 50% кинотеатров Парижа показывали порно<sup>21</sup>). Сразу после этого наступило загишье, частично вызванное возобновлением цензуры (эротические фильмы были запрещены к показу на Каннском фестивале лишь спустя несколько лет после того, как привлекли к себе внимание большого бизнеса), а также из-за новых форм налогообложения кинотеатров, расположенных в центральных кварталах американских городов, которые привели к сокращению демонстрации фильмов без рейтинга. До середины 1980-х бытовало мнение, что эротические фильмы еще восстановят свои позиции: «9½ недель» (Залман Кинг, 1986), казалось, возвести легальное возвращение эротики в кинотеатры. Вторая волна тем не менее сильно изменила ландшафт экономики. Под воздействием рынка VHS и кабельного телевидения секс-киноиндустрия раздробилась на множество маленьких нишевых рынков, у каждого из которых были свои покровители и свои фанаты. Среди видов кинопродукции, принадлежащих ко второй волне и получивших культовый статус, были фильмы третьей категории по Гонконгской системе кинорейтинга, например «Секс и дзен» (Майкл Мак, 1991), японское *pink cinema*, представленное «Токийским декадансом» (Рю Мураками, 1992), и многочисленные сцены легкой эротики в триллерах.

Позвольте более подробно рассмотреть первую волну, дабы очертить, где и как была установлена связь между сексом и насилием как специфическая форма культа. В целом первая волна начинается в начале 1970-х и продолжается до середины 1980-х параллельно с «культом хорроров». Основным типом эротических фильмов в эпоху сдвига были порнофильмы. Эндрю Росс<sup>22</sup> обозначил этот период как «заявку порнографии на порядочность». Он считает, что в этот момент кинопорно становится полноценной капиталистической индустрией, которая, помимо прочего, отличается повышенной вовлеченностью в их производство и потребление женщин как агентов (например, посредством феминистской критики и в силу известности порнозвезд). Результат этого вовлечения комплексный, но некоторые его элементы послужили укреплению связи порнографии с насилием. Прежде всего успешный рост с начала 1970-х критики порнографии феминистскими и правозащитными организациями, полгавшими, что порнография есть «насилие» над правами женщин

21. Zimmer J. Op. cit. P. 15.

22. Ross A. No Respect: Intellectuals and Popular Culture. N.Y., 1989. P. 172.

и даже «форма насилия». Отзвуки такого отношения сохранились до сих пор. Росс пишет:

Этот спор происходил не только в домах правосудия и интеллектуальной прессе, но также в форме реакции и политических действий самих работников порноиндустрии, которые вмешались в дело производства и его обоснования, как, например, элитные режиссеры или же как публичные персоны в медиа (например, на телевизионных ток-шоу). Таким образом, индустрия публично обеляла свои действия и в погоне за рынком для женщин стала довольно открыто обращаться к вопросу репрезентации женского удовольствия и желания. Тем не менее, в отличие от других форм унижительного труда, индустрия порно делает акцент на том, что условия оплачиваемой работы не только контрактные, но и полностью консенсусные<sup>23</sup>.

Эта цитата показывает, что не все поддерживают соединение секса и насилия. Как пишет Джейн Миллс, «порнография стала более сложной: ты можешь быть за нее (либеральный гуманист) или против нее (не обладающая чувством юмора феминистка), но в большинстве случаев это аргументация в пользу сексуальных прав женщины»<sup>24</sup>. Более того, общее увеличение женского присутствия в дискуссиях делает эту связь очевиднее, свидетельствуя о потенциальной опасности — как следует из указаний Росса и Миллз на «унижительность» условий.

## СОВРАЩЕНИЕ, ПОДЧИНЕНИЕ И ЭКЗОТИКА

В ответ на мейнстримный дрейф порнографии как бизнеса и ее претензию на консенсус (появляющуюся как реакция на возникновение «равенства» гендерных ролей и права на «равную инициативу» гендеров) начинают возникать новые эротические поджанры, которые делают акцент на не-консенсусных, радикальных сексуальных практиках. Их создатели устанавливают новые иерархии гендерных отношений — женщина более открыто изображается «простой жертвой». С одной стороны, подобное развитие жанра является следствием того, что продюсеры стараются найти ниши на растущем рынке, а также признаком желания сделать фильм культовым: они продолжают находить способы отличить себя через подчеркивание внутренних различий, на этот раз среди разных репрезентаций секса<sup>25</sup>.

23. Ross A. No Respect: Intellectuals and Popular Culture. P. 174.

24. Mills J. Screening rape // Index on Censorship. November 1995. Vol. 24. P. 38.

25. Zimmer J. Op. cit. P. 12–13.

С другой стороны, это показатель того, как эротические фильмы медленно движутся от аморального к имморальному.

