

«Минет» Уорхола¹

АРА ОСТЕРВАЙЛЬ

Скука не так уж далека от наслаждения:
это наслаждение, увиденное с другого
берега — с берега удовольствия.

Ролан Барт. Удовольствие от текста²



О словам самого Энди Уорхола³, показ его фильма «Минет», снятого в 1963 году, впервые состоялся осенью 1964 года⁴ в Галерее искусств Вашингтон Сквер Рут Клигман, расположенной на Западном Бродвее 530, в деловом центре Нью-Йорка. По просьбе Уорхола Клигман пригласила на демонстрацию ленты нескольких его друзей, о чем впоследствии очень пожалела⁵. Хотя показ финансировался Некоммерческой организацией культуры кино Йонаса Мекаса, событие не рекламировалось из-за недавней конфискации экспериментальных фильмов откровенного сексуального содержания и последующих длительных и дорогостоящих судебных разбирательств. Всего за несколько месяцев до этого, весной 1964 года,

1. Перевод выполнен по изданию: © *Osterweil A. Andy Warhol's Blow Job: Towards the Recognition of a Pornographic Avant-Garde // Porn Studies / L. Williams (ed.). Durham: Duke University Press, 2004. P. 31–60.*
2. *Ролан Б. Избранные работы: Семиотика; Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 481.*
3. *Уорхол Э., Хэкетт П. ПОПизм: Уорхоловские 60-е. СПб.: Амфора, 2009. С. 102.*
4. В книге «Полночное кино» Джим Ховерман и Джонатан Розенбаум утверждают, что на самом деле фильм был показан летом 1964 года. См.: *Hoberman J., Rosenbaum J. Midnight Movies. N.Y., 1983. P. 62.*
5. По словам биографа Уорхола Виктора Бокриса, Клигман — девушка Джексона Поллока, которая находилась с ним в машине в момент гибели художника — выразила одновременно недовольство и смущение по поводу показа фильма: «Я согласилась на демонстрацию фильма, но он мне не понравился. Само слово *минет* оскорбило меня. На показ пришли странные люди, которые были мне неприятны, и нажрались таблеток. В воздухе витала похоть, которая мне не нравилась» (*Bockris V. The Life and Death of Andy Warhol. N.Y., 1989. P. 149.*)

Мекас был арестован в Нью-Йорке по обвинению в непристойном поведении за показ фильмов сексуального характера⁶: «Пламенеющих созданий» Джека Смита (1963) и «Песни любви» Жана Жене (1950)⁷. Демонстрация «Минета» в респектабельной галерее искусств стала попыткой оказать практическое сопротивление цензорам⁸, а также показать внутренний конфликт между «высоким» искусством и порнографией, который формировал культурное восприятие в начале 1960-х⁹.

6. James D. E. To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton, NJ, 1992. P. 11.
7. Впервые нью-йоркская полиция конфисковала один из фильмов Энди Уорхола в марте 1964 года. Трехминутную кинохронику под названием *Andy Warhol Films Jack Smith Filming «Normal Love»* по ошибке приняли за один из фильмов Джека Смита.
8. Как и многие фильмы Уорхола, «Минет» был по воле случая показан на «Фабрике» в ситуации, напоминающей атмосферу просмотра фильма в семейном кругу после ужина в День благодарения (хотя и сопровождался курением марихуаны и обстановкой, располагающей к общению). В своих во многом фальсифицированных мемуарах суперзвезда Уорхола Ультра Виолет (урожденная Изабель Коллин Дюфресне) вспоминает момент, когда ей «неожиданно выпал шанс посетить показ „Минета“ на «Фабрике» осенью 1964 года: «Воскресным вечером публика собирается на тускло освещенной „Фабрике“ вокруг потрепанного дивана, который настолько усыпан телами, что выглядит как спасательная шлюпка. Изображение... проецируется на белую простыню, натянутую между двух серебристых столбов». Ультра Виолет описывает этот случай как «очень скучный». Она пишет: «Я вижу лица в аудитории,двигающиеся вверх и вниз вслед за героем, находящимся за кадром. Ведь это и называется участием зрителей?.. Я начинаю страстно желать, чтобы взрыв, наконец, прекратил это покорное — как бы выразиться? — обращение» (*Violet U. Famous for Fifteen Minutes: My Years with Andy Warhol*. N.Y., 1988. P. 32). Несмотря на то что Ультра Виолет долгое время отказывалась выразить свое отношение к фильму («Я не за и не против. Я не отвергаю, не принимаю благосклонно, не остаюсь равнодушна, не увлечена»), позднее она призналась, что «с девочками (на „Фабрике“) мы могли сутками обсуждать „Минет“. Это помогало нам отдохнуть». По словам Ультра Виолет, Ингрид Суперстар, по общему мнению считавшаяся «тормознутой суперзвездой» (см. об этом: *Koestenbaum W. Andy Warhol*. N.Y., 2001. P. 120), по всей видимости, зашла так далеко, что спросила даже: «Авангард — это когда парочка педиков сосут друг у друга?» (см.: *Violet U. Famous for Fifteen Minutes: My Years with Andy Warhol*. N.Y., 1988. P. 31–32, 34). Хотя я не знаю, как она могла вспомнить эти слова спустя почти 25 лет, но сам этот вопрос доказывает, как столкновение авангарда с порнографией в фильмах Уорхола делает даже сам режиссерский кадр столь неудобным для знатков кино.
9. Самые недавние дискуссии вокруг разграничения авангарда и более низких форм массовой культуры начинаются с важного, хотя и спорного эссе Клементя Гринберга «Авангард и китч», написанного в 1939 году. Хотя разделение Гринберга на китч и авангард не учитывает существенных характеристик, общих для этих традиций, оно остается одним из наиболее приемлемых в эстетике модернизма. Лоренс Левин полагает, что

К 1969 году «Минет» был показан на многих выставочных площадках, главным образом на тех, что соответствовали сексуальным предпочтениям самого Уорхола¹⁰. На пике уорхоловского «увлечения раздвинутыми ножками»¹¹ «Минет» был, в конце концов, показан в кинотеатрах, специализирующихся

столь агрессивное разделение между высоким и низким было введено культурными практиками конца XIX века. Линда Уильямс утверждает, что к этому периоду не только эксперты авангарда, но и потребители низкой культуры в равной степени участвовали в получении подобного зрительского опыта. Основываясь на работе Джонатана Крэри, Уильямс пишет: «Неудача модели видения камеры-обскуры погрузила ультрасовременного эксперта низкой культуры в „заново телесно-осмысленную“ непосредственность ощущений» (См.: *Williams L. Corporealized Observers: Visual Pornographies and the «Carnal Density of Vision» // Fugitive Images: Photography to Video / P. Petro (ed.). Bloomington, 1995. P. 7; Crary J. Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge, 1999*). К 1960-м различие высокого и низкого стало еще более проблематичным, чем когда бы то ни было; Энди Уорхол лишь один из многих художников, чьи работы разрушили границы между высоким и низким. Чтобы получить более полное представление об авангардных деятелях искусства, использовавших техники низкой и популярной культуры в своих работах уже в начале 1960-х, см.: *Banes S. Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body. Durham, NC, 1993*.

10. Уорхол гордится своей любовью к порнографии по нескольким причинам. В книге «ПОПизм» он пишет: «Я лично любил порно и постоянно его покупал — по-настоящему грязные, возбуждающие фильмы. Ведь только и нужно понять, что тебя заводит, а потом скупать подходящую именно тебе похабщину — это все равно что покупать необходимые таблетки или определенную еду» (*Уорхол Э., Хэкетт П. Указ. соч. С. 344*). Когда интервьюер Летиция Кент спросила Уорхола о «Голубом кино», которое не так давно было объявлено жестким порно, Уорхол утверждал, что «неясный цвет», который он использовал во время съемок, сделал фильм скорее «мягким», а не «жестким» порно. Он продолжил: «Я думаю, фильмы должны апеллировать к похотливым людям. <...> Кино должно — гм — возбуждать. <...> Я на самом деле считаю, что фильмы должны возбуждать, делать тебя взволнованным, они должны вызывать похотливые мысли» (*Kent L. Andy Warhol, Moviemaker: «It's Hard to be Your Own Script» // Vogue. 1970. March. P. 204*). Когда фильм Уорхола «Минет» показывали в Парк Синема в Лос-Анджелесе параллельно с *sexploitation*-фильмом *Nudist Beach Boys Surfer* в июле 1968 года, Уорхол должен был находиться в экстазе. См. иллюстрацию фантастического постера, рекламирующего этот совмещенный показ на странице 69 в статье: *Waugh T. Cockteaser // Pop Out: Queer Warhol / J. Doyle, J. Flatley, J. E. Munoz (eds.). Durham, NC, 1996*. Как соавтор Уорхола, Пол Морисси признался, что «дегенераты составляют не такую уж большую часть аудитории, но они выделяются среди толпы любителей искусства; мы лучше будем делать *sexploitation*-фильмы, чем артхаус» (*Ibid. P. 67*).
11. См. интервью с Уорхолом, процитированное в замечательной биографии, написанной Уэйном Кестенбаумом, названной «Энди Уорхол». Как обычно, уклоняясь от вопроса интервьюеров касательно фильмов как вида терапии, Уорхол хвалит роскошь расставленных ног и влияние его фильмов

на гей-порно, с предостережением «не оглашать название кинотеатра»¹². Всего пять лет отделяют тайную попытку выдать «Минет» за фильм, достойный выставки в галерее искусств, от признания фильма порнографией, однако общая перспектива кинематографической культуры подверглась значительным изменениям в период с 1964 по 1969 год. 1963-й был ознаменован дебютом Уорхола в качестве режиссера таких фильмов, как «Поцелуй», «Сон», «Еда» и «Стрижка», однако уже к 1969 году режиссерская карьера художника приостановилась по меньшей мере на год¹³.

Несмотря на ранний уход Уорхола из кинематографа, авангардные фильмы стали респектабельными уже к 1969 году¹⁴. Показы экспериментальных работ все еще подвергались постоянным запретам и требовали смены мест демонстрации, что сочеталось с вечными финансовыми трудностями. Тем не менее к 1969 году Мекас, Адамс Ситни и Джером Хил уже начали создание «Архива антологии кино» — постоянно действующего центра для проведения выставок и исследования авангардного кинематографа. Грандиозное открытие центра произошло 1 декабря 1970 года¹⁵.

