

Метаморфозы виртуального тела: террор и соблазн

Шеметов Г.А.

Значимый скрытый символ террора – это пенис

А. Дворкин

*Всякая структура приспособляется к инверсии
или субверсии своих терминов – но не к их реверсии*

Ж. Бодрийяр

Знаменитая радикальная феминистка А. Дворкин, одна из участниц гражданских бунтов 1960-ых годов, проблематизируя социальные конструкции гендерного угнетения, показала, как они конституируются и поддерживаются при помощи институтов принудительной гетеросексуальности и легитимирующих их дискурсов, а также посредством пространственно-временных дисциплинарных диспозитивов (тюрьмы, психиатрические больницы, монастыри, родильные дома и т.д.). Исследуя насильственные практики стигматизации и нормализации, большое значение она уделяла визуальным знакам порнографического текста как квинтэссенции фаллического проекта власти, опирающегося на экономическую несправедливость женщин в эпоху индустриального капитала, которая позволила превратить женскую сексуальность в элемент поддержания патриархатного режима.

В работе «Порнография. Мужчины обладают женщинами» [См.: А. Дворкин. Порнография. Мужчины обладают женщинами. // Введение в гендерные исследования. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2001]. Дворкин выводит конструктивные особенности фаллической сексуальности из метафизического утверждения силовой паразитирующей самости, существующей а priori и как абсолют, «не требующий извинений». Описания Дворкин соотносимы с производственными практиками экстенсивного дисциплинарного общества, основанного на жестких социально-групповых, гендерных дифференциациях и иерархических дихотомиях. Это обнаруживается в таких откровенно субстанциалистских пассажах, как, например, «женская физическая сила, если только она не «запряжена» в «женские» виды деятельности, становится вызывающей отвращение, а ее использование против мужчин, то есть в качестве власти, предается анафеме, запрещается, подвергается поношениям... Зачастую женщин даже калечат физически или посредством моды и обычаев таким образом, что какой бы физической силой они не обладали, эта сила не имеет смысла» [Там же. С. 203]. В действительности, постулирование наличия некоей «женской физической силы», воспринимаемой в качестве натуралистической предпосылки, никогда не принесет освобождения и не может использоваться в деконструктивном политическом проекте, направленном на расшатывание фундаментальных координат властвования. Здесь необходимо вспомнить концепцию перформативной субъективности и функциональности сообщества, о которой писала Дж. Батлер, раскрывая механизм порождения антисубстанциальных идентичностей через матрицы культурных реинтерпретаций: если Дворкин апеллирует к биологической (первичной по отношению к символизации) схематике мужской самости как присваивающей и пожирающей силе, автоматически противопоставляя ее аутентичной женской силе (искаженной посредством ложных дискурсов подавления), то тем самым она попадает в ловушку культурных значений и кодов, против которой стремилась восстать. Трансценденция мужской системы, поддерживающая себя властью давать номинации, которая «в культурах мужского доминирования пишет несмыслаемые имена кровью» [Там же. С. 206], будучи поставленной под сомнение, позволяет сформулировать несколько значимых вопросов, подрывающих традиционное понимание содержания концептов теоретического исследования. Выражаясь языком Батлер, «что такое пол на самом деле?.. Существует ли история пола?.. И будет ли эта история рассказом о том, как была установлена дуальность полов, или генеалогией, которая могла бы раскрыть

вариативный характер этой установки? Производят ли различные научные дискурсы... эти якобы естественные истины пола дискурсивно? Если опровергается незыблемый характер пола, то, возможно, что конструкт, именуемый «полом», так же культурно обусловлен, как и гендер; на самом деле, возможно, он всегда уже был гендером...» [Дж. Батлер. Гендерное беспокойство. // Антология гендерной теории. Минск: Пропилеи, 2000. С. 306].

