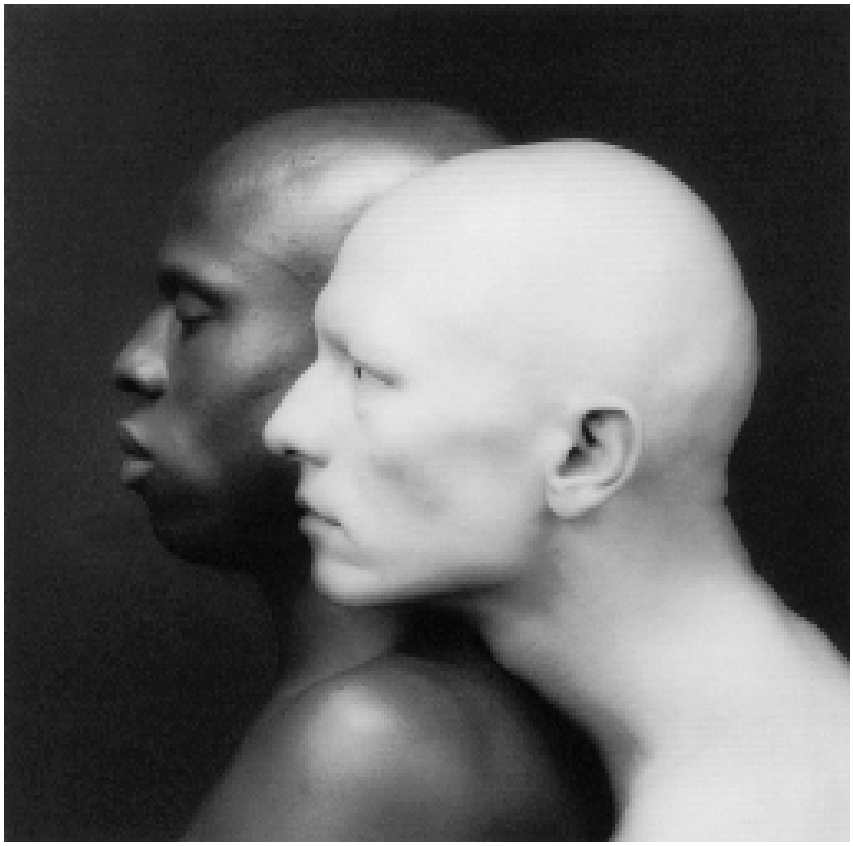
ГОМОЭРОТИЧЕСКОЕ ЖЕЛАНИЕ И ТЕКСТУАЛЬНАЯ ПОЛИСЕМИЯ

Q*ueer book*: странная, однако, получилась книга. При беглом ознакомлении с ее содержанием у читателя может возникнуть резонный вопрос: почему бы не озаглавить книгу более лаконично и не назвать вещи “своими именами”. Например, “Репрезентация геев и лесбиянок в кинематографе”, или “Эпистемология *целлулоидного* чулана”, или лучше всего – “Про это” (в добрую память об известной телепередаче). Ведь все фильмы, упоминаемые и анализируемые в этом сборнике, так или иначе соприкасаются с довольно деликатной темой – темой, которую наша патриар-



хатная культура все еще не готова обсуждать открыто, отторгая самые невинные ее манифестации (особенно в Беларуси, где в последние годы любые проявления инаковости – от политического свободомыслия до сексуальной ориентации – воспринимаются доминирующей идеологией крайне негативно: как подрывающие устои нации, компрометирующие власть, попирающие нормы морали, противоречащие религиозным традициям). Речь идет о субкультурах геев, лесбиянок, трансвеститов и вообще – о любых формах "перверсивной" сексуальности, которые зачастую объединяются терминами "трансгендер" или "неосексуальность". Соответственно одним из интересующих нас объектов исследования выступает поливалентная сексуальность, которую еще З. Фрейд рассматривал в качестве "нормы" сексуальной идентичности субъекта. Замечу сразу: эта теория привлекла наше внимание не столько и не только как концепция, объясняющая становление сексуальной/гендерной идентичности субъекта, но, главным образом, как теория *чтения* определенных культурных текстов.

"*Би-текстуальность*" – термин, возникший сравнительно недавно и, к счастью, пока еще не слишком истрепанный. Было бы логично предположить, что своим появлением этот термин обязан двум параллельно существующим и все же, как выяснится далее, тесно взаимосвязанным сообществам – постструктуралистской критике с ее акцентом на полисемии и множественности смыслов, с одной стороны, и теоретикам queer studies – с другой. Однако его генеалогия восходит к понятию бисексуальности, которое еще в XIX в. обрело несколько толкований: (1) по Дарвину, это сугубо биологическое понятие, синонимичное гермафродитизму (что означает одновременное наличие мужских и женских признаков); (2) с точки зрения психологии речь идет о сосуществовании в одном индивиде психологических характеристик мужского и женского; (3) психоаналитиков больше интересовали формы сексуальной идентификации, встречающиеся у лиц обоих полов[1]. Во всех этих ин-

[1] См.: Hemmings C. Bisexual Theoretical Perspectives: Emergent and Contingent Relationships // *Bi Academic*

терпретациях обращает на себя внимание проблематичность разграничения реальной и потенциальной бисексуальности.

Согласно Фрейду, всякий человек по "природе своей" имеет одновременно и мужскую, и женскую сексуальную предрасположенность; они находятся в конфликте, который субъект должен осознать, чтобы выступить как носитель своего пола[2]. Примечательно, что в 1905 г. в работе "Три очерка по теории сексуальности" Фрейд рассматривал бисексуальность в качестве "сексуального отклонения" (по отношению к "сексуальной норме") и анализировал различные типы инверсий[3]. Однако десятью годами позже бисексуальность из отклонения превратилась в исходную точку процесса полового формирования личности: выяснилось, что как мужчинам, так и женщинам присуща известная "свобода" выбора (сексуального) объекта. В 1923 г. в работе "Я и Оно" Фрейд уже говорит о бисексуальности как об изначальном для каждого индивида явлении, а также обсуждает факт множественных идентификаций, которые попеременно овладевают сознанием индивида; причем, по его мнению, конфликты между различными идентификациями, на которые раскладывается "я", не всегда могут быть названы патологическими[4]. Итак, бисексуальность с точки зрения психоанализа выступает как универсальный человеческий феномен, не ограниченный случаями "патологической" гомосексуальности.