Экспериментальные фильмы — не единственная сфера кино, которую затронули перемены. Выставка движущихся изобра-

на толпу любителей женских половых органов. См.: *Koestenbaum W.* Op. cit. P. 88.

12. *Hoberman, J.* *Bon Voyeur: Andy Warhol's Silver Screen // Vulgar Modernism: Writings on Movies and Other Media.* Philadelphia, 1991. P. 182.

13. Уорхол продолжал выпускать кино на протяжении 1970-х; многие из своих фильмов Пол Морисси снимал под именем Уорхола, включая «Плоть», «Мусор», «Жара», «Плоть для Франкенштейна», «Кровь для Дракулы», авторство которых до сих пор ошибочно приписывается Уорхолу.

14. Салли Бэйнс утверждает, что авангардное кино «уже стало модным, избранным мейнстримом» к 1965 году, хотя период 1963–1964 годов (такие фильмы, как «Пламенные создания» Джека Смита, «Восстание скорпиона» Кеннета Энгера и «Рождество на земле» Барбары Рубин) шокировал буржуа, критиков и закон. Вместе с Йонасом Мекасом, который был «министром пропаганды экспериментального кино», звездой фильмов Уорхола Бэйби Джейн Холцер, названной девушкой 1964 года, и кооптацией тем андеграунда и техник популярных фильмов, таких как «Беспечный ездки» и «Полуночный ковбой», авангард получал свой импульс в качестве общепризнанной и допустимой культурной силы. Йонас Мекас прокомментировал трансформацию «армии авангарда» в институт: «К осени... журналы и окраины города решили примкнуть к андеграунду и превратить его в часть истеблишмента». К концу десятилетия «строгие законы цензуры, которые прятали от нескольких поколений сексуальный контент и другие формы „непристойности“, постепенно разрушались», перестраивая культурный ландшафт способами, которые еще не использовались в начале 1960-х (*Banes S.* Op. cit. P. 173–174).

15. См.: *Autobiographical Notes* Йонаса Мекаса в приложении к: *James D. E.* Op. cit.

жений сексуального характера подверглась значительным изменениям в десятилетие, увенчанное событиями в *Stonewall*¹⁶, радикально преобразившими условия восприятия мейнстрима, артхауса и порнографических фильмов. Йон Льюис отмечает, что в двадцатку самых прибыльных фильмов 1969 года вошли четыре картины для взрослых: студийный фильм «Полуночный ковбой»¹⁷ (режиссер Джон Шлезингер) (несмотря на то что фильм позиционировался как кино категории X¹⁸, он получил три «Оскара» — как лучшая лента года, за режиссуру и сценарий), «Мне любопытно — желтый» (Вильгот Шеман) и «Трое на чердаке» (Ричард Уилсон) (оба фильма были выпущены кино-

16. *Stonewall* — символ борьбы гомосексуалистов за свои права. 28 июня 1969 года сотрудники полицейского управления Нью-Йорка устроили облаву в гей-баре *Stonewall Inn*. Вместо того чтобы, как обычно, скрыться от преследователей, жертвы притеснений оказали отпор охранителям общественного порядка. Тем самым было положено начало эры «организованного сопротивления гетеросексуальной тирании», как называют эир многие исследователи. — *Прим. ред.*
17. Популярность фильма Джона Шлезингера «Полуночный ковбой» является идеальным примером культурного переворота, произошедшего в 1969 году. Сам Уорхол пишет, что этот фильм обозначил ключевой поворотный момент в истории кино, когда темы, связанные с контркультурой, влились «непосредственно в мейнстрим социума», генерирующего «массовый коммерческий успех» при помощи высказывания и совершения «радикальных вещей в консервативном формате». Съемки «Полуночного ковбоя» начались в то время, когда Уорхол находился в больнице с пушечным ранением, нанесенным ему Валери Соланс. Незадолго до выстрела Шлезингер попросил Уорхола сыграть в фильме андеграундного режиссера в сцене с большой вечеринкой. Многие суперзвезды Уорхола, включая Джеральдин Смит, Джо Даллесандро, Ондин, Пэт Аст, Тэйлор Мид, Кенди Дарлинг, Джеки Кертис, Гери Миллер и Пэтти д'Арбенвилли, были приглашены для участия в фильме, но после монтажа в ней остались лишь Пол Морисси, Вива и Ультра Виолет. Уорхол испытывает ревность к этому проекту, и не только потому, что был в больнице и пропустил все веселье. До 1967 года, по словам Уорхола, «андеграундный кинематограф был единственным местом, где люди сталкивались с запретными темами и видели сцены из реальной жизни своих современников». После успеха «Волос» на Бродвее и кассовых сборов «Полуночного ковбоя» Уорхол почувствовал, что мейнстримное общество начало переходить на его территорию. Он затронул тему мужской проституции еще в 1965 году в фильме «Мой Хастлер» и почувствовал, что голливудской версии этой темы не хватало искренности, которая была в его собственном варианте. Это один из немногих случаев, когда Уорхол превозносит откровенность собственного произведения. Голливудский образ проститутки «выглядел лучше», но был «менее угрожающим». См.: Уорхол Э., *Хэкетт П.* Указ. соч. С. 328.
18. Согласно системе МРАА: X-rating — на сеанс не допускаются лица, не достигшие 17-летнего возраста. В 1990 году данная категория была переименована в NC-17, так как сложилось мнение, будто фильмы категории X — порнографические. — *Прим. ред.*

производителями, не входящими в Американскую ассоциацию кинокомпаний), а также «Беспечный ездки» (Дэннис Хоппер) (финансированный и продюсированный независимо)¹⁹. Легализация откровенного порно в 1969 году открыла дорогу развитию новых сценических возможностей для гей- и традиционной порнографии, хотя небольшая индустрия пип-шоу для «индивидуального показа фильмов Энди Уорхола и других» действовала на Таймс-сквер уже с 1966 года²⁰.

Основная цель данной статьи состоит не в том, чтобы задокументировать постоянно изменяющиеся параметры отображения движущихся картин сексуального характера в 1960-х годах²¹, а проанализировать фильм Энди Уорхола «Минет» в отношении к множеству исторических и эстетических факторов, которые не определяют эротический заряд фильма, но влияют на него. Начиная эссе с краткой дискуссии вокруг истории демонстрации фильма «Минет», я надеюсь хотя бы отчасти пролить свет на культурные дискуссии, которые окружают появление картины и продолжают менять его спорное текстуальное положение. Заостряя внимание главным образом на «Минете», я не пытаюсь отстоять точку зрения, будто фильм как образец авангардной порнографии уникален по своему статусу. Напротив, важно отметить, что кино возникает в исторической атмосфере, уже подогретой формальным неповиновением и разрушителями сексуальных устоев; послевоенный американский авангард был переполнен фильмами, поглощающими тело и разум зрителя. Печально известный фильм Джека Смита «Пылающие создания» и удивительный, но редко показываемый фильм Барбары Рубин «Рождество на Земле» (как и «Минет», снятый в 1963 году) — всего два примера экспериментального кино того периода, находящиеся на стыке искусства и порнографии. В надежде, что эти и им подобные фильмы позволят нам узнать больше о подоплеке интересующей нас дискуссии, я решила обратить внимание на «Минет», так как эта лента, на мой взгляд, позволит наиболее четко выявить несоответствия современных способов классификации и теоретизирования различных удовольствий, получаемых от порнографии.

Хотя большая часть американского андеграундного кинематографа 1960-х и 1970-х, потребляемого людьми, приводит

19. *Lewis J. Hollywood vs. Hard Core: How the Struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry.* N.Y., 2000. P. 153.

20. *Waugh T.* Op. cit. P. 359.

21. Более подробно про историю юридических баталий вокруг откровенных сексуальных фильмов см.: *Williams L. Hard Core: Power, Pleasure, and the «Frenzy of Ike Visible».* Berkeley, 1989, и в вышеупомянутых работах: *Waugh T.* Op. cit; *Lewis J.* Op. cit.

ла к сексуальному возбуждению, «непристойность» сексуальности в авангардистских фильмах не принималась во внимание в критических дискурсах. Вопреки их совместному вкладу в определение вектора развития материальности, порнография и авангард часто ставятся в неравные условия. Теоретически трудно сравнить две традиции, которые гармонично раскрывают спорные характеристики позиции и различные формальные способы словесного выражения. Однако исторически необходимо нарушить границу, которая до сих пор отделяет высокое от низкого и которая близоруко и неточно обособляет сферу искусства от возможности сексуального возбуждения. Как и авангардное кино, которое в основном определяет, какое содержание считать порнографическим, «Минет» начинает эру структурных фильмов с возбуждающим действием, предваряющим половой акт.

Фильмы Уорхола возникли из-за его вечного интереса к сексуальности, из опыта производства и потребления эротического кино. Хотя настоящая дискуссия будет вестись исключительно вокруг фильмов Уорхола, кино не было первым и последним средством художника по созданию сексуально возбуждающих творений. На протяжении 1950-х Уорхол работал над серией изображений гениталий *cock drawings* для готовящейся к изданию *cock book*²². Так как при жизни Уорхола эти иллюстрации ни разу не выставлялись, о них до сих пор мало кто знает; какое место эти иллюстрации *cock-drawings* занимали в воображении Уорхола, так и не прояснено²³. И все-таки данные изображения служат прообразом одного из хобби Уорхола, появившегося позднее: делать тысячи полароидных снимков «члена и яйца» всех посетителей «Фабрики», желающих сфотографироваться²⁴. И хотя критики в основном обращают внимание на исключительную осведомленность Уорхола в сфере фильмов о половых органах в конце 1960-х, нежели о его интересе к различным способам возбуждения, несомненно то, что Уорхол был жадным потребителем «клубнички», пока сам не начал снимать фильмы²⁵.

22. Koestenbaum W. Op. cit. P. 42.

23. См. дискуссию об этих картинах в: Ibid. P. 41–48.

24. Уорхол Э., Хэкетт П. Указ. соч. С. 344.