Названному переходу способствовало появление трех ключевых понятий: «совращение», «подчинение» и «экзотика». Совращение отсылает к акту убеждения, использованию силы с целью «получить секс» (это гипербола «флирта»). Подчинение отсылает к позиции неполноценности (перформативной или иной) во время или после полового акта. Экзотика отсылает к очевидному культурному окружению, в котором происходит половой акт. Совращение указывает цель и направление, подчинение создает иерархию, а экзотика производит контекст дозволенного. Наиболее известный культ, который развился из этого набора сюжетных ходов, — фильмы об изнасиловании и мести за него (*rape-revenge*). Мы отдельно обсудим это далее. Также возникли многочисленные другие, более мелкие культы. В 1960-х японское «розовое кино» (*pink cinema*) уже завоевало культовую репутацию. Эти фильмы не были широко известны на Западе до 1980-х, чему способствовал представленный в них садомазохистский секс. «Империя чувств» (Нагиса Осима, 1976) — одно из наиболее противоречивых явлений в кинематографе 1970-х. Этот фильм артикулировал центральные идеи «розового кино» через критику предписаний властных отношений. Вопрос о сексуальном насилии был поставлен благодаря фильмам о подчинении и с кричащей экзотикой<sup>26</sup>. В своем обзоре «розового кино» Джек Хантер<sup>27</sup> пишет, что в нем секс и насилие рассматриваются как «первичные импульсы, каждый из которых знает о сложности, создаваемой им для существования другого, они сталкиваются и порождают безумие, интенсивность которого часто практически психоделично в своем воздействии на зрителя». В достаточно своеобразной манере «розовое кино» продолжает сохранять культовый статус, что доказал своей удивительной мировой репутацией культовый фильм «Гламурная жизнь Сачико Ханаи» (Мицуру Мейке, 2003). В этом фильме сцены принудительного секса совмещаются с оживленными комментариями событий мировой политики и идей западной философии. В то же время некоторые более явные выражения сложного сочетания секса и насилия, присущего «розовому кино», можно найти в аниме, в завоевавшей международный культовый статус трилогии «Легенда о сверхдемоне» (и ее сиквелах) и различных формах хентая, в частности «Лимоне со сливками» (благодаря которому применительно к аниме с различными видами откровенного секса в культовом сленге появился термин «лимон»), и так назы-

26. Mellen J. In the Realm of the Senses. L., 2004.

27. Hunter J. Eros in Hell. L., 1998. P. 3.

ваемых «порно с тентаклями (щупальцами)». Имея сорокалетнюю родословную, которая включает «Галактический террор» (1980) Роджера Кларка, «Зловещих мертвецов» (1981) Сэма Рэйми и «Возрождение демонозверя» (1990) Тосио Маэда, в так называемом *shokushu goukan* (тентакль-изнасиловании) присутствовало изнасилование в качестве повторяющегося сюжетного хода.

В 1970-х в европейском кино появилось несколько циклов фильмов, тематически связанных с понятиями соблазнения, подчинения и экзотики, в которых сочетались секс и насилие. Часто эти циклы следовали за своими более респектабельными предшественниками — фильмами, в которых был набросан план пространства, определены тематические и стилистические мотивы и эпизоды (особенно те детали, которые служили намеками на культовость, — уединенные местности, религиозный символизм, групповые акты поклонения), и давали сигнал критике и публике о «проблемности» тем, которые в них предлагались. По следам «Бала вампиров» (Роман Полански, 1967) и «Дочерей тьмы» (Гарри Кюмель, 1971) появились многочисленные фильмы с вампирами, которые включали множество элементов насилия, включая пытки, соращение с применением силы, изнасилование и групповой секс. Иногда такие фильмы существовали в двух версиях: одна для рынка эротики и другая (со вставками жесткого порно) для рынка хардкора. Такие режиссеры, как Жан Роллен и Хесус Франко, хотели придать в ампирской теме устойчивую культовую репутацию, что крайне заметно в таких фильмах, как «Насилие вампира» (1968), «Реквием по вампиру» (1970), «Очарование» (1979), «Вампириши-лесбиянки» (1971) и «Женщина-вампир» (1970). «Дьяволы» (Кен Расселл, 1971) и «Декамерон» (Пьер Паоло Пазолини, 1971) содержали сцены сексуальных действий католических монахинь. Здесь к жанру эксплуатационного кино с монахинями (*nunsplotation*) подошли инструментально, в результате чего культовый статус приобрели «Флавия-еретичка» (Джанфранко Мингоцци, 1974) и «Монашка-убийца» (Джулио Беррути, 1975)<sup>28</sup>.

«Гибель богов» (Лукино Висконти, 1969), «Лагерь любви номер семь» (Ли Фрост, 1969) и «Ночной портье» (Лилиана Кавани, 1974) использовали сцены пыток, подчинения и соращения, в которых участвовали нацисты и солдаты СС. Эти фильмы породили жанр нацисплуатейшн (*nazisplotation*). Самыми известными фильмами этого жанра стали «Ильза, волчица СС» (Дон Эдмондс, 1975), «Салон Китти» (Тинто Брасс, 1976) и «Последняя

28. Nakahara T. Barred Nuns: Italian Nunsplotation Films // *Alternative Europe; Eurotrash and Exploitation Cinema Since 1945* / E. Mathijs, X. Mendik X. (eds.). L., 2004. P. 124–133.