Регулятивная культурно-политическая нормативность ретроактивно производит эффекты неких «истинных» феминных и маскулинных сущностей, будучи синхронной и коррелятивной перформативному становлению самой субъективности. И если мы (вслед за Батлер) вопрошаем, как переформулировать понятие гендера таким способом, чтобы зафиксировать властные отношения, которые порождают иллюзию додискурсивности пола и таким образом скрывают саму деятельность дискурсивного производства, то нетрудно сделать предположение о том, что в сетевой диверсифицированной вселенной постсовременности типичные (логически вытекающие из предшествующих теоретических дефиниций пола и гендера) миноритарные контр-размещения в качестве диалектически обоснованной формы политического сопротивления удушающему одномерному (фаллоцентристскому) порядку могут оказаться малоэффективными. Вместо того чтобы утверждать онтологические тотальности и некритически использовать готовые концепты, стоит поставить задачу осмысления особенностей перманентной субъективации разомкнутых (шизофренических, гибридных, кибернетических) идентичностей в их ресигнификативных ускользаниях по отношению к рассредоточенным и ризоматическим машинам демонической власти.

Применительно к проблеме визуальной порнографии (и шире – гендерных оснований кинематографа) такой подход может оказаться эвристическим и интересным; кроме того, он позволяет выступить с критикой некоторых представительниц феминистской теории, неспособных, как нам представляется, адекватно описать индетерминированную динамику и неопределенную логику синтезированного сетевого бытия социума (и постчеловеческого желания) в эпоху позднего виртуального капитала. Говоря об этом, мы имеем в виду, например, теоретические изыскания О. Ворониной, предложенные ею в статье «Проблемы эротики и порнографии в СМИ» [См.: О. Воронина. Проблемы эротики и порнографии в СМИ. // Женщина и визуальные знаки. Москва: Идея-Пресс, 2000], написанной в формально-нормативном ключе. Проясняя разноплановые дилеммы и трудности в законодательном определении феномена «непристойности» и «порнографии», а также, вскрывая этимологические корни исследуемых лингвистических и смысловых реальностей, дискурс Ворониной преследует задачу институционального воплощения (дисциплинарного) метанарративного этического проекта и в этом качестве парадоксальным образом сближается с некоторыми общественно-политическими установками правых радикалов, ультраконсерваторов и мракобесов разного толка, развернувших крестовые походы против контрпродуктивной свободной любви под средневековыми монархическими знаменами и предлогом защиты «православной веры, царя и отечества» от всеобщего нравственного разложения и революционных телесных гибридизаций. По-видимому, в обсессивных фантазмах последних те, кого именовали «женщинами», будут обязаны бесконечно и принудительно рожать (производить материал для захватнических войн), а те, кого символическая система маркировала «мужчинами», будут насильственно изолироваться в феодальную армейскую деспотию казармы с целью защиты смутного метафизического конструкта «отечество». Что же касается текстов О. Ворониной, то они заставляют вспомнить веселое провокационное творчество американского анархиста Боба Блэка, который в статье «Феминизм как фашизм» отмечает сходство деятельности некоторых феминистских движений с тактиками классического фашизма, например, проявляющееся в совмещении частного активизма и государственных репрессивных средств. Так,

феминистский журнал «Открытый путь» поддержал недавние выступления против порнографии в Ванкувере не как прямое действие, вызывающее симпатию, пусть даже направленное не туда, но как раз наоборот, потому что активисты заставили летаргическую прокуратуру открыть дело. В Италии после Первой мировой войны (и в Америке при запрещении Индустриальных рабочих мира) фашистские банды нападали на социалистические и профсоюзные организации при молчаливом одобрении полиции – которая вмешивалась только тогда, когда надо было прижать левых» [Б. Блэк. Анархизм и другие препятствия для анархии. Москва: Гилея, 2004. С. 85]. Когда «Феминистки и Движение против порнографии рассказывают нам с пеной у рта в канадском журнале «Kick it Over», что мужчины (исключительно) создали цивилизацию, уничтожающую природу и низводящую женщин», они, в действительности, «сводят женщин к состоянию беспомощного, дрожащего от страха полу-овоща, пассивной жертвы мужского насилия и презрения» [Там же. С. 86], что является средством отказать женщине в творческом потенциале, редуцируя проблему гендерного угнетения до «проблемы африканских обезьян или китов, истребляемых китобоями» [Там же. С. 87]. Боб Блэк признается, что его не смущает тот факт, что некоторые женщины не любят мужчин («я сам большинство мужчин не люблю – особенно архетипически «мужественных» [Там же]), но выступает против создания «фаллодетерминистской демонологии» на основе некритически полагаемых предрассудков.