Логично предположить, что многообразие сексуальных идентичностей (гетеросексуальных, гомосексуальных, бисексуальных и пр.) должно быть каким-то образом представлено в культурной сфере: литературе, живописи, театре, кинематографе, философии. Однако непостижимым образом доми-

---

Intervention / Ed. *The Bisexual Imaginary*. Cassell House, 1997. P. 17.

2 См.: Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. *Словарь по психоанализу*. М., 1996. С. 74.

3 См.: Фрейд З. Три очерка по теории сексуальности // Фрейд З. *Психология бессознательного*. М.: Просвещение, 1989. С. 122–123.

4 Фрейд З. "*Я* и *Оно*" // Фрейд З. Там же. С. 435–436.

нирующему культурному порядку в течение многих веков удавалось скрывать существование поливалентной сексуальности, представляя дело таким образом, как будто гетеросексуальные, базирующиеся на четкой властной иерархии, отношения между мужчиной и женщиной исчерпывают и природную и культурную множественность человеческого существования. Люди, привыкшие мыслить в этой системе координат и воспитанные в соответствии с духом "классической" и неопостклассической (=советской, например) культуры, могут испытать настоящий шок, познакомившись поближе с психобиографической изнанкой многих хорошо известных произведений и их авторов. Подобно тому как история постмодерна скоро будет начинаться с античности (по замечанию Умберто Эко), вдруг может оказаться, что фактически вся история искусства и литературы – это история, населенная несчастными и гонимыми геями (о лесбиянках позже): от римских императоров и античных философов до английских романтиков и французских импрессионистов. Нет смысла перечислять всех писателей, музыкантов, режиссеров, философов, которые могут быть отнесены к гомо- или бисексуальным субъектам, – среди них Сен-Санс, Пуленк, Чайковский, Моэм, Теннесси Уильямс, Уайльд, Лорка, Нуриев, Кортасар, Пазолини, Висконти, Фассбиндер, Витгенштейн, Фуко и многие другие Авторы, о гендерной идентичности которых традиционная критика предпочитала ничего не знать или уж тем более – не говорить вслух. Как отмечает Ив Коссовски Седжвик, "чувствительная антенна общественного интереса воспринимала каждую драму разоблачения геев (особенно невольного) как нечто захватывающее и сладостное, не утрачивающее новизны в нагнетаемой атмосфере публичного толкования темы любви, не осмеливающейся назвать себя"[5].

Дважды маргинальными, "дважды невидимыми" в этом ряду оказываются те женщины, чья сексуальная ориентация не вписывалась в фаллоцентрическое представление о женском субъекте. Однако,

[5] Седжвик И. К. Эпистемология чулана // *Гендерные исследования*. Харьков, 2000. Вып. 4. С. 46.

как писала Вирджиния Вулф, “давайте допустим в своем узком кругу, что такие вещи иногда случаются...”[6]. Сапфо, Марина Цветаева, Вирджиния Вулф, София Парнок, Колетт, Гертруда Стайн, Дороти Арзнер... – все-таки “женский” список значительно короче.

Удивительно, но при всей табуированности гомосексуальных отношений в европейской культуре не представляет особой сложности реконструировать историю мужской гомосексуальности (оформленной в философском и поэтически-литературном дискурсе[7] и репрезентированной визуально, начиная с греческих амфор, вплоть до Бори Моисеева и далее), тогда как сведения о проявлениях лесбийской сексуальности/чувствительности крайне фрагментарны и редки: чаще всего она вообще лишается автономного статуса и рассматривается “общественным мнением” как редкое и случайное проявление женской бисексуальности. Значит ли это, что мужское желание более “интенсивно” или формы сублимации более разнообразны? Или что женская сексуальность (тем более гомоэротического характера) была действительно слишком маргинальна в сугубо статистическом плане и потому как феномен второстепенный и незначимый в смысле культурных манифестаций следов о себе в Большой Истории не оставила? Во всяком случае, ее существование очень редко связывается с креативным потенциалом женщин. Вероятнее всего, фаллоцентризм европейской культуры ярче всего проявляется именно в том, что специфически мужская любовь/дружба всегда расценивалась как наивысшая форма наслаждения и как воплощение совершенной порочности, как то, что сначала подлежит самому суровому наказанию, а позже – неизбежной сакрализации. В этом смысле образы мужской гомосексуальности в культуре не следовало бы рассматривать в качестве угрозы доминирующей патриархатной модели куль-

---

6 Цит. по: Кон И. *Лунный свет на заре: Лики и маски однополой любви.* М., 1998. С. 224.

7 Платон, Диоген Лаэртский, Овидий, Светоний, Марциал, Августин, Бенвенуто Челлини, Уайльд, Пруст, Фуко, Барт и многие другие авторы оставили множество размышлений на этот счет.

туры, напротив, они – самое достоверное отражение ее гомосоциального характера: нарциссическая репрезентация подлинной Маскулинности.

Таким образом, оказывается, что, с одной стороны, патриархатная культура всегда цензурировала и "отбраковывала" репрезентации би- и гомосексуальной идентичности и мужчин, и женщин; с другой же стороны, в рамках собственно гомосексуальной традиции (существовавшей, как мы теперь знаем, в своем отдельном замкнутом мире с присущим ему и постоянно воспроизводимым "чуланным менталитетом"[8]) воспроизводилась аналогичная логика – логика исключения *Другого* и из репрезентации, и из числа возможных реципиентов – на гетеросексуальную публику такие тексты скидок не делали. Постулируемая теоретиками универсальность бисексуальности в онтологической реальности оборачивалась доминированием гомо-генной и гомо-социальной идеологии. Вопреки утверждению о потенциальном изначальном равенстве двух начал в человеке (и, как следствие, в культуре в целом) – мужского и женского, гетеросексуального и гомосексуального, – мы по-прежнему имеем дело с правилом "экономии одного", о чем в свое время писала Люс Иригарэй.