оргия гестапо» (Чезаре Каневари, 1977). Некоторые исследователи датируют появление нацисплуатейшн выходом фильма «Рим, открытый город» (Роберто Росселлини, 1945), где сцены соблазнения, подчинения и пыток были довольно сильно связаны. Мотивы наказания и дисциплины также доминируют в серии фильмов, в которых использовалась тема медсестер («Медсестры-студентки») или школьниц (в производстве фильма «Доклад о школьницах» этому отведено значительное место<sup>29</sup>). Темы садомазохизма преобладали в фильмах, снятых по мотивам произведений де Сада, которые сформировали отдельный поджанр, вдохновленный работами французского либертина XVIII века. Элементы садомазохизма, в частности повязка на глаза, связывание цепью, порка, выжигание и прокалывание, сделали культовыми фильмы «Жюстина» (Хесус Франко, 1969), «Постепенное соскальзывание в удовольствие» (Ален Роб-Грийе, 1974), «История О» (Жюст Жакен, 1975), «Наказание Анны» и «Сало» (Пьер Паоло Пазолини, 1975).

Серии фильмов сексплуатации, которые использовали образы экзотических стран и практик, в большинстве случаев шли по следам культового успеха «Эммануэль». Кроме представления зрителям сочетания изнасилования, принудительного лесбийского секса, оргий, а также явных отсылок к садомазохизму, фильм «Эммануэль» помещал подчинение и совращение в восточный контекст, создавая впечатление аморальной и имморальной сексуальности, рассматривающейся как более «нормальная» в силу того, что погружалась в восточноазиатскую обстановку. Такое соединение, а также игра слов «жаркий» и «влажный» не упускались зрителями, для которых стереотипное представление о Востоке было усилено войной во Вьетнаме. У «Эммануэль» было по меньшей мере двадцать сиквелов, многие из которых завоевали самостоятельную культовую репутацию<sup>30</sup>. Параллельная серия «Черная Эмануэль» (обратите внимание на различие в написании во избежание нарушения авторских прав) с чернокожей Лаурой Гемсер вместо Сильвии Кристель продвинула троп экзотизма дальше, включив элементы стиля-путешествия, которые изображали женщину, совращенную в Африке, Латинской Америке и на Ближнем Востоке. Фильмы о «Черной Эмануэль» были намного более откровенными, чем официальная серия «Эммануэль», и содержали более явные отсылки к насилию. Некоторые даже содержали эле-

29. Fay J. The Schoolgirl Reports and the Guilty Pleasure of History // *Alternative Europe*. P. 39–52.

30. Cox A. My Kind of Woman: Emmanuelle // *The Guardian*. 15 December. 2000. URL: <http://www.guardian.co.uk/film/2000/dec/15/filmcensorship.culture>.

менты снафф-фильмов и каннибализма, как это было в «Эмануэль и последние каннибалы» (Джо Д'Амато, 1977) и «Эмануэль в Америке» (Джо Д'Амато, 1977). Все эти поджанры сексуально-го насилия создали европейскому эротическому кино устойчивую культовую репутацию.

Крайне высокую культовую репутацию завоевал так называемый порношик. Многие критики трактовали это явление как всего лишь кульминацию исключительного успеха и видимость. Но мы также должны учитывать режимы репрезентации, особенно после возникновения требования, чтобы героиня-женщина проявляла активные действия, хотя бы в некоторой степени. Два наиболее известных фильма категории порношика — «Глубокая глотка» и «За зеленой дверью» (братья Митчелл, 1973). Вокруг этих двух центральных картин появились другие фильмы, такие как «Дьявол в мисс Джонс» (Джерард Дамиано, 1973), «Открытие Мисти Бетховен», «Коктейльная вишня» (Рэдли Метцгер, 1978), «Дебби покоряет Даллас» (Джим Кларк, 1978), на исходе этой волны — «Кафе „Плоть“» (Стивен Саядян, 1983), а также «Шлюхи новой волны» (Грегори Дарк, 1986) и анимация «Приключения кота Фрица» (Ральф Бакши, 1972). Одной из наиболее важных инноваций порношика был интерес к новым эrogenным «зонам приключений», которые Росс<sup>31</sup> описывает следующим образом: «В центре внимания женский клитор и воздействие фелляции на мужчин». Эти две зоны привели к росту количества крупных планов, усложнению монтажа и дали актрисам в кадре свободу действия. В частности, «За зеленой дверью» добавил к этому перформативный элемент: в «истории» Мэрилин Чэмберс, похищенной и принужденной совершать половые акты на сцене секретного секс-клуба в окружении исключительно переодетых монашками женщин, а потом исключительно мужчин. В конце концов героиня научилась получать от этого удовольствие. Публика ждала ее выступления и, подстегиваемая действиями героини, постепенно вовлекалась в оргию. В то время как в нарративном плане Чэмберс предоставляется возможность некоторого контроля, визуальный акцент переносится на то, как она подавляется мужчинами и как с ней, связанной веревками, совершаются половые акты, которые, достигнув апогея, заканчиваются поданными крупным планом на протяжении нескольких минут семяизвержениями на лицо. Действительно, эти сцены часто комментируют как сюрреалистичные, поскольку движение замедленно, цвета сознательно насыщены, становясь гиперболизированными, даже абстракт-

31. Ross A. Op. cit. P. 174.

ными<sup>32</sup>. «Открытие Мисти Бетховен» и «Кафе „Плоть“» также содержат в себе «инсценировки» и сюрреализм. Здесь фильмы становятся интертекстуальными комментариями к сексу, обращаясь, таким образом, к ключевому аспекту культового кино.