Фиксируемая Вороной связь между изнасилованием и порнографией суть того же плана, что и «стандартная максима масс-медиа, что «антисионизм есть антисемитизм» (над которой иронизирует Блэк и которую в другом контексте критикует С. Жижек), легитимирующая экстерминистскую политику Израиля. Стоит подвергнуть критике позицию отдельных представительниц радикально-феминистского авангарда (или умеренно-консервативного феминизма на службе охранительного режима), мыслящего субстанциалистскими бинарностями, представительницы которого считают, что «мужчины не понимают женщин, но женщины отлично понимают мужчин... А лучше всего это понимают лесбийские сепаратистки, которые мужчин вообще избегают». Ситуация напоминает проповеди папы римского, «главного эксперта по женщинам и по сексу» [Там же. С. 88] – в обоих случаях кто-то берет на себя право выстраивать мнимую историю болезни объекта дисциплинарного воздействия.

Подмена желающих интенсивностей бессознательного ценностями семейного представления и редукция открытого машинного желания к Эдипу – причина того, что регрессивные инвестиции на уровне желания и социального поля завладевают молекулярными психопотоками, блокируя радикальность революционных аппаратов, основанных на революционной позиции самого желания. Как же запустить наши «машины желания», которые объявят войну великому деспоту (фаллическому) трансцендентальному означающему? Сможем ли мы осмыслить нашу телесность как такую, которая окажется избыточной по отношению к символическим и визуальным матрицам видеократического «общества контроля» (которая обретет свою избыточность и психотропический фон именно в качестве аксиоматического предела и добавочного продукта визуализации)? Попробуем понять, какие возможности открывают для этого современные практики кинематографического производства и феноменология зрительного восприятия.

Ж. Делез в работе «Кино», рассматривая тезисы А. Бергсона о движении, обращает внимание на то, что кинематографическая реальность существует не только через моментальные образы и мгновенные срезы движения, но предполагает «образы-движения», представляющие собой подвижные срезы длительности: «Движение способствует тому, что длительность, изменяя свою природу, делится в объектах, а объекты, обретая глубину и теряя очертания, - воссоединяются в длительности. Стало быть, можно сказать, что

движение соотносит объекты некоей закрытой системы с открытой длительностью, а саму длительность – с объектами системы, которой пытается открыться закрытая система» [Ж. Делез. Кино 1,2. Москва: Ad Marginem, 2004. С. 52]. Отношение всегда экстерно собственным элементам, оно отсылает к целому, которое не совпадает с закрытым множеством объектов, а перемещению частей в пространстве сопутствует качественное изменение в целом: «Скажем, животные движутся не просто так, а для того, чтобы добывать пищу, совершать миграции и т.д... Если же мы перейдем к атомам, то их движения, свидетельствующие о взаимодействии различных частиц материи, с необходимостью выражают модификации, пертурбации и энергетический обмен в глобальном Целом... И ошибкой было бы полагать, что движутся произвольно взятые элементы, внешние по отношению к качествам. Ведь сами качества – это попросту вибрации, и они изменяются одновременно с движением так называемых элементов» [Там же. С. 48]. Становится понятно, что сингулярные мгновения в кино не являются пароксизмальными кризисными вспышками, конституирующими и воплощающими визуальный континуум, но извлекаются при помощи имманентного анализа движения, отсылающего к качественному скачку в обновление и избыточность: «Если это и привилегированные мгновения, то в смысле примечательных или сингулярных точек, относящихся к движению, а не играющих роль моментов актуализации какой-либо трансцендентной формы» [Там же. С. 45]. Речь идет не о порядке трансцендентных форм, актуализирующихся в движении, но о сопоставлении между собой всех равноудаленных точек, внутренне присущих движению. Однако кинематографический план не только выражает длительность изменяющегося целого, но «непрестанно варьирует тела, части, точки зрения, размеры, дистанции, соответствующие позиции тел, образующие множество частей образа» [Там же. С. 66], и это бесконечное симультанное дробление и интеграция множеств соотносится с креативным, ддящимся и мутирующим целым. Делез цитирует Эпштейна, описывающего природу плана как чистого движения: «Все плоскости делятся на части, усекаются, разлагаются, ломаются, как это происходит, согласно нашему воображению, в тысяchefасеточном глазу насекомого. Начертательная геометрия, вычерчивание плана какого-то обрывка. Вместо того чтобы самому подвергаться воздействию перспективы, этот художник рассекает ее... Тем самым внешнюю перспективу он заменяет *перспективой изнутри* – многообразной, переливающейся всеми цветами, кольшущейся, изменчивой и сжимающейся, подобно волосяному гигрометру» [Там же. С. 66-67].