Замысел исследовательского семинара "Би-текстуальность и кинематограф"[9], зримым результатом которого является этот сборник, состоял в том, чтобы попытаться совместить оба вышеупомянутых плана – план "универсальной" бисексуальности и гетеросексуальной патриархальной репрезентации – с тем чтобы понять, по каким правилам существует и самовыражается *Другая культура*: в данном случае *Другой* культурой оказывается кинематограф, созданный би- и гомосексуальными режиссерами или созданный *для* би- и гомосексуальной публики. Это маргинальная культура, которую мы знаем и не знаем одновременно (несмотря на то что она сыграла весьма заметную роль в становлении современной западной культуры), так как слишком долго пользовались другим слова-

---

8 Седжвик И. К. *Эпистемология чулана.* С. 47.

9 Семинар проводился еженедельно весной 2000 г. на философском факультете Европейского гуманитарного университета.

рем, поэтому сам процесс *чтения* представлял собой определенную проблему.

Термин “би-текстуальность” (ключевой для всех текстов, объединенных этой книгой) насыщен значениями, многие из которых подразумевались, но не всегда были эксплицитно сформулированы и проанализированы в наших текстах. Эта семантическая избыточность может быть передана квазибартовской формулой – *Б/Т*: бисексуальность и текстуальность – два в одном. Сексуальность как “исток художественного творения”, да простит меня Хайдеггер, или – сексуальность-в-текстуальности – об этом могла бы пойти речь, или же предметом наших размышлений могла бы стать текстуальная природа сексуальности...[10] Однако в данном случае би-текстуальность – это, прежде всего, напоминание о *репрессированном тексте*. О том, что было подавлено, вытеснено, сокрыто в различных модусах репрезентации (визуальной или текстуальной). Ибо запреты, табу, цензура, нормы стыдливости – вот то, что сопровождало людей необычной сексуальной ориентации на всех этапах истории; и одновременно их опыт – это трансгрессия, нарушение правил, пересечение границ, попытка ускользнуть от властных предписаний и суметь *что-то сказать*.

Частица “би-” – это не отсылка к бинаризму нашего мышления (и присущей ему логике исключения – “или/или”). “Би-” – это и то и другое. Это возможность сосуществования *двух* полюсов сексуальности и желания в *одном* тексте. Это возможность двойственной интерпретации, открывающей доступ к драме расколотого субъекта, более не имеющего или никогда не знавшего *одной-единственной* идентичности – идентичности гетеросексуального мужского или женского субъекта.

Нелишне заметить, что вопрос об устойчивой, определенной идентификации – в целом не характерный для постфеминистской парадигмы – по отношению к бисексуальному субъекту кажется просто не-

---

[10] Эта тема была затронута другими исследователями. См., например: Still J., Worton M., eds. *Textuality and Sexuality. Reading Theories and Practices*. Manchester University Press, 1993.

лепым: понятие стабильной би-идентичности звучит как нонсенс, как оксюморон. Мы имеем дело со сложным, фрагментарным и нестабильным характером формирования идентичности субъекта[11]. То, что нам удается постичь лишь в опыте визуальном, когда в какой-то момент наша гетеросексуальная, мужская или женская, идентичность провоцируется зрелищем на экране, – входит в повседневный опыт бисексуального субъекта, что позволяет нам описывать его как "процессуального субъекта", в терминологии Юлии Кристевой. Здесь многое зависит от того, как именно будет *прочитано* поведение бисексуала окружающими. Не случайно К. Хеммингс сравнивает поведение бисексуала с положением двойного агента[12].

Гетерогенный текст против гетеросексуального субъекта – что бы по этому поводу ни думало общество, желающее контролировать и то и другое. Приняв точку зрения постмодернистской этики чтения (Р. Сэмюэльс)[13], мы должны были бы внимательнее отнестись к тем идеологическим процессам, вследствие которых изначальная гетерогенность была подавлена или вытеснена. Необходимо дать голос подавленным сексуальностям и субъективностям, выпустить на волю политекстуальное желание.

Вероятно, можно было бы также говорить о полисексуальности, если бы не одно "но": многоликость культурных манифестаций сексуальности все же ограничена биологическим кодом двуполости (М/Ж). Однако ничто не мешает нам воспользоваться понятием *политекстуальности* (как полисемии), и тогда мы могли бы поразмышлять о "промискуитетном" характере рецепции, о множественных способах прочтения текста: текст создан и он содержит в себе смыслы, актуализация которых определяется контекстом интерпретации.

В случае с эксплицитно геевским кинематографом актуализация этих смыслов неизбежна. Например, если речь идет о таких фильмах, как "Смерть в Вене-

---

11 *Bi Academic Intervention.* P. 7.

12 Ibid. P. 17.

13 Samuels R. *Hitchcock's Bi-Textuality. Lacan, Feminisms, and Queer Theory.* State University of New York Press, 1998. P. 1.

ции" (Висконти) или "My Hustler" (Уорхол), ни один интерпретатор не в силах проигнорировать затронутую этими фильмами тему табуированной социумом сексуальности и не ощутить флер запретного желания. Однако я говорю главным образом о других фильмах (а их гораздо больше). Порой даже "невинные" на первый взгляд фильмы (или мультфильмы) предлагают множество форм сексуальной идентификации, которые, однако, остаются незамеченными, ибо и зрители, и критики склонны к прочтению этих фильмов сквозь линзы мужской гетеросексуальности, сообразуя свой визуальный опыт со сложившейся структурой присущих данному обществу топосов видения. Необходимо учитывать, что, несмотря на качественное разнообразие и текстов, и форм их восприятия, избирательными являются и набор произведений, которым нашлось достойное место в истории искусства, и "набор их толкований"[14]. В данной книге речь пойдет о некоторых фильмах (о "Веревке", например), интерпретация которых долгое время осуществлялась с позиций лишь "санкционированной" точки зрения, в то время как другие – несанкционированные – блокировались и режиссером, и современными ему критиками, и актерами, и зрителями. Реабилитируя гомоэротический дискурс как один из модусов интерпретации, можно попробовать учесть то, что осталось за границами этой избирательности.