25. См.: Waugh T. Op. cit., а также его главу *Art and Arousal* в: *Idem. Hard to Imagine: Gay Male Eroticism in Photography and Film from Their Beginnings to Stonewall*. N.Y., 1996. В обоих текстах Во очень убедительно говорит о знакомстве Уорхола с холостяцким гей-кино и легким эротическим порно. Во также утверждает, что «настоящее запрещенное гей-кино» как исторически возможное появилось после 1960 года, отмечая при этом, что «распространение около ста фильмов этого жанра было

Публичный премьерный показ «Минета» состоялся в впечатляющей арт-галерее, но диалог с порнографией — предполагаемой и явной — исключает первоначальную попытку определить фильм как «законное» искусство. Том Во настаивает на решающем значении этой взаимосвязи; он пишет, что «порнография, чистая и простая, без сомнения, является контекстуальной структурой, необходимой для понимания фильмов Уорхола»²⁶. Разумеется, кинематограф Уорхола выявляет условия и возможности характерных исторических моментов по отношению к порнографии — пороговый период экспериментаторства после холостяцкой эры, но до узаконенной и дискурсивной кодификации жесткого порно в начале 1970-х. Тем не менее его фильмы одновременно пародируют условия, которые и позволили существовать такому кино. Уорхол использует размытые границы сексуальной репрезентации, как это было в 1960-х; кульминация его режиссерской карьеры наступает с выходом в 1968 году фильма «Голубое кино», также известного как *Fuck*, по сюжету которого Вива и Льюис Уэлдон занимаются оральным и вагинальным сексом²⁷. В «Минете» тем не менее Уорхол раскрывает саму идею «предела» как производящего механизма удовольствия — нюанс, упущенный в переходный период, когда акцент делался на максимальную наглядность жесткого порно.

Если и можно назвать какой-либо «общеизвестный факт» относительно фильма «Минет», так это то, что в нем «ничего не происходит»; другими словами, откровенное название фильма (действие, которое фактически за весь фильм не появляется в кадре ни разу) — единственная эротика за все время его про-

задокументировано» именно в это десятилетие. Эти снятые на 8-миллиметровую пленку порнокартины были доступны в «сомнительных журнальных магазинах в больших городах», таких как округ Нью-Йорк Таймс-сквер. Один из фильмов, которые упоминает Во и который мне не представилось возможности посмотреть, кажется особенно интересным при поиске контекста для «Минета», хотя это неочевидно из его описания, насколько продуктивным может быть сопоставление двух картин. Во пишет, что «вероятно, с начала шестидесятых проявляется многообещающий интерес к автофелляции, и это демонстрирует, что гей-порно не должно идти по историческому пути, на который в скором времени встанет: формула линейного повествования, неуклонно ведущего к оргазму». См.: Ibid. P. 359–360, 361.

26. *Idem*. Cockteaser. P. 64–65.

27. «Минет» — это не единственный фильм Уорхола, в котором видны гениталии и показан половой акт. «Стрижка» (1964), «Диван» (1964), «Девушки в ванне» (1967) и «Есть слишком быстро» (1966) также носят откровенно сексуальный характер. Полиция наложила арест на «Голубое кино» после показа в *Garrick Theatre* в августе 1969 года. В следующем месяце фильм был признан порнографическим. См.: *Koestenbaum W.* Op. cit. P. 153, 156.

смотра. Однако траектория картины лишь отчасти оправдывает подобное отношение²⁸. На протяжении всего фильма в кадре находятся лицо и шея молодого человека; черно-белое высококонтрастное изображение достигается за счет того, что он прислонился к каменной стене. Лицо молодого человека худое и с гладкой кожей, его подбородок и челюсть угловаты, а губы бледны. Его кожа светлая, гладкая, он коротко стрижен. Он одет в черный кожаный плащ, несмотря на то что мы можем лишь мельком увидеть воротник и плечи его одежды. Хотя лицо мужчины на протяжении всего фильма показано крупным планом — что выявляет недостаток в звуке и цвете — свет на него падает сверху, так что создается эффект пустых черных впадин вместо глаз, когда он смотрит в камеру. В некоторых моментах в кино лицо мужчины скрыто такой глубокой тенью, что остаются видны лишь переносица и лоб²⁹.

На протяжении всего фильма различные выражения лица молодого человека являются ответными реакциями на что-то, происходящее вне сцены; вероятно, действие происходит за кадром. Интерес молодого человека к происходящему то нарастает, то спадает, мускулы на лице ритмично напрягаются и расслабляются. Он запрокидывает голову в приступах скуки и экстаза, слабо отличимых друг от друга. Его глаза блуждают, мечутся, закрываются и вздрагивают; его руки периодически вторгаются в кадр, когда он вытирает губы или чешет нос. Несколько раз за время картины молодой человек сжимает голову ладонями или проводит пальцами по волосам. Время от времени он неожиданно выпрямляется; в другой раз парень склоняет лицо так, что оно оказывается частично вне кадра, словно его колени подогнулись. Хотя камера статична, Уорхол использует свою стандартную технику, выделяя «главное действие» белой вспышкой светочувствительного слоя. Ближе к концу фильма слабые конвульсии молодого человека начинают усиливаться. Его поза немного корректируется, он оживляется и закуривает сигарету. Вскоре после того, как он выкуривает сигаре-

28. Видео, которое я просмотрела недавно, представляет собой версию фильма продолжительностью чуть более 30 минут. В печати я видела ссылки на 35- и 41-минутные версии. См.: Koch S. «Blow-Job» and Pornography // Stargazer: Andy Warhol's World and His Films. N.Y., 1973. P. 47; Crimp D. Face Value // About Face: Andy Warhol Portraits / N. Baume (ed.). Cambridge, 1996. P. 111. Мне не ясно, ошибка ли это, или на самом деле существует несколько разных версий фильма.

29. В «Минете» лицо вызывается на суд для того, чтобы обеспечить визуальное доказательство орального секса, который предположительно происходит за кадром. Спазмы, связываемые с сексуальным удовлетворением, очень похожи на выражения скуки, недовольства и боли.

ту, фильм заканчивается так же, как и начался, — внезапно, без имен и титров.

В то время как неловкие жесты в финале фильма подтверждают наличие предполагаемого за кадром полового акта, их включение одновременно предвещает разрушение восхищенного внимания зрителя порнографии. Как отметил в своем обширном исследовании фильма Рой Грундман, «наличие полового акта как такового постоянно грозит возможным усилением несексуальных крайностей, таких как боль или психологические страдания»³⁰. С точки зрения Грундмана, отсутствие такого типа традиционно связываемого с порнографией аффекта не является проблемой для зрителей фильма Уорхола. Исследователь отмечает, что, хотя «Минету» не хватает такого рода «бросающихся в глаза непристойных выражений лица», которые являются типичными для жесткого порно, сами эти выражения не всегда были непременно атрибутами порнографических произведений³¹. Вместе с тем уорхоловская «аутопсия» полового акта включает в себя обезоруживающую зрителя двусмысленность движений тела. В «Минете» выражения, обозначающие скуку, наслаждение, боль, являются элементами трудночитаемого визуального лексикона, где значение становится недостижимым. Наступление наслаждения неотличимо от признаков боли; движение само по себе теряет свою функцию как обозначающего символа.

В объектив неподвижной камеры сам минет, обозначенный в названии фильма, не попадает ни разу. Даже если бы минет и происходил фактически — что очень спорно, — зритель не получил бы никакого очевидного доказательства орального секса. Вообще интересно, действительно ли что-то происходит в закадровом пространстве. Хотя «похоже, что это на самом деле минет, который делают вне объектива камеры»³², ничто не указывает на то, что Уорхол не сфальсифицировал картину в целом, попросив своего актера мастурбировать или сыграть процесс, во время которого его пытаются довести до оргазма. Какова роль этого закадрового «минета»? Был ли он на самом деле или лишь изображался актером? Является ли этот секс гетеросексуальным или гомосексуальным? Свидетельствуют ли выражение лица и жесты молодого человека о том, что зритель видел настоящий минет, или это немое свидетельство лишь еще один обман? И если минет все-таки был, то испытал ли герой оргазм, или *organza*, как говорил Уорхол?³³

30. Grundmann R. Andy Warhol's Blow job. Philadelphia, 1993. P. 33.

31. Ibid. P. 34.

32. Koch S. Op. cit. P. 47.

33. Koestenbaum W. Op. cit. P. 44.

Эти вопросы остаются в фильме Уорхола без ответа и становятся темой размышлений многих критиков. В отличие от жесткого порно в фильмах Уорхола буквально отсутствует движение³⁴. Не только минет, предложенный зрителю в названии, остается за кадром (если вообще имеет место), но сам момент оргазма обозначается несколько запоздало и двусмысленно, по-видимому, традиционным курением после секса³⁵. Отчасти чувство разочарования во время просмотра «Минета» и является тем способом, которым фильм отказывается от изображения минета, к просмотру которого прочитавший название зритель уже готов. В фильме утеряно пространство (в котором происходит сам акт минета) и время (к тому моменту, как сигарета закуривается, «это» уже закончено). Так как мы не видим обещанного в названии фильма минета как такового (также будто бы подразумеваемого происходящим на экране), мы пребываем в состоянии робкого предчувствия. Мы ждем наступления оргазма вечно и осознаём, что он мог случиться, только потом, когда уже «слишком поздно»³⁶. Оргазм случается без нашего ведома, вдали от нашего взора; прикуривание сигареты приводит нас к «незначительному шоку узнавания» или «небольшому удару в мозг», сообщающему, что момент, которого мы ожидали, уже прошел без нашего участия³⁷. «Минет» помещает зрителей в сферу упущенного времени и возможностей. «Действие» проходит без их участия, хотя они и прибывают на «ме-

34. Линда Уильямс утверждает, что жесткое порно включает в себя временной аспект и элемент наглядности. Она объясняет, что «несадомазохистская порнография пытается постулировать утопическую фантазию идеальной логики времени: субъект и объект (или соблазнитель и соблазняемый), которые встречаются „вовремя!“ и „сейчас!“ в момент взаимного наслаждения, являющегося особенным вызовом жанра порнографии портретному изображению». См.: *Williams L. Corporealized Observers*. P. 154.