В таком смысле кино может быть рассмотрено как «стихия движения и изменчивости, и в этом оно близко к ницшевской «воли к власти», понимаемой как движущее различие, стирающее противопоставление господства и подчинения, силы и слабости, утверждения и отрицания» [О. Аронсон. Язык времени. // Ж. Делез. Кино... С. 13]. Поскольку материя кино – это функциональная топология отношений сил интенсивностей, аффектов и желаний, в своем взаимодействии каждый раз формирующих субъекта восприятия по определенным правилам, кино есть «не просто «возвращение реальности», не просто ее точное воспроизведение, но такое возвращение, когда возвращается только частное, только отобранное желанием, или, как говорил Ницше о «вечном возвращении», - «избирательное Бытие» [Там же. С. 14]. Иной опыт восприятия, рожденный кинематографом – это опыт виртуализации, которая не противопоставляется более «реальному», но становится его составной частью в длительности открытого целого. Именно здесь мы обнаруживаем фундаментальное отличие проекта Делеза от дискурса классической трансцендентальной феноменологии: «Подвижность, изменчивость кинематографических образов, их постоянное ускользание от схватывания, детализации и анализа создают большие сложности для феноменологии, которая ориентирована на укорененность субъекта в мире, на изначальный перцептивный опыт, позволяющий сознанию стать «сознанием *чего-то*», то есть

расположить мир вокруг себя так, что любой сколь угодно нереальный образ (а это всегда образ, порожденный сознанием) участвует в мире, раздвигает его горизонт» [Там же. С. 16]. Кино же ацентрично и ризоматично, его образы не выстраиваются вокруг частного опыта; «образ в кинематографе формируется не изображением движения, но таким движением, которое не в состоянии сформировать образ в качестве представленного, в качестве образа-изображения, образа-представления» [Там же. С. 17]. Дифференцированный от представления образ принадлежит самой пульсирующей материи, «первозданному бытию воспринятого мира», и он не может быть вписан в картезианскую модель самореферентной и самоотждествленной презентации. При этом диффузные и хаотические образы, приводящиеся сознанием в упорядоченное состояние, в кино обретают аутентичные режимы существования. Если в феноменологии Э. Гуссерля эмпирическое восприятие получает для себя трансцендентальные основания (своей возможности), вписываясь в поток дискретной темпоральности, который приводится в движение сознанием (изменчивость этого времени не затрагивает характер субъективности, которая центрирует мир вокруг себя, углубляется в прозрачность рефлексивного акта, а потому не способна к становлению-другим), то для Делеза «субъект восприятия – становящийся, тот, через которого проходят образы слабой интенсивности, где время не может обнаружить себя «здесь и сейчас», в момент фиксации явления, но благодаря которым мы застаем характер восприятия уже изменившимся» [Там же. С. 26].