Би-текстуальность, подобно фрейдовской бисексуальности, – также в некотором смысле универсальное явление, присущее тексту вообще и присутствующее в латентной форме в каждом отдельно взятом литературном или, в данном случае, визуальном тексте. Она словно затаилась до поры до времени в бессознательных структурах текста, приняв обличье шутки, каламбура, метафоры и прочих фигур двусмысленности. Патологической в этом свете следовало бы, скорее, считать гомогенность и искомое единство произведения – "авторского замысла", нарратив, стиля, – постулируемые классической критикой в качестве текстуальной "нормы". Как известно, традиционное искусствоведение всегда стремилось найти

[14] Бел М., Брайсен Н. Семиотика и искусствознание // *Вопросы искусствознания.* 1996. Вып. IX. № 2. С. 531.

единое объяснение для всех разнообразных элементов произведения. Детали, которые не поддавались объяснению, оказывались незначимыми, их списывали на счет каких-либо ошибок "мастера", объясняли случайными влияниями, пережитками ученичества, но ни в коем случае не рассматривали как признаки гетероглоссии. Между тем последователи Бахтина уверены, что, даже если образ создается одним художником, "множественность дискурсов, присущая культуре, продуктом которой является этот художник, делает этот образ неоднородным"[15]. Может быть, поэтому, несмотря на то что большинство традиционных критиков все еще держится из последних сил за пресловутый концепт единства, произведение искусства упорно отказывается вести себя в соответствии с этим концептом: в результате вместо единства дискурса мы получаем разнонаправленные наррации[16], *гетероглоссию* несовместимых культурных дискурсов, а художественный образ являет нам свою неоднородность.

Приступая к интерпретации би-текстуальных произведений, мы должны с самого начала учитывать наличие в них доминирующего – нормативного – культурного кода, подозревая при этом, что в тексте присутствуют и "разнообразные версии его деградации" – именно они указывают на существование альтернативных культурных практик. Но как их обнаружить? Мике Баль и Норман Брайсен полагают, что "альтернативные коды имеют множество воплощений: от тонкой пародии до прямого искажения, от скрытых видоизменений существующих правил до введения совершенно новых, от едва заметных нарушений приличия до полного отказа играть по правилам. В отдельную категорию выделяются коды-идиолекты, индивидуальные языки памяти и опыта, которые преобразуют доминантные коды в особые типы самоидентификации"[17]. Безусловно, анализ альтернативных кодов репрезентации невозможен без знания "нормы": я имею в виду и знание жанровых/стилистических/нарративных конвенций, присущих конкрет-

---

15 Бел М., Брайсен Н. Указ. соч. С. 545.
16 Там же. С. 545.
17 Там же. С. 531.

ному виду искусства (кинематографу, в данном случае), и представление о том, как в данной культуре формировались нормативные репрезентации маскулинности или фемининности, и каковы те априорные пути видения, которые блокируют несанкционированные "взгляды"[18] и виды идентификации.

Навязчивость "чуланной эпистемологии" (И. К. Седжвик) самым непосредственным образом проявилась в становлении особой эстетики би-текстуальных фильмов. Подобно раннему экспрессионизму – сознательно или бессознательно – многие из фильмов о людях этой замкнутой культуры сняты в манере kammerspielfilm[19] (из анализируемых нами в этом сборнике к таким фильмам, несомненно, относятся "Веревка" Хичкока и "Горькие слезы Петры фон Кант" Фассбиндера). Но не только метафора чулана определяет способ интерпретации. Преимущества каммершпиля состоят в том, что с помощью работы камеры и монтажа, в основном крупных планов (лишь техника и монтаж способны трансформировать замкнутое пространство одной комнаты в пространство кинематографическое – подвижное и одушевленное) можно создать особую психологическую атмосферу – даже при полном молчании героев, ибо разговаривают они посредством взгляда.

Интересующие нас фильмы в большинстве относятся к традиции, получившей в западной кинотеории название *cinema d'art*, и, следовательно, – к альтернативным культурным практикам. Cinema d'art – это в пятидесяти процентах случаев (от Висконти до Джармена) "би-текстуальные" фильмы, в которых определенная перверсивность, вариация на тему сек-

---

[18] И здесь, и далее понятие "взгляда" используется в соответствии с той интерпретацией, которую ему дал Жак Лакан (это "фиксированный взгляд" – gaze или regard).

[19] *Kammerspielfilm* – означает фильм, в котором пространство действия в основном ограничивается пределами одной комнаты. Жанр возник в Германии в 1920-х гг. в рамках киноэкспрессионизма и получил свое название от одноименного театра Макса Рейнхардта. Эти фильмы отличались "камерностью" обстановки, акцентом на психологическом развитии повествования, на передаче крупным планом эмоций героев, плавностью и непрерывностью действия и ограниченным использованием титров.

суальности является одним из конституирующих признаков; но главное – доминирующие культурные коды здесь оказываются на "птичьих" правах, их статус проблематичен, а закрепленные за ними значения, как правило, нелегитимны. Несмотря на то что тонкая грань, отделяющая порно от эротики, оказывается в этих фильмах еще более незаметной (не случайно многими этот тип фильмов воспринимается примерно так: "The boys look good and in the end it is all about fucking!"[20]), им все-таки присуща определенная недосказанность. Это, пожалуй, самое существенное обстоятельство: ведь порнография скучна – из-за своей предсказуемости и смысловой однозначности. Неприкрытая нагота неинтересна, как неинтересна и "голая истина" секса (М. Фуко). Наибольшее же любопытство возбуждают фильмы, построенные на умолчаниях, двусмысленностях, аллюзиях. Используя бартовскую терминологию, можно сказать, что в этих фильмах *эротическое возникает как эффект фильмического,* но было бы ошибочно отождествлять их с прекрасным, т. е. эстетическим[21].