Лишь некоторые продюсеры и режиссеры фильмов с откровенным содержанием удостоились признания. Наиболее знаменитыми из тех, кто снимал фильмы категории «порношник», были Рэдли Метцгер, чья карьера развивалась от роскошной эротики («Счет» [1973]) к жесткому порно, Джерард Дамиано и братья Митчелл. Европейские режиссеры Тинто Brass, Жюст Жакен, Франсис Леруа также получили признание, как и режиссеры, которые перестали снимать артхаус и перешли к кино о сексе (Гарри Кюмель, Ален Роб-Грийе). Намного более знаменитыми, нежели авторы фильмов, стали звезды. В большинстве случаев их статус был связан как с их работами (съемки в порнофильмах создали Мэрилин Чэмберс репутацию «неоспоримой королевы порнографии, фантастической девушки индустрии»<sup>33</sup>), так и с тем, что они отрешивались от прошлой карьеры после выхода на пенсию. Сильвия Кристель («Эммануэль»), Линда Лавлейс («Глубокая глотка») и Трейси Лордз («Шлюхи новой волны») — все отказались от своего прошлого, чем добились двусмысленности «удовольствию», доставляемому зрителям. Возможно, в наибольшей степени культовая репутация была у Лордз, чья работа стала известна — и нелегальна во многих странах — после того, как выяснилось, что она была несовершеннолетней во время съемок некоторых фильмов.

Как отмечает Пири<sup>34</sup>, призыв порношника создал зазор: «Надо было чувствовать себя слишком правильным, слишком стильным, чтобы присоединяться ко всем этим парам среднего класса в нью-йоркских кинотеатрах». С начала 1980-х многие из сюжетов и мотивов культового эротического кино были привнесены в другие киножанры. Такая гибридизация принесла культовую репутацию фильмам, которые хотели соединить, так сказать, стиль панка новой волны (содержащий антиутопическую и постапокалиптическую атмосферу) с аспектами мюзикла или порнографии, что было сделано в «Кафе „Плоть“»<sup>35</sup>. Но вызов, который раньше содержался в эротических фильмах, исчез. Мы уже отмечали, как VHS и кабельное телевидение от-

32. Peary D. *Cult Movies: The Classics, The Sleepers, The Weird and the Wonderful*. N.Y., 1981. P. 23.

33. Ibid.

34. Peary D. *Cult Movies III*. P. 52.

35. Smith J. *Sound and Performance in Stephen Sayadian's Night Dreams and Café Flesh // Velvet Light Trap*. 2007. № 59. P. 15–29.

крыли путь раздроблению на разные рынки<sup>36</sup>. На пике произошел культурный шок, причиной которого стал СПИД. Есть соблазн ретроспективно рассматривать фильмы «Видеодром» или «Кафе „Плоть“» как предупреждения для культурного и реального поля боя в силу того, что причиной СПИДа была секс-индустрия. В действительности представление об этих фильмах как о пророческих являлось существенной чертой их культового статуса — и в этом смысле не имеет значения, на самом ли деле эти фильмы служат сигналом о болезни. В любом случае лишение эротических фильмов их роли твердой основы для создания культа стало причиной распада культовой аудитории как таковой. Секс-в-кадре потерял прогрессивный статус. Он перестал претендовать даже на то, чтобы быть формой «кинематографа». В некотором смысле ответственность за это в секс-фильмах несет акцент на моменте соращения, подчинения и экзотики. Несмотря на это, вызов со стороны культового кино сексуальному насилию остается областью интереса для исследователей. Линда Уильямс<sup>37</sup>, Линн Сигал<sup>38</sup> и Памела Чёрч Гибсон<sup>39</sup> исследовали это довольно детально. Постепенно исследователи переключились на дискуссии об эстетике сексуальных практик вне кино и видео, включая публичные выступления Энни Спринкл и Илоны Шталлер (Чиччолина), а также женской эякуляции и сетевых эротических шоу<sup>40</sup>. В работе Клариссы Смит<sup>41</sup> внимание фокусируется (посредством обращения к мифам и выявления в них отзвуков культа) на стратегиях обсуждения в различных медиа секс-стратегий потребления порно зрителями/пользователями так называемой расширяющейся сексуальной сферы.