Л. Малви в работе «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф» предлагает ряд значительных идей, которые в первом приближении могут быть рассмотрены в качестве поясняющих логику Ж. Делеза. Она показывает, как формируются механизмы первичной и вторичной идентификации, проясняет уайеристские модели формирования субъективности (лишенной априорного трансцендентального механизма статичной презентации), а также стремится выяснить, каким образом «видение» оказывается инстанцией формирования идентичности субъекта посредством микрополитических зрительных практик и репрезентации женских образов в нарративном континууме фильма. Основной мыслью Малви является положение о том, что идентификация зрителя являет собой результат структурной диспозиции взглядов, а не его (ее) сознательное желание отождествить себя с тем или иным персонажем на экране. Воспринимающий неизбежно интериоризирует идеологическую позицию, которую олицетворяет камера как субъект видения, поэтому идеология принимает участие в формировании субъективности индивида на уровне бессознательного, навязывая женщине-зрителю невротические визуальные паттерны патриархатного социуса. Л. Малви отмечает, что «мы обращаемся к тем способам, которыми фильм отражает, открывает и даже играет на традиционной, социально установленной интерпретации полового различия, которая контролирует образы, эротическое видение и зрелища» [Л. Малви. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф. // Антология гендерной теории. Минск: ПроPILEI, 2000. С. 280] и заключается в возможности означивания фаллоса (как символического присутствия) посредством бинарной акцентуации образа кастрированной феминности. Поэтому кинематографическая реальность использует устоявшиеся схемы желания, воспроизводя реактивные психофизические состояния на зрелищном и нарративном уровнях: «В мире, построенном на половом дисбалансе, удовольствие от рассматривания расщепляется между активным / мужским и пассивным / женским... В обычных для себя эксгибиционистских ролях женщины одновременно рассматриваются и демонстрируются, их внешность кодируется для достижения интенсивного визуального и эротического воздействия. Можно сказать, что женские роли коннотируют бытие-под-взглядом (to-be-looked-at-ness)... Гетеросексуальное разделение активной / пассивной ролей подобным же образом контролирует повествовательные структуры. В соответствии с принципом господствующей идеологии и поддерживающих ее

материальных структур мужской персонаж не может быть подвержен сексуальному объективированию... Чары обаяния мужской кинозвезды не совпадают, таким образом, с очарованием, присущим эротическому объекту рассматривающего взгляда. Их источником является более совершенное, более могущественное идеальное его, схватываемое в первозданный миг узнавания себя в зеркальном отражении» [Там же. С. 288 – 290]. И поскольку женщина в качестве визуального знака скрывает в себе угрозу вызвать фундаментальное беспокойство кастрации и неудовольствия (к которому этот знак изначально отсылает), «у мужского бессознательного есть два стратегических пути избежать этого кастрационного беспокойства: 1) концентрация на воспроизведении исходной травмы (исследование женщины, демистификация ее тайны) для обесценивания, наказания или спасения виновного объекта (путь, типически представленный в жанре «черного кино»); 2) полное отрицание кастрации посредством подстановки некоторого фетиша или превращением самого изображаемого объекта в фетиш так, чтобы он сообщал чувство уверенности, а не опасности (отсюда переоценка, культ кинозвезды-женщины). Этот второй путь, фетишистская скопофилия, конструирует физическую красоту объекта-женщины, превращая ее в нечто удовлетворяющее само по себе» [Там же. С. 291]. Первый вариант связан с садизмом, согласуемым с повествовательной формой в линейном времени, второй может существовать вне линейного времени, фокусируясь только на взгляде (например, творчество Штенберга или Хичкока).

С целью подрыва жанровых конвенций традиционных фильмов, Л. Малви предлагает освободить взгляд кинокамеры «в его материальности во времени и пространстве», а также взгляд зрительской аудитории «в его диалектике и заинтересованной беспристрастности», что позволит разрушить «зрительское удовлетворение, удовольствие и привилегированное положение «невидимого гостя», а также выявить «зависимость фильма от вуайеристских активных / пассивных механизмов» [Там же. С. 295]. Вспоминая Делеза, мы могли бы подчеркнуть то, что распад и уничтожение константного фаллического трансцендентального его, моделируемые в подобного рода виртуальных экспериментах, знаменуют неизбежную децентрацию субъекта, открывая его сингулярным смыслом-событиям в стихии креативного нон-финального становления.

Как же могут работать вышеприведенные концепты, если перенести внимание с элитарного и авангардистского кино на область массовой культуры и на такую ее маргинальную и эксцентричную ипостась как порнографический фильм? Известно, что в рамках современной западной культуры сентиментальная мелодрама и «жесткое порно» представляют собой два крайних полюса на шкале эротики. Между ними последовательно размещаются псевдоэротика, мягкая эротика («Девять с половиной недель» Э. Лайна или архетипический «Playboy», рассчитанный на средний класс белых гетеросексуалов с обедненной фантазией) и радикальная эротика («Империя страсти» Н. Ошимы или «Последнее танго в Париже» Б. Бертолуччи). Дальнейшее движение по шкале выводит нас в мир собственно гротескного порно, не допускающего какой бы то ни было психологизации, которое дифференцируется и репрессируется в зависимости от своего содержания (от терпимого традиционного гетеро- или гомосексуального коитуса с фетишистской системой вспомогательных вещей, отсылающих к значимым социальным, профессиональным и демографическим смыслам и визуализированных сквозь призму сексуального возбуждения, до многообразных табуируемых и революционных перверсивных фантазмов, связанных с зоо-, некро-, геронто- и педофилией, а также садомазохистскими и скатологическими визуализациями). Как показали В. Райх и, особенно, Г. Маркузе, на определенном этапе истории буржуазное индустриальное общество смогло организовать Эрос, репрессируя парафилии (утверждающие сексуальность как контрпродуктивную, антипрокреативную, растратную самоцель) и десексуализируя тело (посредством редуцирования и централизации