"О чем невозможно говорить, о том следует молчать!" Витгенштейн говорил не о кино, поэтому его рассуждения следовало бы перефразировать применительно к визуальному тексту: о чем невозможно говорить, то следует *показать*. То, о чем не говорят за кадром (в социальной, до-фильмической реальности) или на экране (в фильмическом повествовании), может быть "проговорено", случайно или преднамеренно, языком чистой визуальности. Применительно к обсуждаемым здесь фильмам пресловутый "третий смысл" Барта имеет самое непосредственное отношение, поскольку би-текстуальные фильмы затрагивают саму суть "фильмического": того, что не может быть описано, того, что проявляется лишь там, где кончается язык и артикулированный метаязык[22]. *Le sens obtus* – это ускользающий, открытый смысл[23].

---

20 Bersani L., Dutoit U. *Caravaggio*. London: BFI, 1999. P. 49.

21 Барт Р. Третий смысл // *Строение фильма*. М.: Радуга, 1984. С. 181.

22 Там же. С. 185.

23 В качестве примера Барт упоминает, в частности, "нечто лицедействующее" в бородке Ивана Грозного у Эйзенштей-

Благодаря его присутствию меняется статус рассказа в фильмическом повествовании: история перестает быть полновластной системой и становится обычной поверхностью, за которой существует *другая сцена*. Третий смысл иначе структурирует фильм, не подрывая при этом повествовательности. Следуя за открытым смыслом, мы оказываемся в ином времени, по существу, – в ином фильме. Он не может войти в метаязык аналитика, ибо не только не нуждается в словах, но даже избегает их.

Многослойность фильма раскрывается в способах восприятия: сообщение, адресованное гомосексуальной публике, может пройти незамеченным для зрителя, чья сексуальность вписывается в патриархатную "норму". Le sens obtus, отсылающий к гомосексуальному подтексту, не для него, он ему недоступен. А ведь зачастую именно в анафорическом ударении, в легком акценте, содержится тот самый невербализуемый смысл, которого нет ни в речи персонажей, ни в наррации, более того – его также нет и в иконическом изображении: он не показывается, не высказывается – он лишь подразумевается (востину, его может вычитать лишь тот, кто в достаточной мере "испорчен" – либо опытом существования в гей-культуре, либо чтением книжек по queer theory и истории сексуальности).

Вот это повествование в зазорах, "между", намеками, посредством легких "уколов"[24] – сродни бартовскому *punctum* – и являлось главным объектом исследования для участников семинара. Нам хотелось понять, каким образом визуальный текст сообщает нечто вне и помимо эсплицитного повествования, используя свои собственные конвенции репрезентации, отрицающие "норму": (а) либо самым радикальным образом, раскрепощая изображение вплоть до пор-

---

на, "большой палец на ноге Королевы" (по выражению Ж. Батая), балаганный перстень на руке Геринга в "Обыкновенном фашизме" М. Ромма, патетическая правда сжатого кулака пролетария в «Броненосце "Потемкине"».

[24] Будь то затянувшийся на несколько секунд крупный план или фаллические коннотации, вызываемые беспокоящим нас объектом в глубине кадра – как, например, маяк в "Законе желания" или Эмпайр Стейт Билдинг в "Веревке".

нографии; (б) либо самым аскетическим – на фоне которого обычная гетеросексуальная love story выглядит почти непристойно. Би-текстуальный фильм посредством утаивания своей главной истины не только возбуждает любопытство, но и рождает ощущение нарушения границ. Так, в большинстве фильмов "для взрослых" поцелуй воспринимается как невинная увертюра к тому главному, что нам, возможно, показано уже не будет. В гомоэротических фильмах даже поцелуй уже преступен: говорят, когда Джон Шлезингер впервые показал на экране целующихся мужчин в 1971 г. ("Sunday, Bloody Sunday"), у британской публики это вызвало шок[25].

Исходя из всего сказанного нами, нетрудно заметить, что би-текстуальное кино порождает немало вопросов, связанных с проблемой видения: это проблема иного взгляда и иначе структурированного визуального поля. Это влечет за собой не только изменение оптики видения, но и пересмотр многих категорий визуальной эстетики, таких как порнография, вуайеризм, скопофилия, эксгибиционизм и др. Би-текстуальный кинематограф сообщает нам об амбивалентном характере желания, неопределенность которого усиливается его невысказанностью. Интенсивность гетеро- или гомосексуального желания в кинематографе обыкновенно передается посредством *взгляда*. Как правило, именно желающий взгляд несет в себе совершенно другую историю, отличную от "видимой" на поверхности повествования. Взгляд стареющего гея в фильме "Смерть в Венеции", которому дано лишь созерцать недоступный объект желания, рассказывает свою историю – историю, которой нет, или, точнее, которая не может быть *прочитана* или пересказана (вербально, по крайней мере). Сила желающего взгляда такова, что сама Венеция – центральный символический конструкт, "голубая" мечта викторианских теоретиков искусства – оказывается сценой порока, молчаливым партнером главного героя. Именно интенсивность взгляда (столь хорошо ощущаемая и передаваемая средствами кинематографа, в особенности крупным планом) так важна в фильмах Дерека Джармена, например в "Караваджо".

[25] Кон И. С. *Лунный свет на заре*. С. 256.