36. В конце 1990-х продюсеры/дистрибьюторы эксплуатационного фильма «Священная плоть», посвященного монашкам, вопреки общепринятой традиции решили выпустить свой фильм в кинотеатральный прокат, чтобы выразить протест против тактики Британского совета по классификации кино (British Censorship Board) регулировать этот раздробленный рынок. Возвращение к «старой» рамке театрализованного эротического фильма привлекло к «Священной плоти» больше внимания публики и обнажило противоречия в регулировании рынка изображения секса на киноэкране.
37. *Williams L.* *Hard Core: Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible.* Berkeley: University of California Press, 1999.
38. *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate / L. Segal, M. McIntosh (eds.).* L.: Virago Press, 1993.
39. *More Dirty Looks: Gender, Pornography, and Power / G.P. Church (ed.).* L., 2004.
40. *Krzywowska T.* *The Dynamics of Squirting: Female Ejaculation and Lactation in Hardcore Film // Unruly Pleasures: the Cult Film and its Critics / X. Mendik, G. Harper (eds.).* Guilford, 2000. P. 29–44; *Jacobs K.* *Pornography in Small Places and Other Spaces // Cultural Studies.* 2004. Vol. 18. № 1. P. 66–84.
41. *Smith C.* *Women and Porn: Readers, Texts, and Production.* Bristol, 2007; *Idem.* *One for the Girls! The Pleasures and Practices of Reading Women's Porn.* Bristol, 2007.

## КУЛЬТ ИЗНАСИЛОВАНИЕ–МЕСТЬ

Как продемонстрировала в книге «От благоговения до изнасилования» (1974) Молли Хаскел, критикуя отношения между мужчиной и женщиной на экране, принудительный секс имеет длительную кинематографическую историю. Проституцию — или намек на нее — можно найти в многочисленных классических лентах, некоторые из которых имеют статус культовых, таких как «Ящик Пандоры» (Георг Вильгельм Пабст, 1929) или «Карусель» (Макс Офюльс, 1950). В «Касабланке» (Майкл Кёртис, 1942) присутствуют многочисленные намеки на то, что женщина вынуждена продавать свое тело в обмен на возможность выезда. Есть даже намек, что подобная сделка происходит между Риком и Ильзой. Когда они проводят ночь в квартире Рика, нам не показывают, что происходит в течение некоторого времени (кадр башни на аэродроме продолжительностью 3,5 секунды), и ничего не говорят о том, что произошло<sup>42</sup>. Некоторое время спустя проституция рассматривается уже как меньшее моральное зло и как то, что Макс Ренн в «Видеодrome» назвал «вопросом экономики». Проститутка становится профессиональным работником, и изображение секса как формы капитализма реже выступает предметом морального осуждения. Последнее было прекрасно показано в «Красотке» (Гэрри Маршалл, 1990).

Но одна форма принудительного секса устояла перед оправданием в приспособлении к рыночным отношениям — это *изнасилование*. Фильмы об изнасиловании–мести стали компромиссом между аудиторией культовых фильмов, которая требовала не соответствующего нормам морали материала, с одной стороны, а с другой — продюсерами и киностудиями, которые гнались за прибылью в благоприятном климате 1970-х, и культовой репутацией сексуального насилия, демонстрируемого в категориях совращения, подчинения и экзотики. Как и в случае с циклами кино сексплуатации, в основе фильмов об изнасиловании–мести лежат элементы приличного кино. В фильмах «Печать зла» (Орсон Уэллс, 1958) и «Виридиана» (Луис Бунюэль, 1961) указания на изнасилование стали более явными (в «Печати зла» на Джанет Ли напала молодежная банда; в «Виридиане» дядя послушницы уверяет, что изнасиловал ее). По мотивам «Расёмона» (Акира Курогава, 1950) было снято множество фильмов об изнасиловании–мести, в которые была привнесена многослойная структу-

42. *Maltby R.* A Brief Romantic Interlude: Dick and Jane Go To 3½ Second of the Classical Hollywood Cinema // *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* / D. Bordwell, N. Carroll (eds.). Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1996. P. 434–459.

ра повествования, позволившая легко переходить от точки зрения преступника к точке зрения жертвы. «Девичий источник» (Ингмар Бергман, 1960) сделал популярным суровый, реалистический стиль, который будут копировать многочисленные фильмы об изнасиловании–мести — среди прочего по причине дешевизны этого способа съемки. «Заводной апельсин» (Стенли Кубрик, 1971) стал образцом гиперболического стиля, где сцены изнасилования содержали контрапунктные элементы, например создающую эстетику двусмысленности музыку. Наиболее явный пример фильма об изнасиловании–мести — «Соломенные псы» (Сэм Пекинпа, 1971). К деревенской обстановке и реалистическому стилю этот фильм добавил противоречивые взгляды как на «изнасилование», так и на «месть», а также отрицание катарсиса: неясным остается не только то, извлек ли из акта мести насильник хоть что-то для себя («Я не могу найти дорогу домой», — говорит докучающее ему дитя; «Я тоже», — отвечает мститель), но и сам ужас акта изнасилования ставится под вопрос намеками на то, что по крайней мере один из актов «доставил удовольствие» женщине, им подвергнутой. «Соломенные псы» ввели тотемическое «орудие мести», в данном случае дробовик. Дробовики станут одним из самых ярких инструментов отмщения за изнасилование (топоры, мачете и бензопилы достаточно явно намекают на «фаллический» символизм). Излишне говорить, что «Соломенные псы» стали причиной множества дискуссий. Это привлекло много внимания к фильмам «Я пью твою кровь» (Дэвид Дерстон, 1970; один из первых фильмов, удостоенный X-рейтинга не из-за наличия откровенных сцен, а из-за наличия сцен насилия), «Последний дом слева» (Уэс Крэйвен, 1972) и «Жажда смерти» (Майкл Уиннер, 1974), составившим цикл, а также «проблему», повлиявшую на их культовость.