35. К тому моменту, когда сигарета докурена, зрители осознают, что «это» уже произошло. Этот посткоитальный ритуал является косвенным доказательством достоверности фильма.

36. Видеотехнологии и существование нелегальных видеозаписей фильма (и то и другое не было доступно зрителям «Минета» в то время) позволили мне вволю посмотреть и пересмотреть «Минет» к моему собственному удовольствию. Много раз я искала моменты в фильме, в которых есть признаки оргазма, в напрасной надежде определить точку телесной «истины» главного героя. Уже не важно, сколько раз я пересматривала это видео, но, как я ни прилипала к экрану, я так и не смогла определить момент, когда главный герой на самом деле испытывает оргазм, если это вообще случилось. Конечно, я не слишком много знаю о телесных кодах мужского оргазма, но мне кажется, что даже знатоки эякуляции не смогут точно его определить.

37. *Koch S. Op. cit.* P. 47.

сто события». Зритель лишь запоздало узнает оргазм по «признакам» полового акта. Подобно детективу на месте преступления или знатоку фотографий Эжену Атже, зритель «Минета» должен вновь собрать детали полового акта из улик — выражений лица, шепота губ, закуренной сигареты, — не будучи очевидцем происшествия.

Хотя нам не видна область гениталий в «Минете», сам фильм едва ли можно назвать бедным на события. Критик фильма Джим Хоberman называет «Минет» «самой концептуальной из когда-либо снятых порнографических работ», основанной на умении переопределять то, что считается порнографическим «хэппенингом»³⁸. Хоberman продолжает: «Момент, когда рука молодого человека тянется почесать нос — это введение нового героя — действия»³⁹. В таком же духе Дуглас Кримп утверждает: «То, что характеризует „хэппенинг“, что считается случаем, событием, даже рассказом, что мы видим, замечаем и о чем думаем — все, что традиционно присуще ранее виденным нами фильмам, отлично от того, что происходит в фильмах, подобных „Минету“»⁴⁰. «Минет» преобразует то, что чаще всего считалось второстепенным в получении эротического опыта, в сексуальное зрелище как таковое. Кроме того, задумав фильм на бесшумной скорости, Уорхол таким способом восстанавливает детали, которые при демонстрации наслаждения в порнографии обычно показываются в очень быстром темпе.

Я не хочу отдавать приоритет аспектам отрицания и отказа в фильме за счет рассмотрения тех его сторон, которые заявляют сексуальное и эстетическое наслаждение в большей степени, чем скрывают. Мы должны рассматривать предоставленную фильмом возможность альтернативных наслаждений, а не видеть в «Минете» порнофильм, попытки которого дать подтверждение сексуальному удовольствию провалились. Такое подтверждение «Минет» предоставляется лишь за счет кода, прямо противоположного традициям изображения удовольствия в жестком порно, что стало едва ли не самым узнаваемым для современных зрителей. Фильм по-новому выстраивает порнографическое изображение, исследуя тесную связь между наслаждением и длительностью, скукой и в конечном счете неудовлетворенностью. Рассматривая «Минет» как *деструктивный* или даже *деконструирующий* фильм, от которого ожидают синхронности действий и порнографических образов, мы рискуем упустить тот факт, что картина была и до сих пор яв-

38. *Hoberman J.* Op. cit. P. 182.

39. *Ibid.* P. 182.

40. *Crimp D.* Op. cit. P. 114.

ляется *конструирующей* новый вид эротического изобилия (*plenitude*).

Этому «эротическому изобилию» (*plenitude*) необходимо найти определение. Одна из главных задач настоящего эссе — исследовать удовольствие от наблюдения за лицом как вида визуальной порнографии. Долгое время считавшееся способным отражать внутреннюю борьбу лицо часто приводят в пример — в исследованиях этого фильма или других визуальных медиа — в качестве инструмента «переходного доступа» к психологии внутреннего мира человека. Отношения между портретной живописью и порнографией непреодолимы: обе традиции необходимы для постижения скрытой истины, хотя и посредством разных визуальных средств. Порнография радикально по-новому определяет взаимосвязь лица и внутреннего мира: она интерпретирует лицо не как отражение души, но как отражение наслаждения тела. «Минет» как порнографический портрет усложняет эту связь. Анализируя лицо в фильме «Минет», определяя, что оно обнаруживает и скрывает, я попытаюсь сформулировать отношения между визуальным удовольствием, порнографией и портретом.

Ключевое отличие «Минета» от мейнстрима гей- и традиционной порнографии, по всей видимости, состоит в том, что можно назвать отличием в «работе лица», мобилизованной каждым из направлений. Несмотря на то что мейнстримная порнография традиционно была основана на выражениях лица, которые отражали момент оргазма, иступленное лицо расшифровывается как единственный индикатор удовольствия в мизансценах жесткого порно. Другими словами, лицо демонстрируется в дополнение к ритмичному движению половых органов и эякуляции как дополнительный признак подлинности. В жесткой порнографии, которая появляется после «Минета», выражение лица предвосхищает и затем подтверждает действия половых органов⁴¹. «Минет», напротив, посредством гримас вытесняет по-

41. По словам Уильямс, «принцип максимальной наглядности» применяется в порно для того, чтобы сделать порнографию жесткой — настоящее «доказательство» тела в приступах сексуального наслаждения. В жесткой порнографии доказательство требуется не только в качестве эпизодов сексуального проникновения, но также непроизвольной, экстатической реакции тела. Принципы максимальной наглядности первоначально включали преобладание крупных планов, яркое освещение гениталий и расположение актеров перед камерой таким образом, чтобы лучше показать их тела и органы, однако с 1970-х годов они стали еще более откровенными и включали в себя уже повсеместную традицию изображения эякулирующего пениса, известного как «денежный кадр». Далее Уильямс пишет: «Жесткое порно пытается не играть в „ку-ку“ с мужскими

ловое «доказательство»; мизансцену фильма составляет только лицо. В «Минете» «работа лица» не является дополнением к половому акту — это и есть само действие.

ПЕРВЕРСИИ ПОВЕСТВОВАНИЯ ПО ФРЕЙДУ

Вопреки давно устоявшейся художественной традиции показывать экстаз посредством выражения лица — начиная от скульптуры Св. Терезы Бернини и до крупных планов Жана Моро в фильме «Любовники» (реж. Луи Маль, 1958), настойчивость Уорхола в отображении лица похожа на упрямство. В «Трех очерках по теории сексуальности» Фрейд определяет перверсии как «или: а) переход за анатомические границы частей тела, предназначенных для полового соединения, или б) остановку на промежуточных отношениях к сексуальному объекту, которые нормально быстро проходят на пути к окончательной сексуальной цели»⁴². «Минет» не только выводит за визуальный фокус фильма к негенитальным частям тела. Фактически фильм полностью замещает негенитальное пространство половым актом, указанным в названии фильма. Все кино посвящено значению негенитальных частей тела, как если бы лицо содержало столько же эротических возможностей, сколько и пенис. В жестком порно лицо актера в экстатическом приступе важно для создания действия в сексуальной части фильма. Тем не менее предполагается, что изображения лица, согласно Фрейду, «быстро проходят на пути к окончательной сексуальной цели».

«Минет» не только останавливается, но и буквально «врывается» в пространство перверсии негенитального хэппенинга. Фильм является рефлексией над отсутствующим «изображением плоти» или демонстрацией полового проникновения. По словам Линды Уильямс, изображение плоти формирует «наиболее типичный холостяцкий кадр в фильме: проникновение, снятое крупным планом, показывающее, что происходит жесткий половой акт»⁴³. Изображение плоти — это выражение того, что

или женскими телами. Оно одержимо ищет знания посредством вуайеристской записи откровенного, произвольного пароксизма самой вещи». См.: *Williams L. Hard Core*. P. 49. Интересно отметить, что много принципов максимальной наглядности опровергаются в работах Уорхола, и что единственный принцип, который он использовал в «Минете» (преобладание крупного плана), используется для того, чтобы скрыть, а не показать акт сексуального проникновения.

42. См.: *Фрейд З.* Три очерка по теории сексуальности. М.: Просвещение, 1990.

43. *Williams L. Corporealized Observers*. P. 72.

Фрейд назвал бы скорее нормальным сексуальным влечением, нежели перверсией: это доказательство достижения генитального союза. В то время как полнометражное порно с 1970-х годов определило изображение плоти как единственный (и самый важный) шаг на пути к самому верному нарративному доказательству сексуального удовлетворения («денежный кадр» или эякуляция) на протяжении холостяцкой эры, данное изображение плоти возвестило, что нарративная порнографии находится в своем зените.

С исторической точки зрения «Минет» появился незадолго до движения от плоти к эякуляции, от холостяцкого кино к полнометражному жесткому порно. Хотя «денежный кадр» не был еще столь популярным приемом в порнографии, отмена изображения пениса в фильме «Минет», безусловно, в результате приводит к обману зрительских ожиданий. Оставить гениталии за кадром, в то время как название фильма так возбуждающе предвещает демонстрацию пениса на экране, на самом деле характерная черта эпохи, однако жестокость этой шутки вышла за пределы исторической необходимости. В этом смысле Во называет Уорхола *cockteaser*⁴⁴, объясняя это тем, что режиссер «выдумывает такие названия, чтобы заманить будущих зрителей, даря им обещания или просто поддразнивая»⁴⁵. Во призывает зрителей рассмотреть работу Уорхола с исторической точки зрения, вспомнить эпоху, в которой «обещание вознаграждения, как правило, задерживалось и редко выполнялось»; в гей-порно потребители привыкли ловить удовольствие от внимательного прочтения формально неэротического искусства или инструкций для тренировок⁴⁶. И все-таки крупные планы мужских половых органов — как то, что очевидно отсутствует в «Минете», — не были бесконечно далеки от вектора гей-порнопродукции в целом. Хотя «откровенные фотографии сексуального характера редко сравнивались с обнаженными телами или фотографиями качков с плакатов и из гляцевых журналов», в своей книге *Hard to Imagine* Во отмечает, что запрещенная фотография заняла место «снимков промежностей крупным планом» в 1930-е годы. В то время как эти снимки никогда не бывали столь же популярными среди подпольных потребителей, как «длинные симметричные чувственные композиции», тем не менее их продолжали переда-

44. *Cockteaser* (эквивалент в русском языке — «динамо») — человек, который может допустить различные заигрывания и прелюдии, но в итоге всегда отказывает в совершении полового акта. — Прим. ред.