Вспомним эпизод, в котором Рануччо позирует Микеле для “Мученичества Святого Матфея”. Джармен созерцал эту картину Караваджо довольно долго, и впоследствии в его дневнике появилась запись: “Микеле с тоской смотрит на своего героя, изображающего святого. Это взгляд, который не сможет понять тот, кто не торчал до 5 утра в гей-баре с одной надеждой... Это взгляд пассивного гомосексуала на объект его желания, он ждет, пока его выберут, но сам он не вправе делать выбор”[26]. Действительно, нам трудно понять природу этого неистового и полного тоски взгляда, но у нас есть фильм, чтобы попробовать представить себе, чем этот взгляд так радикально отличается от взгляда другого мужчины, желающего недоступную ему женщину.

Мы не в состоянии прочувствовать взгляд Микеле, обращенный на его натурщика, не только потому, что незнакомы с проксемическими кодами гомосексуального сообщества. Дело еще и в том, что человек, воспитанный в неовикторианской культуре советского общества (нынешнее поколение молодых людей может судить о ней по многочисленным реликтам эпохи, включая все еще популярные советские фильмы), в принципе, видит по-другому. Еще Беньямин, посетив Москву в конце 20-х гг., обнаружил, что большевики “ликвидировали частную жизнь”. Пресловутое “секса у нас нет!”, прозвучавшее на всю страну в перестроечные годы, лишний раз подтвердило, как мало места уделялось сексуальному вопросу в СССР. “Мало места”, – прежде всего, в дискурсивном пространстве, а не в пространстве физическом. Вспомним о том, что консервативные 30-е гг. характеризуются невероятным “обилием обнаженной мужской плоти в советской иконографии того времени”: это время парадов с участием полуобнаженных гимнастов, расцвета неоклассической скульптуры и спортивной фотографии. Как пишет А. Синельников, противоречие между наличием обнаженных тел и развертывающейся борьбой с сексуальностью (за “здоровый”, т. е. асексуальный, образ жизни) не бросалось в глаза никому: “социокультурная чувствительность общества наотрез отказывается регистрировать этот

[26] Bersani L., Dutoit U. *Caravaggio*. P. 11.

парадокс”[27]. Сегодня, глядя на скульптуры или фотографии со спортсменами эпохи раннего социализма, можно оценить репрезентированные ими тела с точки зрения сексуальной привлекательности, но советский человек 30-х гг., глядя на колонну атлетов, видел в этих телах нечто совершенно другое, чем объекты желания и удовольствия. Точно так же советских людей никогда не шокировали смачно целующиеся на советском телеэкране мужчины-политики – видимо, потому, что секса у нас все-таки не было. Синельников обращает внимание также на то, что никому и в голову не пришло бы отнестись к полураздетым людям в коммуналке (своего рода бытовая норма советского времени) как к сексуально привлекательным людям[28]. Иначе говоря, сексуальная политика в Советской России являла собой наглядный пример того, как власть в стремлении контролировать и направлять в нужное русло дискурсивные потоки сумела подчинить искалеченному цензурой и идеологией дискурсу о сексуальности способы восприятия визуальных образов.

Какова должна быть исследовательская стратегия при работе с би-текстуальным фильмом? Из всего уже сказанного становится понятно, что способ интерпретации таких фильмов с необходимостью предполагает изменение оптики видения: многие из этих фильмов вызывают скуку или неприязнь, если не знаешь, как их следует *читать*. Здесь особенно ярко проявляется специфика репрезентации как “пространства, заполненного противоречивыми сообщениями”[29]. Утрата и нехватка языка кинорепрезентации – вот отправной пункт для многих теоретиков, настаивающих на новой “этической” теории чтения – чтения, которое выпустит на волю или озвучит вытесненное, подавленное Иное желание.

В процессе осмысления темы постепенно выяснилось, что, с одной стороны, геям и лесбиянкам вплоть до самого недавнего времени места в пространстве

---

[27] Синельников А. Мужское тело: взгляд и желание: Заметки к истории политических технологий тела в России // *Гендерные исследования*. 1999. № 2. С. 215–216.

[28] Там же.

[29] *Bi Academic Intervention*. P. 5.

фильма не находилось. С другой стороны, они там были с самого рождения кино и никогда не исчезали. Еще в 1895 г. Эдисон показал двух мужчин, танцующих вместе вальс (William Dickson – "The Gay Brothers"). В 1903 г. Эдвин Портер снял трансвестита, рассматривающего свое отражение в зеркале. Нельзя не вспомнить об андрогинной внешности Греты Гарбо в "Королеве Кристине" (1933) или о скандальной репутации Марлен Дитрих и Дороти Арзнер. Американская цензура, особенно начиная с конца 20-х гг., тщательно следила за тем, чтобы "третьего пола", или гомосексуальных героев, в фильмах не было или же их присутствие было минимизировано. За счет вырезания крупных планов или "лишения" героев голоса в диалогах она делала все возможное, чтобы предотвратить любые аллюзии. В итоге (к 40-м гг.) гомосексуальность стала настолько же невидимой на экране, какой она уже была в реальной жизни[30]. Отныне и вплоть до начала 70-х гг. с этой темой можно было лишь флиртовать – как это и делали некоторые вполне консервативные режиссеры (Хичкок, например). И все же именно посредством аллюзий гомосексуальность вопреки цензурным предписаниям проникала в классический кинематограф. По мнению Вито Руссо, гомосексуальность в классическом кинематографе (показывалась ли она эксплицитно или всего лишь подразумевалась) всегда репрезентировалась как "не-мужественность"[31]. Не случайно во многих фильмах гомосексуальность была замаскирована в образах маменькиных сынков – жалких персонажей, с которыми никто из "реальных пацанов" (вроде Бивиса и Баттхеда) себя отождествлять не хотел, и их презрительно называли *sissy* (хлюпик, неженка, маменькин сынок).