В межпоколенческом анализе восприятия «Соломенных псов» Мартин Баркер<sup>43</sup> высказывает одну догадку о сложности восприятия фильмов, использующих тему изнасилования–мести, в качестве культовых. Он делает вывод, что затруднения с их восприятием «возникают из ряда вещей, *отсутствующих* в фильме. Аудитория, которой понравился фильм, пережила содержащуюся в нем противоречивость, утрату моральной или мотивационной достоверности. Аудитория, которая невзлюбила фильм, искала в нем четкие значения и была огорчена, не найдя их»<sup>44</sup>. Фильм Пекинпа повлиял на социально-психологические теории

43. Barker M. Loving and Hating Straw Dogs: The Meanings of Audience Responses to a Controversial Film // Participations. December 2005. Vol. 2. Issue 2; *Idem*. Loving and Hating Straw Dogs: The Meanings of Audience Responses to a Controversial Film. Part 2 // Participations. 2006. Vol. 3. Issue 1.

44. *Ibid*.

своего времени, наиболее отчетливо озвученные Ричардом Слоткиным и Робертом Ардри, которые пытались осмыслить присутствие цивилизации насилие как часть «первичного инстинкта», или животного императива, необходимого для защиты территории и семьи, — реактивный, но объяснимый ответ на угрозу. Однако в отдельном исследовании Баркер<sup>45</sup> также описывает, каким образом «Соломенные псы» становятся частью серии фильмов (вместе с «Заводным апельсином», «Последним домом слева» и другими), проблематизирующих само употребление терминов «секс», «насилие», «сексуальное насилие». Баркер утверждает, что понятие «насилие» было создано как ответ на «контркультуру, общество, которое все позволяет»<sup>46</sup>. В итоге фильм об изнасиловании–мести изменился — с демонстрации сексуального насилия акцент сместился на вопрошание о сексуальном насилии и «удовольствии» от просмотра этих актов. Подобные вопросы о сексуальном насилии неизменно провоцировали дискуссии и противоречивые оценки, а впоследствии — апологетику подобных лент, что, в свою очередь, способствовало обретению ими статуса культовых. Даже если множество фильмов об изнасиловании и мести включали эти последние в качестве риторических оправданий, «выхода из положения», после показа сексуального насилия аудитория могла и хотела сохранить убеждение, что эта риторика является значимой частью смысла фильма, подтверждающей данное мнение. В некотором смысле фильм «изнасилование–месть» служит зеркалом желания фаната культового фильма видеть возмутительный и спорный материал. Такой фанат может даже открыто критиковать этот интерес (одновременно продолжая его испытывать), однако именно это служит принципиальным подтверждением такого зрительского отношения, поскольку диалогичность также раскрывает более широкий контекст борьбы за значения проблематичных категорий культуры (проблематичность истоков категории «насилие», которую использует доминирующая идеология) и заостряет внимание на том, как «культовые» зрители оказываются в той же области, где находится и проблема действительных причин просмотра.

Фильм категории «изнасилование–месть» принимал разные обличья с начала 1970-х. С середины десятилетия все больше и больше фильмов продвигается к тому, что жертве изнасилования позволено совершить месть самой. Развитие сюжета, имевшее место в фильмах «Триллер: жестокий фильм» (Бо Вибениус, 1974; второе название «Они звали ее одноглазой»), «Смер-

45. *Idem*. *Violence Redux // New Hollywood Violence / S.J. Schneider (ed.)*. Manchester: Manchester University Press, 2004.

46. *Ibid.* P. 58.