45. *Waugh T. Cockteaser*. P. 51.

46. *Ibid.* P. 61–62.

вать из рук в руки, и кто-нибудь типа Уорхола мог без проблем их достать⁴⁷.

Во многом показ в «Минете» сексуального шоу ближе по духу холостяцкой традиции, нежели попыткам возрождения жанра в 1970-х, с которыми мы тем не менее больше знакомы. Как и большинство работ, произведенных на «Фабрике», «Минет» копирует примитивизм холостяцких фильмов: немое кино без цвета, с ограниченным вербальным действием и недостатком ярких характерных черт у главных героев или других актеров⁴⁸. Это не должно нас удивлять; технически прошло практически десятилетие, прежде чем на экраны стали выходить полнометражные жесткие порнографические ленты начала 1970-х годов. И все-таки «Минет» не стоит рассматривать как фильм, соответствующий традициям изображения сексуальности в холостяцком кино. Не только потому, что «Минет» вдвое длиннее самого долгого холостяцкого кино, но отсутствие малейших признаков полового проникновения ставит его в ряд первоклассных пиратских, заказываемых по почте гей-аудиторией фильмов в период 1950–1970-х годов. По словам Во, бесцельное позирование этих примитивных *loops*⁴⁹ служит прообразом «минимальной структуры, длительности и „мета-жанра“» экспериментальных работ Уорхора.

Фрейд мог лишь догадываться о многих наслаждениях, доступных гей-аудитории в развратное начало 1960-х. В одной из ранних дискуссий о фетишизме, в «Трех очерках о теории сексуальности», он относит к фетишизму те случаи, когда «нормальный сексуальный объект заменен другим, имеющим к нему отношение, но совершенно непригодным для того, чтобы служить нормальной сексуальной цели»⁵⁰. С того момента как теория Фрейда о нормальной сексуальной цели определила рамки того, что считать нормальными половыми контактами, восхищенное или чрезмерное внимание к тем частям тела, которые не подходят под его определение, неизбежно будет считаться извращением. Фрейд пишет: «Патологическим случаем становится только тогда, когда стремление к фетишу зафиксировалось сильнее, чем при обычных условиях, и заняло место нормальной цели, далее, когда фетиш теряет связь с определенным лицом, становится единственным сексуальным объектом»⁵¹. Он не допускает возможности того, что чрезмерное внимание к не-

47. *Idem.* Hard to Imagine. P. 324.

48. О примитивизме холостяцких фильмов см.: Williams L. Hard Core. P. 60–72.

49. Видеосэмплы. — *Прим. ред.*

50. См.: Фрейд З. Три очерка по теории сексуальности. М.: Просвещение, 1990.

51. См.: Там же.

половым частям тела может развиваться вследствие исторических обстоятельств, при которых доступ к гениталиям пресекался законом, цензурой или социальными табу. Для Фрейда извращение определяется как любая разновидность распространения или расширения сексуальности, которая вытесняет гениталии из основного фокуса внимания.

В этом смысле «Минет» — не только извращенное кино, но также фильм, в котором объект извращения служит основополагающим принципом его вербальной и визуальной структуры. Мы видим в «Минете» нечто, однако оно отличается от того, что мы ожидаем и желаем увидеть. Этот фильм не способен донести до нас изображение пениса или минета. На место демонстрации сексуального акта фильм помещает лицо. Двойной режим максимальной визуальной насыщенности и временной логики, принятый в жестком порно, может быть поставлен в ряд с теорией Фрейда о нормативной сексуальности. Жесткое порно представляет половой акт как норму сексуальности в пределах временного отрезка, в котором избегается излишне трепетное отношение к «не относящимся к делу» частям тела. Зритель «Минета» тем не менее не только не видит изображения оргазма, но также не понимает до конца, в какой момент времени он происходит. Мы узнаём об оргазме только после его наступления. Сделать усилие и восстановить сам момент оргазма, его точное положение во времени остается невозможным. В то время как жесткое порно предоставит зрителям строго рассчитанный по времени, хорошо освещенный «точный удар», «Минет» может предложить лишь курение после оргазма. Пока жесткое порно показывает тебе пенис, «Минет» предлагает лишь голову.

Проблематичные, как это может показаться сейчас, перверсивные столкновения авангардного искусства и порнографии 1960-х стали казаться наблюдателям неизбежными. По мнению Стивена Коха, неудобный союз авангарда и порнографии явился «неминуемым следствием идей Уорхола»⁵². Аналогично пишет и Хоberman: «Траектория режиссерской карьеры Уорхола проходит в неизбежной связи с порнографией, которая возвращается в начале 1960-х, едва ли не наслаждаясь публичным одобрением, подобным современному»⁵³. Хотя «превосходство сексуальной репрезентации в произведениях Уорхола» нельзя недооценивать⁵⁴, заявление Хобермана требует некоторого пояснения. В каком смысле творческая работа Уор-

52. Koch S. Op. cit. P. 49.

53. Hoberman J. Op. cit. P. 182.

54. Waugh T. Cockteaser. P. 52.

хола «проходит в неизбежной связи с порнографией» и как это «движение» одновременно противостоит реальным фильмам Уорхола?

«Минет», возможно, имеет самое точное название из всего уорхоловского кинематографа раннего периода творчества, однако не только этот фильм сфокусирован на работе отдельной части тела. «Во время съемок „Минета“, — пишет Кох, — Уорхол был вовлечен в модель желания, которая, вероятно, сделала его самым интересным порнографом века. Конечно, амбиции, которым он следовал и которые лелеял, были огромны»⁵⁵. Как точно можно охарактеризовать уорхоловскую «модель желаний» в ранних фильмах? «Поцелуй», «Сон» и «Еда», снятые в тот же год, что и «Минет», урезали визуальное и вербальное поле до единственного «действия» тела. На самом деле многие элементы порнографии уже присутствуют в начале кинорежиссерской карьеры Уорхола: крупный план целующейся пары («Поцелуй»), размышление обнаженного мужчины в постели («Сон») и фокус на медленных телесных действиях («Еда»). «Оральность — это постоянная тема немых», — пишет Пол Артур⁵⁶; как если бы основным пространством действия в порнографии были постель или ложе.

Артур заметил, что «обращение к отдельным телесным ощущениям» в раннем кинематографе Уорхола «происходит практически напрямую»⁵⁷. Именно это и утверждал Уорхол на протяжении всей своей жизни. В размышлениях о повальном увлечении театром обнаженных, которое поразило Сан-Франциско в 1969 году, художник отмечал: «Я всегда хотел сделать фильм, в котором был бы один только трах, как в „Еде“ была только еда, а в „Сне“ — один только сон»⁵⁸. В этих словах раскрывается взгляд Уорхола на порнографию, который он воплощает в своих ранних картинах. Он признает свое навязчивое желание снимать на пленку «саму „вещь“»⁵⁹, сконцентрировать внимание на отдельном телесном действии, не отвлекаясь больше ни на что. Чего недостает в аутопсии порнографии Уорхола, так это фаллоса: все-таки будет справедливо, если мы ограничим нашу дискуссию о порнографии в фильмах Уорхола, которая включает и характеры людей. Неподвижные снимки Уорхола, минималистская эпопея Эмпайр-стейт-билдинг (1964) приравняются

55. Koch S. Op. cit. P. 49.

56. Arthur P. Flesh of Absence: Resighting the Warhol Catechism // Andy Warhol: Film Factory / M. O'Pray (ed.). L., 1989. P. 150.

57. Ibid.

58. Уорхол Э., Хэкетт П. Указ. соч. С. 344.

59. Williams L. Hard Core. P. 49.

к восьмичасовой эрекции; выдержать это сможет лишь самый неутомимый зритель.

Вопреки «порнографически пристальному» взгляду урхоловской камеры на телесные ощущения существует важное психоаналитическое различие между структурой ранних фильмов Уорхола и мейнстримной порнографией. В «Трех очерках» Фрейд пишет: «Это может послужит нам намеком, что и само сексуальное влечение может быть не нечто простое, а состоит из компонентов, которые снова отделяются от него в виде перверсии»⁶⁰. В обсуждении сексуальных элементов жесткого порно Уильямс отмечает, что «совсем немного предлагается для удовлетворения ряда разнообразных, даже не всеобъемлющих сексуальных предпочтений»⁶¹. Производители жесткого порно заинтересованы в соединении часто взаимоисключающих сексуальных вкусов зрителей в единое целое. «Хотя основанная на предположении, будто удовольствие от секса является само собой разумеющимся, — замечает Уильямс, — лежащая в основе и мотивирующая страсть [присущая жесткому порно] не всегда подтверждает это». Уильямс приходит к выводу, что «из-за этого противоречия возникает необходимость в соединении описательной части и сексуального элемента»⁶². Жесткое порно пытается оставить сексуальное влечение нетронутым. Присущее этому жанру соединение описательной части и сексуального элемента, так же как и интеграция различных сексуальных предпочтений в единое целое, позволяет отнести жесткое порно к фрейдистской идее нормальной сексуальности. Вместе с тем ранние фильмы Уорхола пытаются вновь разделить сексуальное влечение на его составные части. Его первые ленты представляют собой коллекцию перверсий; каждый его фильм посвящен действию, лишенному связи с другими составными частями сексуального влечения. Описательная часть и сексуальный элемент в фильмах Уорхола фактически не интегрируются, а сексуальный аспект, по сути, и является описательной частью. Когда Хоберман пишет, что «режиссерская карьера Уорхола предшествует порнографии», это буквально означает, что художник изображает соединение всех составных частей объекта для того, чтобы заново сформировать сексуальное влечение, ранее распавшееся.

60. См.: *Фрейд З.* Указ. соч.

61. *Williams L.* Hard Core. P. 126.

62. *Op. cit.* P. 134.

ПОРТРЕТНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ И ПОРНОГРАФИЯ: ЭРОТИКА ЗНАНИЯ

Удовольствие от наблюдения за лицом в «Минете» скорее «вытесняет» присущий жесткому порно пристальный взгляд на гениталии, чем «предваряет нормальную сексуальную цель». Тем не менее, хотя вначале это приятное времяпрепровождение может поразить воображение развращенного и разочарованного зрителя (для которого лицо не является фетишем), стратегия Уорхола обращает внимание на часто незаслуженно игнорируемую эротичность лица. Вместо того чтобы рассматривать «Минет» как олицетворение отсутствия нормальной сексуальности, описанной Фрейдом, я настаиваю на том, что в фильме присутствует пусть иной, но столь же вызывающий к размышлениям тип эротики. Лицо, заменившее гениталии в фильмах Уорхола, на самом деле играет свою роль. Джонатан Флэтли отмечает, что «обещание, данное в названии, вынуждает нас прочитывать сам минет по лицу»⁶³. В результате малейшие его гримасы приобретают форму порнографии и эстетического обаяния, соединяя похотливый взгляд и пристальный взор художника. Уэйн Кёстенбаум пронизательно и изящно обратила внимание на аспекты, за счет которых работа Уорхола «имеет отношение к порыву порнографии создать хранилище объектов страстных желаний» и отмечает, что «каждое тело необходимо задокументировать, поскольку всякий человек обладает индивидуальными отличительными чертами — волосы на руках, форма носа, полнота губ»⁶⁴. Вопреки нашему начальному разочарованию относительно неподвижности камеры, мы ловим себя на восхищении неповторимостью изображения.

В своем эссе о «Минете» Дуглас Кримп приводит доводы в пользу того, что «сексуальная привлекательность» фильма основана на эротической «ценности лица»⁶⁵. Вместо того чтобы сделать акцент на остающемся за кадром — на том, что мы не видим, — Кримп высказывается за «роскошную красоту» лица, находящегося в объективе камеры⁶⁶. Особое внимание в своем тщательном исследовании лица анонимного главного героя он уделяет едва уловимым жестам, выражениям и деформациям, которые нами, зрителями, зачастую остаются незамеченными. Он также предполагает, что, возможно, «Минет» полезнее рас-

63. *Flatley J. Warhol Gives Good Face: Publicity and the Politics of Prosopopoeia // Pop Out: Queer Warhol. P. 125.*

64. *Koestenbaum W. Op. cit. P. 42.*

65. *Crimp D. Op. cit. P. 114.*

66. *Ibid.*

смагивать вне контекста традиции порнографического кинематографа, но в рамках традиции портретного изображения⁶⁷. Находка Кримпа относительно применимости портретного изображения как модели, внутри которой необходимо исследовать «Минет», является принципиально важной. Тем не менее здесь Кримп, возможно непреднамеренно, заявляет о необходимости строгого противопоставления продуктов культуры, среди которых порно и искусство существуют как взаимоисключающие категории. (Если мы вынуждены поместить «Минет» вне традиции портретного изображения, то в таком случае, безапелляционно заявляет Кримп, мы должны исследовать его и вне контекста традиции порнографии.)

Кёстенбаум сравнивает лицо нашего главного героя с выразительным лицом в фильме Карла Теодора Дрейера 1928 года «Страсти Жанны д'Арк», отмечая, что оба портрета больше похожи на живописные картины, чем на фильм⁶⁸. Хотя Кёстенбаума трудно обвинить в умалении сексуальной значимости работы Уорхола — фактически для завораживающей биографии художника верно прямо противоположное, — будет нетрудно представить ситуацию, в которой такое сравнение может вылиться в сакрализацию «Минета» бóльшую, нежели эротизация «Страстей Жанны д'Арк». К сожалению, критики, повлиявшие на разделение высокого и низкого, часто пытаются через возведение «унижения» субъекта до статуса высокого искусства «вернуть» его из кучи отбросов, в которую он был отправлен. Я считаю, что обратная трансформация носит менее обратимый характер. Чем сакрализовать порнографию в попытке ее узаконить, более продуктивным, как мне представляется, будет рассмотреть особенность, в силу которой даже свободные от предрассудков работы так называемого высокого искусства напоминают порнографию. Почему бы нам не допустить, что сильные страдания, отражающиеся на лице Фальконетти в немом произведении Дрейера, могут возбудить зрителей?

«Минет» вынуждает нас осознать, что один текст может быть частью разнообразных историй, жанров и традиций одновременно, поскольку вызывает последующие дивергентные и часто несовместимые коды и инструкции посредством их демонстрации. Более продуктивным будет сопоставить две традиции, сравнить их как параллельные попытки получить доступ к внутреннему миру объекта через визуальную репрезентацию и силу/удовольствие динамики, а не отделять историю порнографии от портретной живописи. Портретное изображение

67. Crimp D. Op. cit. P. 118.

68. Koestenbaum W. Op. cit. P. 84.

не исключает наличия полового влечения; достаточно вспомнить картину Эдуарда Мане «Олимпия», чтобы отчетливо представить себе это размывание характерных для каждой традиции границ.

Тони Райанс в эссе «„Ручная работа“ Энди» относит работу Уорхола к тому, что он называет «эротика отчужденности», в которой «похотливый элемент» портрета оказывается центральным⁶⁹. Тем не менее отчужденность — не самое точное определение эффекта портретной живописи. Переплетающиеся истории живописи и фотографии остаются за рамками данного эссе, но мы можем заметить, что крупные планы лица использовались как в истории кино, так и в истории и теории кинематографа. Написанный около полувека назад текст о крупных планах Белы Балаша до сих пор остается наиболее точной оценкой эффектов, которые портрет в фильме оказывает на зрителей. С появлением крупного плана в качестве техники кинематографа фильм стал способен показать зрителю «скрытую жизнь маленьких вещей»⁷⁰. По мнению Балаша, крупный план человеческого лица (особенно Марии Фальконетти — самый распространенный пример этого) способствовал появлению важных инструментов, открывших доступ к психологической жизни человека — «драматическим откровениям, происходящим под маской внешних проявлений»⁷¹. Фокусируя внимание на человеческом лице и увеличивая его сильнее реально существующих пропорций, Балаш полагает, что других кинематографических крупных планов, раскрывающих подознательные переживания, нет. По мнению исследователя, крупные планы лица выдвигают на первый план поиск знания о человеке, который был неотъемлемым элементом дискурсивной формулы кинематографической системы. Балаш строит теорию о том, что крупный план обладает способностью раскрывать значения в замысловатой игре черт лица, изображая «объектив» самым «субъективным и индивидуальным из человеческих способов проявления»⁷².

Балаш заявляет, что через «микрофизиогномику» лица, увеличенную при помощи крупного плана на киноэкране, можно «увидеть дно души посредством неуловимых движений мышц

69. Rayns T. Andy's Hand-Jobs // Who Is Andy Warhol? / C. MacCabe, M. Francis, P. Wollen (eds.). L., 1997. P. 83–87.

70. Хотя на русском языке существует перевод книги Балаша (см.: Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М., 1968), цитаты приводятся по англоязычному изданию: Balázs B. Theory of the Film: Character and Growth of a New Art. L., 1952. P. 54. — Прим. ред.

71. Balázs B. Op. cit. P. 56.

72. Ibid. P. 60.

лица, недоступных даже самым наблюдательным»⁷³. По мнению Балаша, бессознательные, неконтролируемые подергивания лица оказываются особенно важными для выражения эмоций, которые он называет «страстями»⁷⁴. Он пишет: «Самый быстрый темп речи не успевает за потоком и *пульсацией* эмоций, однако выражения лица могут всегда оставаться в контакте с ними, предоставляя верные и четкие формы для них»⁷⁵. Балаш определяет крупный план человеческого лица как вид бессознательно сделанных признаний внутреннего мира, которые невозможно выразить в языке. Крупный план создается как доказательство внутренних движений человеческого лица. Как считает Балаш, то, что не «передаваемо» в языке, может быть отчетливо произнесено только при помощи невольных конвульсий тела, в особенности движений лица. Балаша больше всего интересовали «определенные части лица, контролируемые с трудом илидвигающиеся совсем неумышленно, выражение которых непреднамеренно и бессознательно, которые также зачастую могут выдавать эмоции, противоречащие основному выражению, появляющемуся на лице»⁷⁶. Крупный план снимает маску лживых выражений и раскрывает «истину» объекта. Подобно порнографии, крупный план оживает посредством стремления к знанию об объекте. В рассуждениях Балаша (отчасти используя его слова, такие как *поток* и *пульсация*) можно обнаружить движение к тому, что Уильямс называет «неконтролируемым признанием наслаждения, „неистовством очевидного“ в жестком порно», которое характеризует порнографию»⁷⁷. Кинематографическое порно и портретное изображение разделяют эпистемологию тела, или стремление к знанию. Для обеих традиций момент конвульсии означает исповедь тела.

ВОССТАНОВЛЕНИЕ АУРЫ: ПРИЗРАКИ ДИСТАНЦИИ, СИМВОЛЫ БЛИЗОСТИ

Наслаждение от наблюдения за лицом крупным планом сродни удовольствию от наблюдения за порабощенным телом. По мнению Балаша, лицо становится разновидностью полового пространства, в котором зритель может найти доказательство ис-

73. Balázs B. Op. cit. P. 63.

74. Ibid. P. 72.

75. Ibid (курсив наш.—А.О.).

76. Ibid. P. 74.

77. Williams L. Hard Core. P. 50.

тинности субъективности. Хотя Балаш утверждает, что его интерес к крупному плану вращается вокруг того, что этот последний может рассказать нам о «душе» мужчины (интересно, что бóльшая часть приведенных им примеров — не мужские, а женские лица), он прибегает к определенно телесным метафорам. В этом смысле идея Балаша сродни уорхоловскому замыслу. Балаш пытается прочесть крупный план эпистемологически; в его тексте лицо превращается в неиссякаемый источник знания об объекте. «Прочитывая лицо» как текст, Балаш стремится «завладеть» внутренним миром объекта. В ранних экспериментальных фильмах Уорхол бросает вызов именно тому типу знания, к которому стремится Балаш. Как и у последнего, вызов Уорхола направлен на тело объекта — в данном случае исполнителя главной роли. Тем не менее Уорхол показывает тело, чтобы *закрыть* доступ к внутреннему миру объекта. В то время как структура фильма Уорхола просит зрителя обращаться с лицом, как если бы оно обладало значением гениталий, фактическое освещение фильма не позволяет зрителю овладеть объектом посредством наблюдения. Кримп очень подробно анализирует этот феномен: «Камера Уорхола схватывает лицо и переживания, которые оно выражает, но вместе с тем скрывает их от нас; Уорхол делает это посредством простой регулировки освещения, как если бы случайная тусклая лампочка свисала с потолка чуть выше и немного левее места действия. Мы не можем наладить зрительный контакт»⁷⁸.