В предлагаемых вниманию читателя текстах предпринимается попытка реконструкции в одном отдельно взятом тексте "системы" аллюзий и коннотаций, прежде всего тех, которые зашифрованы в визуальной форме. В ряде случаев текстуальный анализ (как

---

30 Benjo C. Le cinema au placard // *Vertigo: Feminin/Masculine.* 1996. № 14. P. 70.

31 Russo V. *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies.* Harper&Row, Publishers, 1985. P. 8–10.

методология анализа фильма) необходим, но недостаточен: следует принимать во внимание степень цензурированности текстов, предназначенных для широкой публики, поэтому не меньшее значение могут иметь биографические сведения, мемуарная литература, реконструкция рецептивного контекста, включая отзывы критиков. Однако использование этих источников вовсе не означает, что вся совокупность написанного и созданного автором должна рассматриваться как единый Текст, по отношению к которому каждое отдельное произведение рассматривается в качестве (еще одной) манифестации глобального авторского замысла. Делать подобные обобщения – значит вернуться к метонимическому дискурсу традиционной критики, восстановить сакральный статус фигуры Автора и реабилитировать практику унифицирующего прочтения текста. Именно из-за подобных опасений ни один из представленных здесь текстов не нацелен на полную реконструкцию исторического контекста, хотя необходимость осмысления исторического характера той или иной художественной формы нами признана.

Если учесть, что упоминавшийся нами ранее "третий смысл" не включен в структуру фильмического сообщения и потому, "строго говоря, семиолог может отказать ему в объективном существовании"[32], то возникает закономерный вопрос: насколько легитимным может быть результат подобного исследования? Велика ли опасность так называемой "чрезмерной интерпретации"? Ведь, реконструируя систему воображаемых (?) нами или действительно наличествующих (?) в тексте значений, мы можем присвоить тексту смыслы, которые он вообще не имел. Именно такое ощущение может возникнуть при ознакомлении с попытками перечитать Хичкока в свете queer studies[33].

В качестве подходящей иллюстрации к поставленной проблеме воспользуемся также следующим примером: Эйзенштейн в своих фильмах, в теоретических работах, мемуарах и рисунках – это, конечно, один и тот же человек. Поражает отсутствие деталей

---

[32] Барт Р. Указ. соч. С. 182.

[33] См. об этом более подробно: Усманова А. Р. Непристойные намеки: Хичкок экспериментирует (в настоящем издании).

интимной биографии режиссера в его дневниковых записях[34], равно как и аскетизм визуального ряда в большинстве его фильмов. Однако рисунки Эйзенштейна – сплошь и рядом сугубо эротического, если не сказать порнографического, характера. В этом контексте – репрессированной сексуальности, нашедшей себе "отдушину" в рисунке, – почему бы нам не интерпретировать того же "Ивана Грозного" как повествование о сложном альянсе власти и порока на почве сексуальных отношений Ивана с Басмановыми или другими опричниками?.. Возможно, выявление этих отношений, если таковые и могли иметь место между опричниками, не способствует более глубокому пониманию специфики царствования Ивана Грозного. Не совсем ясно также и то, каким образом экспликация этой темы позволяет понять личность самого Эйзенштейна, его отношение к власти и понимание им той эпохи, которую фильм аллегорически описывает (советское общество сталинского периода). В то же время нельзя полностью исключить эту тему как абсолютно неуместную – и потому, что ее "маргинальность" обусловлена оптикой чтения, и в связи с тем, что ее анализ все же открывает *иную* перспективу интерпретации, что уже небесполезно (например, небезынтересно рассмотреть взаимообусловленность специфики того или иного политического режима и тех сексуальных отношений, которые власть производит и считает законными или, напротив, преступными. Все же в политическом немало "личного").

Вообще-то, вопрос о легитимности или "надежности" предлагаемых нами интерпретаций в свете постструктуралистской теории чтения лишен смысла: любая интерпретация имеет право на существование. Как отмечал итальянский семиотик Умберто Эко, выяснение того, что именно "хотел сказать" текст, это всегда своего рода пари. Однако знание контекста позволяет уменьшить неопределенность этой ситуации[35]. Особого внимания заслуживает ирония,

---

[34] Лишь недавно "Киноведческие записки" опубликовали некоторые частные письма режиссера, затрагивающие темы любви и сексуальности.

[35] См.: Eco U. Overinterpreting texts // Eco U. *Interpretation and overinterpretation.* Cambridge, 1992. P. 63.

которая, несомненно, определяет специфически бисексуальный подход к репрезентации[36] (наряду со стилем ирония позволяет обнаружить так называемого имплицитного автора текста). Кроме того, в анализе текста ключевую роль играет понятие "интенции текста", intentio operis, как основы выявления значения текста. Это понятие не вынуждает нас возвращаться к ранее отвергнутому и в определенном смысле устаревшему понятию интенции автора, однако позволяет увидеть, как этот фактор ограничивает свободную игру интенций читателя (зрителя) – intentio lectoris[37]. Интенция текста состоит в произ-

---

[36] *Bi Academic Intervention*. P. 10.

[37] По мнению Эко, интенции эмпирического автора не играют существенной роли. Так, например, чувствительный и ответственный читатель не должен спекулировать на предмет того, что происходило в голове автора в момент, когда он писал свой текст, но он обязан учитывать состояние лексических систем в эпоху, когда данный текст был написан. Например, если Вудсворт писал *"A poet could not but be gay"*, это еще не значит, что современный читатель должен непременно интерпретировать это как строчку из "Плейбоя": в ту эпоху слово *gay* еще не имело сексуальной коннотации, и признать этот факт – значит соотнести его с культурным и социальным окружением поэта. Можно, конечно, использовать текст Вудсворта для пародии, дабы показать, как текст может быть прочитан в различных культурных контекстах, но если мы хотим интерпретировать это стихотворение, то обязаны отнестись с почтением к культурному и лингвистическому окружению Вудсворта. Встретив в незнакомом тексте слово *gay*, мы должны соотнести его с остальным текстом и подумать, содержатся ли в нем какие-нибудь намеки на сексуальную интерпретацию, чтобы убедиться в наших догадках на предмет гомосексуальной коннотации этого слова. Если найдем такое подтверждение, то можно сделать вывод о том, что текст написан не романтиком, а современным поэтом, который лишь имитировал стиль романтизма (см.: Eco U. Between author and text // Eco U. *Interpretation and overinterpretation*. P. 68; а также: Усманова А. Р. *Умберто Эко: парадоксы интерпретации* (Мн.: Пропилеи, 2000. С. 158–159)). То же самое можно было бы сказать и о всеобщем любимце Микки Маусе с его девизом "Always gay!" – слава мультяшного героя пришлась на те времена, когда слово gay означало всего лишь радость и веселье.