тельный уик-энд» (Уильям Фруит, 1976; также известен как «Дом у озера»), «Я плюю на ваши могилы» (Мейр Зархи, 1978; оригинальное название «День женщины») и «Ms. 45» (Абель Феррара, 1981; также известный как «Ангел мщения»), заслужило как критику за излишнюю жестокость, так и похвалу за то, что женщина показана на экране активной и сильной. На протяжении 1980-х многие фильмы ужасов, в которых использовался мотив изнасилования–мести, приобрели культовый статус (наиболее известный — «Зловещие мертвецы», в котором женщина изнасилована деревом со щупальцами; сцена была вырезана из многих версий фильма). В 1990-е элемент мести обыгрывался в многочисленных фильмах с репутацией культовых: «Генри: портрет убийцы-маньяка» (Джон МакНотон, 1990), «Человек кусает собаку» (Реми Бельво, Андре Бонзель и Бенуа Пульворд, 1992) и «Плохой лейтенант» (Абель Феррара, 1992). В этих фильмах ставших жертвами насилия женщин не наделяли большими возможностями для совершения мести или даже просто свободой действия. Они «отрицали воплощение женского опыта», как заверяет Миллс<sup>47</sup>. Иногда кажется, будто фильмы категории «изнасилование–месть» адресовались культурной политике конкретного региона или эпохи — например, в случае мотивов изнасилования–мести в кинематографе Болливуда<sup>48</sup>. Некоторые бельгийские фильмы 1990-х, известные демонстрацией этого сюжета, получили культовый статус благодаря обрывочным сведениям о ситуации этого десятилетия в Бельгии — стране, имевшей репутацию морально разложившейся, сотрясаемой политическими, сексуальными и педофильскими скандалами (наиболее известны преступления Марка Дютру). Такие ассоциации позволили стать культовыми фильмам «Человек кусает собаку», «Сверх всех запретов» (Гuido Хендерикс, 1998) и «Мучение» (Фабрис Дю Вельц, 2004)<sup>49</sup>. Тот факт, что бельгийские критики и комментаторы сами были вынуждены признавать эту связь, добавлял остроты контексту восприятия этих фильмов как культовых. Они явились формой своего рода герильи, политизации того, что в ином случае может быть легко отброшено как откровенная эксплуатация<sup>50</sup>.

47. Mills J. Op. cit. P. 40.

48. См.: Gopalan L. Cinema of Interruptions. L., 2002.

49. Lafond F. Man Bites Dog // The Cinema of the Low Countries / E. Mathijs (ed.). L., 2004. P. 215–222; Mathijs E. Daughters of Darkness // The Cinema of the Low Countries / E. Mathijs (ed.). L., 2004. P. 96–106; *Ibid.* Nobody is Innocent: Cinema and Sexuality in Contemporary Belgian Culture // Social Semiotics. 2004. Vol. 14. № 1. P. 85–101; *Idem.* Bad Reputations: the Reception of Trash Cinema // Screen. Vol. 46. Issue 4. P. 451–472.

50. European Nightmares: Horror Cinema in Europe Since 1945 / P. Allmner, E. Brick, D. Huxley (eds.). N.Y.: Wallflower Press / Columbia University Press. P. 35–48.

Подобные вариации модели «изнасилование–месть», а также вариации его восприятия зрителями осложнили цензорам поиски правильного подхода к этим фильмам, добавляя дополнительную двусмысленность их культовому статусу. Такие форматы, как VHS и DVD, в дальнейшем затуманивали эту двойственность: фильмы, которые запрещали или обрезали на одной территории, можно было импортировать из стран, где они были доступны без купюр. Вместе с тем профинансированное Британским советом классификации кино исследование отношения зрителей к потреблению как купированных, так и полных версий фильмов об изнасиловании–мести позволило установить наличие существенных расхождений в культе такого рода лент<sup>51</sup>. Отношение к фильмам «Дом на краю парка» (Руджеро Деодато, 1980), «Трахни меня» (Виржини Депант, Корали Чинь Тхи, 2000), «Ичи-убийца» (Такаси Миике, 2001), «Необратимость» (Гаспар Ноэ, 2002) и «Моей сестре» (Катрин Брейя, 2003) очень сильно расходилось в зависимости от приписываемых фильмам эстетических ценностей и нарративных значений, типов ориентации, с которой к ним подходили, а также мнений и допущений о предполагаемых действиях цензоров. В целом фильмы, в которых предполагались глубокие и серьезные темы, были оценены как обладающие большими нюансами, нежели те, что имели репутацию «треша», «дикости» или «эксплуатации». В случае с «Домом на краю парка» свою роль в оценке изнасилования и сцен мести сыграли представления о «классовом» бэкграунде персонажей, подобно «отсталости» персонажей в сюжетной линии «Соломенных псов», а также «Избавления» (Джон Бурмен, 1972). В случае с «Трахни меня», который стал прославленным культовым фильмом на момент проведения исследования, понимание контекста «двусмысленности» уже закрепилось в оценке ситуаций фильма, сделав действительно невозможным «освобождение» его от культа. Случай «Трахни меня» представляет особенный интерес для развития культа фильмов категории «изнасилование–месть» и культового кино на пороге тысячелетия. Оно снова связало сексуальное насилие с порнографией через изображение откровенного необузданного секса — само изнасилование, равно как и многочисленные эротические сцены, изображены в деталях, но кадр семьяизвержения на лицо отсут-

51. *Barker M., Mathijs E., Sexton J., Egan K., Hunter R., Selfe M.* Report to the British Board of Film Classification upon completion of the research project: Audiences and Reception of Sexual Violence in Contemporary Cinema. Aberystwyth, 2008; *Selfe M.* Inflected Accounts and Irreversible Journeys // *Participations*. 2008. Vol. 5. Issue 1. URL: [www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5\\_01\\_selfe.htm](http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5_01_selfe.htm).