Я не буду обсуждать эффекты тусклого освещения как способ сокрыть вуайеристское наслаждение, как это делает Кримп, а объясню это немного иначе, как делает это Беньямин. В своем классическом эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» Вальтер Беньямин определяет неуловимое качество — «ауру» — как «уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был»⁷⁹. По мнению Беньямина, аура произведения искусства «ослабевает» в эпоху технической воспроизводимости из-за того, что «страстное стремление „приблизить“ к себе вещи как в пространственном, так и в человеческом отношении так же характерно для современных масс»⁸⁰. Он пишет: «Изо дня в день проявляется неодолимая потребность овладения предметом в непосредственной близости через его образ, точнее, отображение, репродукцию»⁸¹.

78. Balázs B. Op. cit. P. 115.

79. См.: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М.: Медиум, 1996.

80. См.: Там же.

81. См.: Там же.

Рассуждения Беньямина об ауре могут оказаться удивительным образом применимыми к исследованию порнографии. История порно может быть описана как история попытки сделать объект сексуального наслаждения ближе «пространственно и в человеческом отношении». В этом смысле жесткое порно может быть прочитано как самый непреодолимый характерный пример желания современного общества приблизить объект вожделения — в данном случае тело в приступе оргазма — для получения доступа к самым глубинным телесным тайнам объекта.

Возможно, «Минет» пытается возродить ауру, прежде потерянную в репрезентации сексуального наслаждения. Посредством восстановления утраченного чувства дистанции-в-близости «Минет» дает нам *больше*, а не *меньше*, нежели жесткое порно. Майкл О'Прэй писал, что Уорхол «напал на ауру искусства»⁸². И в то время как это заявление может безошибочно объяснить нам многое из его картин и шелковых трафаретов, оно не кажется пригодным для анализа фильмов художника. Освещая лицо сверху, по словам Кримпа, Уорхол погружает лицо анонимного мужчины, особенно его глаза, в глубокую тень. Кримп пишет: «Если и есть какое-то чувство разочарования от „Минета“, то я думаю, оно происходит не от отсутствия в кадре полового акта — мы на самом деле его и не ожидаем, — но от того, что мы никак не можем по-настоящему увидеть лицо мужчины»⁸³.

Отказываясь от «максимальной видимости» объекта на двух уровнях, Уорхол вновь возвращает ауру сексуального удовольствия изображению. Уорхол не только сделал изображение сексуального проникновения недоступным зрителю; он также сделал объект, который был замещен субститутом, трудным для быстрого восприятия. Беньямин обратил внимание, что ранние фотографии явились последним убежищем для ауры, которую, возможно, излучало человеческое лицо⁸⁴. Вероятно, удивительный примитивизм Уорхола способен отразить некоторый след настроения, присутствующего на ранних фотографиях, «усиленных загадочностью неуловимой ауры»⁸⁵. Трансформируя репрезентацию полового акта в эфемерный, призрачный портрет, Уорхол предложил зрителю неприличную дистанцию от объекта, которая была потеряна из-за вездесущности СМИ.

82. O'Pray M. Introduction // Andy Warhol: Film Factory. P. 10.

83. Crimp D. Op. cit. P. 115.

84. См.: Беньямин В. Указ. соч.

85. Shaviro S. Warhol's Bodies // Shaviro S. The Cinematic Body. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. P. 212.

Мгновенно снятый, хотя сам темп кино очень медленный⁸⁶, без сопровождающих сексуальное удовлетворение человеческих звуков, таких важных для подтверждения наслаждения в жестком порно и, очевидно, отсутствующих в холостяцком кино, своим успехом «Минет» обязан тому, что делает репрезентацию полового акта странной. Замедленное движение производит эффект дистанцирования зрителя от объекта посредством уменьшения поля действия до предела, на котором последовательность движений может быть безнаказанно нарушена. Как и раннее немое кино, «Минет» трансформирует движение в стремление, последовательность, ведущую к непрерывному ряду потрясений и спазмов, а присутствие превращает в отсутствие. Темп фильма освобождает тело на экране от его жизненной энергии: лицо изображено похожим на привидение при помощи окружающих его теней и пульсации, не дающей его оживить. Замедленное движение позволяет зрителю испытать дистанцию как разрыв во времени, временное различие между миром зрителя и миром картины. «Минет» показывает лицо крупным планом, перенося объект на первый план, и в то же время фильм делает и действие, и само лицо очень далекими. Мы не можем всецело рассмотреть лицо, на которое так пристально смотрим, мы не можем услышать звуки, исходящие от лица и тела, и движения лица представлены в сдержанной технике замедленного движения, как если бы они происходили на огромном расстоянии от нас.

ТРУД, СКУКА, БЛАЖЕННОСТЬ

Какая связь между аурой и эротикой, между дистанцией и сексуальным удовлетворением? На самом ли деле восприятие ауры доставляет наслаждение зрителю порнографии? Какие ощущения получают зрители во время просмотра «Минета» и чем они отличаются от тех, которые мы испытываем при просмотре более доступных нам сексуальных сцен?

Самая распространенная реакция на просмотр «Минета» — скука. Однако это утверждение не является настолько очевидным и всеобщим, как может показаться на первый взгляд. Что значит быть утомленным каким-либо изображением и являются ли *скука* и *наслаждение* взаимоисключающими понятиями? Действительно ли «Минет» трогает зрителей? И если да, то каким образом? Рекс Рид приводит в этой связи историю о том,

86. Angell C. The Films of Andy Warhol. Part 2. N.Y., 1994. P. 9.

как Уорхол решил провести показ «Минета» в Колумбийском университете в 1966 году; ее стоит процитировать полностью. Рид пишет: «Зрители вежливо сидели на протяжении первых нескольких минут фильма, изображающего лицо молодого человека. Вот и все. Просто лицо. Но что-то явно происходило там, внизу, за объективом камеры. Зрители начали беспокоиться. <...> Некоторые начали петь „Мы никогда не придем“. В конце концов они стали выкрикивать различные фразы, большая часть из которых нецензурные. В итоге наступил всеобщий хаос, посреди которого один (женский) голос прокричал: „Мы пришли посмотреть на минет, а нас обманули!“ В экранный полетели помидоры и яйца; Уорхола быстро увели из сообщений безопасности через свирепую, свистящую, злую толпу в машину»⁸⁷.

Безусловно, зрители пришли в бешенство, они буквально не могли контролировать этот взрыв эмоций. В своей книге об Энди Уорхоло Джудит Батлер пишет: «Несомненно, то, что нельзя было предвидеть в отношении вредоносных высказываний, оскорблений [субститута вредоносного фильма], — это то, что приводит чувства зрителей в состояние, которое нельзя контролировать»⁸⁸. Спустя 30 лет после первой демонстрации картины Кримп написал: «Сейчас, когда мы смотрим „Минет“ Энди Уорхола, мы не ожидаем действительно увидеть акт фелляции, заявленный в названии»⁸⁹. В 1966 году этот довод нельзя было назвать справедливым. Зрители ожидали увидеть акт фелляции и часто приходили в ярость, когда фильм не предоставлял им этого зрелища. Чувство оскорбления — быть «обманутым», — испытываемое зрителями, было неотделимо от предвкушения демонстрации действия сексуального характера. Хотя этот тип реакции не пользуется спросом в жестком порно⁹⁰, на опреде-

87. Цитата по: *Bockris V. The Life and Death of Andy Warhol. New York, 1989. P. 210.*

88. *Butler J. The Life and Death of Andy Warhol. New York, 1997. P. 4.*

89. *Crimp D. Op. cit. P. 111.*

90. Кэрол Кловвер назвала такие жанры, как ужасы и порнография, «телесными жанрами», поскольку их цель состоит в том, чтобы побудить зрителя к конвульсивной ответной реакции (подпрыгнуть в страхе от ужаса или задрожать от сексуального экстаза при просмотре порно). Основываясь на этом, Уильямс утверждает, что зрители порнографии буквально провоцируются на участие в происходящем на экране действии. Порнография стремится побудить тело зрителя к «практически принудительному подражанию эмоциям или ощущениям тела на экране». См.: *Williams L. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess // Film Genre Reader / B. K. Grant (ed.). Austin, 1995. P. 143.* Между зрителями жесткого порно и текстом существует тайный договор, по условиям которого зритель должен не только наблюдать, но также испытывать сексуальное наслаждение. Ричард Дайер делает похожее замечание относительно гей-порно. Он

ленном уровне зрительская ярость подтверждает их собственную «конвульсивную» страсть. Зрители испытали недостаток какого-либо сексуального содержания в фильме Уорхола из-за непреодолимой дистанции. Значит ли это, что приобретенный опыт не доставил наслаждения, что стонов в сторону экрана, кидания помидоров и яиц и буквального поглощения режиссера на самом деле не было?

В интервью 1967 года Уорхол обсуждал эффект, который его ранние фильмы производят на аудиторию: «[Они] были сняты для того, чтобы помочь зрителям лучше узнать самих себя. Обычно, когда вы идете на фильм, вы погружаетесь в мир фантазии, однако, если вы видите нечто вас раздражающее, вы еще больше объединяетесь с людьми вокруг. <...> Вы можете сделать намного больше, смотря мои фильмы, чем при просмотре другого кино; вы можете есть, пить, курить, кашлять, смотреть в сторону, затем вновь взглянете на экран, а фильм все еще будет здесь»⁹¹. Наблюдения Уорхола относительно необычного поведения зрителей во время просмотра его фильмов позволяют сделать вывод, что в его работах наличествует интерсубъективность. В противоположность тому, как ведет себя дисциплинированная, спокойная аудитория, мы некорректно представляем себя в качестве зрителей уорхоловского кино, к которому часто относимся как критики: Уорхол и Рид описывают аудиторию очень буквально — как движимую изображением на экране. В то время как тип действия, описанный Уорхолом (еда, питье, курение, разговоры), очевидно, не равносителен непреднамеренным движениям, вызываемым «телесными жанрами»⁹², авангардные фильмы также способны руководить зрителями различными способами.