водстве своего “образцового реципиента”, т. е. читателя или зрителя, способного выявить смысл, запрограммированный текстом. В результате можно бесконечное количество возможных прочтений свести к нескольким интерпретациям, предусмотренным самим текстом. В статьях данного сборника, как правило, сопоставляются и анализируются две-три интерпретации одного и того же текста=фильма, но уж никак не пять – и тем более не десять – возможных версий. Их количество все-таки ограничено благодаря своеобразному “естественному” отбору, осуществленному зрителем и временем.

Наконец, остался еще один существенный вопрос, который требует незамедлительного ответа. Для большинства (особенно западных) авторов, пишущих о гомосексуальности, собственная сексуальная ориентация является предварительным условием, предпосылкой рождения текста. Позиция “стороннего наблюдателя” (*distant observer*, по Ноэлю Берчу) не типична по отношению к гей-культуре. В текстах, ей посвященных, неизбежно возникают сомнения по поводу “нормативной” гетеросексуальности пишущего – хотя в других случаях она имплицитно полагается, приписывается автору по умолчанию, как бы само собой разумеющимся образом: ну кто станет задаваться вопросом о сексуальной идентичности автора монографии по теории катастроф или исследования о феноменологическом методе Гуссерля? Не сомневаюсь, что подобный вопрос вызвал бы волну возмущения среди многих читателей: дескать, какое все это может иметь отношение к науке? В то же время с точки зрения “мужской” логики сторонники феминизма по определению, как бы “естественным образом”, обладают гомосексуальными наклонностями. Иначе говоря, с точки зрения гетеросексистской логики пишущий о *Другом* – в данном случае, о гомосексуальном субъекте, – является таковым сам. Тем не менее мы исходили из того, что не всякий теоретик, рассуждающий о поле, гендере и сексуальности открыто, непременно должен быть лесбиянкой или геем, но в то же время ничто не мешает ему/ей попробовать встать на эту точку зрения – хотя бы в качестве субъекта видения.

Bisexual I/Eye. Более того, как выяснилось, именно в силу иного – гетеросексуального – опыта пози-

ция зрителя, имеющего дело с подобными фильмами, особенно интересна и в известной степени перверсивна. Оказалось, что это, безусловно, альтернативный опыт смотрения фильмов, опыт, порождающий определенный психологический дискомфорт (особенно для мужчин-негеев). Нас словно вынуждают вспомнить о том, что гендерные позиции не фиксированы раз и навсегда – каждый фильм конструирует их по-своему. Размышляя о структурировании взглядов в фильмическом пространстве и типах визуальной идентификации, нельзя пройти мимо тезиса Лауры Малви о том, что "бессознательное (сформированное доминирующим порядком) структурирует способы зрения и наслаждения в процессе смотрения"[38], и вследствие этого удовольствие от рассматривания расщепляется между активным (обычно – мужским) и пассивным (обычно – женским). В фильмах, относимых нами к категории "би-текстуальных", устоявшиеся ролевые позиции утрачивают свою определенность: женщина может выступать в роли активного субъекта. Более того, эротическим объектом, на который направлен ее взгляд, может оказаться мужчина. Мужской же взгляд не получает удовлетворения от созерцания мужского образа в качестве объекта желания. Идентификация оказывается травматичным и болезненным процессом, что подтверждает психоанализ, характеризуя момент включения субъекта в символический порядок, в поле, которое создает "взгляд".

...Еще раз – к вопросу о названии книги: любая точная формулировка, намеренно лишенная двусмысленности, противоречила бы исходному замыслу и привела бы к неоправданному сужению, если не сказать опошлению, обсуждаемой темы. Окончательный выбор названия продиктован не столько элементарными соображениями самоцензуры (власть, слава богу, совсем не интересуется теориями чтения), сколько поиском своего читателя – восприимчивого к гендерной проблематике, с одной стороны, и к постструктуралистским и психоаналитическим концепци-

---

[38] Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // *Антология гендерной теории* / Под ред. Е. Гаповой и А. Усмановой. Мн.: Пропилеи, 2000. С. 283.

ям, с другой. Если с “женскими исследованиями” отечественная наука худо-бедно готова мириться, то проблематика queer studies, если о ней вообще заходит речь, выглядит слишком экзотической в условиях постсоветского общества: мало ли у нас других проблем... Создается впечатление, что любое упоминание темы би- или гомосексуальности – с подачи масс-медиа – в сознании среднестатистического читателя воспринимается как “клубничка”, как нечто непременно табуированное и только по этой причине возбуждающее любопытство, как, возможно, имеющее отношение к порнографическим или, на худой конец, “сексологическим” изданиям. Как уже отмечалось, сложился определенный стереотип, согласно которому подобные темы могут интересовать либо людей, относящих себя к сексуальным меньшинствам, либо феминисток, к которым наша академия (в самом широком смысле, но особенно в лице white male professors) традиционно питает откровенную неприязнь. Тем не менее мы рассчитываем на читателя, свободного от этих предрассудков. Наш *имплицитный читатель* вместо желтой прессы и второразрядных культурологических (в постсоветском смысле) учебников читает работы Джудит Батлер, Мишеля Фуко, Жака Лакана, Терезы де Лауретис, Ив Коссовски Седжвик, Жака Деррида, Ренаты Салецл и других авторов, чьи работы формируют теоретический контекст затрагиваемых в нашей книге проблем. Хочется надеяться, что сборник заинтересует академическую публику – при условии, что в книжных магазинах найдется для него соответствующая полка. Я бы предпочла, чтобы эта полка называлась “*Визуальные исследования*”.

Альмира Усманова