ствовал. Огромные противоречия в отношении «Трахни меня» показали, что спровоцировать культ эротических фильмов, в которых действуют активные женщины, помогли два фактора, а именно: участие феминисток в экспертизе лент (в данном случае сорежиссера Корали Чинь Тхи) и влияние известных порнозвезд (актрисы Карен Бах). Эти факторы стали важны для установления значений, но и сами претерпели изменения. В действительности, вопреки обрисованной Россом<sup>52</sup> (1989) картине, оказалось, что простое наблюдение и поиск противоречий выступали наиболее значимыми мотивами интереса культурной аудитории к фильму, а не те причины, которые запускали его (эксплуатация женщины, проституция, изнасилование). Самоубийство Бах в 2005 году после того, как она поняла, что ее роль не помогла ей покинуть среду, связанную с жестким порно, резко контрастирует с популярностью, которой пользуются порнозвезды, и это симптоматично для подобных изменений<sup>53</sup>.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В силу интереса и напряженного отношения к эксплицитному изображению сексуального насилия культовое кино в большинстве случаев остается на обочине мейнстрима. Можно утверждать, что изображение сексуального насилия получает культовый статус *из-за того*, что акты сексуального насилия не могут быть приспособлены или закреплены в мейнстримном шаблоне потребления. Когда изображение проституции и/или открытого секса (порно) становится более мейнстримным (интересно, что это совпадает с периодом роста общественной активности женщин, вовлечения их в кинопроизводство) и временно исчезают возражения со стороны моралистов, культовый статус начинает присваиваться фильмам, занимающим более радикальные позиции, таким как фильмы об изнасиловании—мести или многочисленные циклы, в которых эксплуатировалась тема

52. Ross A. Op. cit.

53. Для знакомства с международными обзорами зрительского восприятия «Трахни меня» см.: *Franco J.* Gender, Genre and Female Pleasure in the Contemporary Revenge Narrative: Baise moi and What It Feels Like for a Girl // *Quarterly Review of Film and Video*. 2004. Vol. 21. Issue 1. P. 1–10; *MacKenzie S.* Baise-moi, Feminist Cinemas and the Censorship Controversy // *Screen*. 2002. Vol. 43. № 3. P. 315–324; *Reynaud B.* Baise-moi — A Personal Angry-Yet-Feminist Reaction // *Senses of Cinema*. 2002. Vol. 2. Issue 22. URL: <http://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/baise-moi/>; *Le Cain M.* Fresh Blood: Baise-moi // *Ibid.* URL: [http://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/baise-moi\\_max/](http://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/baise-moi_max/).

секса и освещались темы принудительного совращения и подчинения в некоем экзотическом антураже. Радикальное культовое отношение медленно смещалось от аморальности к имморальности. В то же время содержание этих циклов внутри системы производства, законотворчества и восприятия становилось шаблонным, тем самым их обезоруживая. То же произошло с различными культурами порнографии, легкой эротики и с фильмами категории «изнасилование–месть», после чего их освобождающий потенциал был частично утерян.

Нельзя сказать, что отношение к культовым фильмам как культовым никогда не ставилось под вопрос. Как показали Матис и Секстон<sup>54</sup> в обзоре, посвященном нарушениям и ненормальности в культовом кино, обращение к вопросу о биологическом единстве человеческого тела в так называемых «больных» фильмах с животными, некрофилией или пытками выступает как значимый пример этой проблемы и служит выражением ницшеанского понимания нигилизма. Тем не менее есть большое отличие между фильмами «Сало» (Пьер Паоло Пазолини, 1975) и «Больной: жизнь и смерть Боба Фланагана, Супермазохист» (Дик Кирби, 1997). Этому и был посвящен раздел данного эссе, в котором говорилось об аморальности, имморализме и систематических структурах морального поведения, а именно том факте, что идеология фильмов поднимается над уровнем индивидуального, единичного эстетического опыта. Вместо этого они требуют теоретической рамки, которая обобщала бы предпочтения приверженцев культа до уровня социального феномена — клиентов или аудитории культа, подобного таковому в религиозной сфере. Виды фильмов, которые я описал выше, не привлекли таких последователей. Как раз напротив, фанаты культовых фильмов даже сопротивлялись или были неспособны (через невозможность найти «общий голос» с говорящим) вывести свое индивидуальное суждение о природе культа в более широкий социальный контекст. Просто попытайтесь представить платформу, на которой сообщество последователей культовых фильмов с сексуальным насилием будет собираться и что-то обсуждать. Может показаться, что элементы доверия сообществу удовольствия могут присутствовать в способе передачи фильмов из рук в руки, но в действительности аморальный и почти имморальный культ фильмов о сексуальном насилии остается исключением. Это то, что Макс был вынужден испытать в «Видеодроме», — одинокий поиск.

*Перевод с английского Лины Медведевой*

54. Mathijs E., Sexton J. Cult Cinema. Boston, 2011. P. 97–107.