В своем эссе о фильме Скотта Старка «Нозма» (1998) Майкл Сицинский приводит аргументы в пользу помещения работающего тела в центр порнографии. Несмотря на то что фильм Старка выводит на первый план работающее тело и помещает его в кадр (актер порно), кино Уорхола часто обращает внимание на работающее тело в аудитории (зрителей фильма). Хотя

пишет: «Наступает финиш порнографического повествования; финиш — это эякуляция, наступление которой можно увидеть. Если цель главного героя (актера или „героя“) в порно — достичь финиша, то цель зрителя — наблюдать за достижением (и возможно, чаще всего самому прийти к финишу одновременно, вместе с героем)». См.: *Dyer R. Gay Male Porn: Coming to Terms // Jump Cut. 1985. № 30. P. 28.*

91. Цит. по: *Berg G. Nothing to Lose: An Interview with Andy Warhol // Andy Warhol: Film Factory. P. 58.*

92. По словам Уильямс, телесные жанры включают ужасы, порнографию и мелодраму. *Williams L. Film Bodies.* См. предыдущее примечание.

большинство из ранних фильмов Уорхола непосредственно посвящены предметам, о которых идет речь в заголовке («Еда» действительно посвящена человеку, который ест, «Сон» — о том, что человек спит), это не значит, что они «простые» или однозначные. Отказываясь от большого количества традиций мейнстримного кинематографа (и, как мы увидели, правил других «предсказуемых» жанров, таких как порнография), фильмы Уорхола вынуждают зрителей «найти свой собственный способ» развлекаться, когда скучно, искать смысл в противоречивых способах обращения и делать физические упражнения во время «Минета», другими словами, заставляют нас *работать*. Действие, обещанное нам в названии, подразумевается, но ни разу даже мельком не появляется на экране; если зрители покидают кинотеатр с впечатлением, будто «посмотрели» минет (конечно, никто на самом деле его не видел), значит, что зритель проделал свой перцептивный труд. «Минет» вынуждает зрителя самому создать картину фелляции, которая не была снята и даже, возможно, не происходила на самом деле.

Тони Райнс описывает стремление зрителей «сознательно редактировать или изменить фильмы, взять из них самое интересное, волнующее и сексуальное и вытеснить или проигнорировать остальное»⁹³. Сходным образом Дэвид Эренштейн пишет: «Аудитория порно принимает участие в определенных картинах, игнорирует, дополняет другие. Порнографический фильм находится в непрекращающемся состоянии редактирования»⁹⁴. Если мы примем критические утверждения, тогда зритель «Минета» должен быть чрезвычайно искусным работником — не только редактором, но и телеоператором. Зритель «Минета» должен быть способен не только вычеркнуть все, что скучно в фильме, но также фактически опустить камеру в своем воображении, чтобы увидеть то, что находится ниже, за кадром. Тем не менее у Кримпа другое мнение по этому поводу. Относительно деятельности зрителя как результата принуждения представлять то, что находится вне поля зрения, он считает опыт от просмотра «Минета» освобождающим. Он полагает его дающим беспрецедентное чувство свободы, в котором зритель «свободен видеть по-другому»⁹⁵, а не опыт разочарования или скуки.

Несмотря на то что я ценю содержательный и убедительный анализ «Минета» Кримпа, я сомневаюсь, что скуку и удовольствие необходимо признавать взаимоисключающими катего-

93. Rayns T. Op. cit. P. 84.

94. Ehrenstein D. Within the Pleasure Principle, or Irresponsible Homosexual Propaganda // Wide Angle. 1980. Vol. 4. № 1. P. 65.

95. Crimp D. Op. cit. P. 114.

риями. Мне кажется, наиболее убедительно было бы поместить работу Уорхола между этими двумя феноменами. Уорхол пишет: «Часто цитируют мои слова: „Мне нравятся скучные вещи“. Ну да, я это сказал и имел это в виду. Но это же не значит, что мне не становится скучно»⁹⁶. И порнография, и авангард часто обвиняются в том, что скучны: напротив, страстные поклонники обоих жанров часто защищают фильмы, отрицая эти утверждения. В обоих случаях разделение между скукой и наслаждением воспринимается как бескомпромиссное. Я бы не стал рассматривать удовольствие как что-то достигаемое, когда скука выведена за скобки, а сказал бы, что наслаждение от текста Уорхола — и возможно, большинства порнографических и авангардных фильмов — неразрывно связано с получением опыта скуки. Стивен Кох пишет: «Интересно, как много людей жалуются, что порнография скучна. Конечно, она скучна; любой, кто когда-либо пытался сделать что-нибудь большее, чем просто из интереса посмотреть порнофильм, знает, насколько это скучно. Но это еще и страшно интересно. На мой взгляд, порнография занудна потому, что ждать скучно, а порнография требует от нас ожидания. <...> Порнография — терпеливое искусство. Те, кто говорят о ее незамедлительности, говорят это очень смущенно. Те, кто говорят о ее возбуждающем характере, произносят лишь половину всей правды. *Ощущение, что ты не возбужден*, столь же истинно, сколь и важно. Просматривая порно, некто пребывает в неопределенной диссоциированной сексуальной осведомленности, непрерывно исследуя собственную реакцию, ожидая, когда наступит возбуждение, почему кто-то не испытывает его в тот или другой момент, ища источники возбуждения... *созидает в ожидании*»⁹⁷.

Полагают, что скука возникает, когда либо тело, либо разум (или в худшем случае и то и другое) недостаточно заняты делом. По словам Патрис Петро, скука «как правило, используется для описания субъективного опыта — момента, лишённого события, когда ничего не происходит, на вид бесконечного потока без начала и конца»⁹⁸. Петро, как и Кох, связывает скуку с ожиданием и «предвкушением будущего направления субъективности, лишённого тревоги и отчужденности»⁹⁹. Однако ожидание не подразумевает заключения возможности в скобки. Скорее скука наводит на размышление и вызывает воображаемое

96. Уорхол Э., Хэкетт П. Указ. соч. С. 71.

97. Koch S. Op. cit. P. 50–51 (курсив мой. — А.О.).

98. Petro P. After Shock/Between Boredom and History // Fugitive Images: Photography to Video / Petro P. (ed.). Bloomington, 1995. P. 265.

99. Ibid. P. 270.

состояние желания. Параллельно с этим французский теоретик Мишель Хуге полагал, что «объект, испытывающий скуку, страдает не от отсутствия желания, а от неопределенности, которая в свою очередь вынуждает его блуждать в поисках точки фиксации»¹⁰⁰. Скука не указывает на утрату субъективностью стимула, она может выражать «боязнь избытка», перевозбуждение тела и разума, которые составляют обычные условия современности¹⁰¹. Много было написано об эффекте такого типа сенсорного избытка, влияющего на субъективность, но никто в полной мере не исследовал отчетливо ощутимый эффект, оказываемый скукой на тело, телесные ощущения. Джонатан Крэри приводил доводы в пользу того, что крах модели изображения камеры обскура включил человеческое тело — со всеми его несовершенствами и индивидуальными отличительными особенностями — в дискурсы и практики изображения. Он пишет: «Тело, которое было нейтральным или невидимым элементом изображения, стало теперь величиной, от которой зритель получает знание»¹⁰². Никогда пронизательность Крэри относительно величины тела не была столь очевидна, чем когда он писал об объекте, изнуренном скукой. Скука делает величину тела и плотность разума мучительно ощутимыми. Именно тогда, когда мы ощущаем себя утомленными скукой, мы в большей степени осознаём собственную «чувственную плотность» — набухание бедер, тяжесть век, слабую, но невыносимую пульсацию гениталий. Как и порнография, «скучные» экспериментальные фильмы, такие как «Минет», возвращают нас к нашим телам, наполняя нас пониманием, воображением и желанием. Когда мы испытываем скуку, наши умы пропитываются мыслью: мы *ощущаем* себя мыслящими.

В жесткой мейнстримной порнографии скуку, по-видимому, вызывает бесконечное повторение предсказуемых исходов, знание того, как закончится каждый сексуальный элемент, внушает зрителю одновременно чувство однообразия и возбуждения. У зрителей авангарда скука часто возникает, когда, выражаясь словами Ивон Маргулис, «ничего не происходит»¹⁰³. Несмотря на то что скука при просмотре порнографии, по-видимому, случается от непрерывной и продолжительной целостности, скука от авангарда часто порождается недостатком (или воспринимаемым отсутствием) повествовательного события или схема-

100. Цит. по: Ibid. P. 271.

101. Ibid.

102. Crary J. Op. cit. P. 150.

103. Margulies I. Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday. Durham, N.C., 1996.

тичного, условного развития героя. Можем ли мы сравнивать скуку от пресыщения с однообразием недостатка? Действительно ли эти две на вид прямо противоположные категории взаимодействуют феноменологически? Что создается в то время, пока мы ожидаем?

Вывод о том, что, пока мы ожидаем, зритель изменяет нечто «неправильное» в порнографической мизансцене завершенности и добавляет то, чего «не хватает» авангардистскому минимализму, доказал бы поверхностность наших пояснений. Хотя скука, вызванная порнографией, и скука, вызванная авангардом, не одно и то же, они объединяются в фильме Уорхола «Минет», чтобы произвести непрерывную одновременность сексуальной целостности и структурного недостатка. Ролан Барт отмечает, что «скука не так уж далека от наслаждения: это наслаждение, увиденное с другого берега — с берега удовольствия»¹⁰⁴. Другими словами, скука — это наслаждение, испытываемое в тот момент, когда кто-то удовлетворен; это одновременность опыта и ощущения, банально выраженная чувством удовлетворения. Посредством бесконечного откладывания выражения удовлетворения (обозначаемого в жестком порно при помощи „денежного кадра“) «Минет» увеличивает время наслаждения до бесконечности, выбрасывая зрителя на мучительные берега удовольствия в удивительном пространстве незавершенности.

Перевод с английского Татьяны Астафьевой

104. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 481.