либидинальных интенсивностей в генитальной зоне), чтобы использовать его в качестве инструмента эксплуататорского труда [об этом см.: Г. Маркузе. Эрос и цивилизация. Москва: АСТ, 2003]. Однако в эпоху постмодернизации, в противовес логике Маркузе, обнаружилась иная тенденция: капитал стремится симулировать коэкстенсивность социального производства и производства желания, ликвидируя измерение отсутствующего объекта, стремится представить производство Реального как эффект самопроизводства бессознательных машин желания, и ради этой задачи он допускает непроизводительные траты и перманентное разложение своего собственного организма, обеспечивающего ему выработку адаптивных коэволюционных динамик. Это положение замечательно проясняется на примере технологической и содержательной эволюции порнодискурса, который стремится ныне включить в производство желания и наслаждения различные области тела, не ограничиваясь только гениталиями. В мировой сети находится огромное количество подобных материалов, часть которых коммерциализирована и включает большие порнографические сайты либо тематически специализированные сайты, содержащие подробную структуралистскую рубрикацию и схематизацию наподобие «snuff, rape, tort, humil, pedo, МММММf» [Подробнее см., например: С. Кузнецов. Алиса в стране виртуальных чудес. // Женщина и визуальные знаки. Москва: Идея-Пресс, 2000. С. 171].

Одним из известных в массовой культуре кинематографических проектов, стремящихся проблематизировать порнографическое удовольствие, тело и взгляд, выступил фильм К. Брейя «Анатомия ада», получивший в русскоязычном прокате неадекватное название «Порнократия». Сюжет кинокартины прост: в клубе для сексуальных меньшинств одинокая девушка (Амира Кассар) сталкивается с одним из посетителей и провоцирует его заключить соглашение, согласно которому нанятый гей (Рокко Сиффредди) будет смотреть на ее обнаженное тело. «Барышня истязает его философскими эскападами про взаимоотношения полов. Поначалу он не остается в долгу: «Слабость женской плоти вызывает отвращение или жестокость...» Или: «Упругая эластичность мужского ануса не врет насчет силы внутренней материи... Мне отвратительна ваша женская мягкость, пагубная ничтожность, которая оборачивается ловушкой...». Довольно скоро сопротивляться чарам становится невозможно, тем более — стоя на берегу пустынных волн и нервно куря» [Я. Левченко. «Смерть» «порно». // Критическая масса, 2004, № 2]. Спустя сутки герой совершает сексуальный акт и плачет от обиды. Но в дальнейшем между ним и случайной знакомой завязывается смутный род взаимопонимания, отраженный в рассматривании тела и размышлениями по поводу возможностей психофизического желания (герой красит ей помадой половые губы, она готовит ему чай из своего гигиенического тампона). Автор статьи иронизирует, называя тексты Брейя («И вы не можете отрицать то, о чем вас заставляет думать этот черный пушок, блистающий своей гнилой густотой. О только что вылупившемся еще мокром птенце, таком трогательном в своей наивной слабости...») «Батай для «чайников». Все заканчивается тем, что измученный Рокко не может погрузить в забвение произошедшее и, возвращаясь, убивает героиню (будучи убежденным в том, что повторение несовместимо с различием). Как отмечает Я. Левченко, «Рокко, за которым тянется шлейф всех его победных походов категории ХХХ, нужен режиссеру для того, чтобы разоблачить ложь порнографического удовольствия»; Брейя «восстанавливает порно из руин, чтобы найти его *другое*, затем разрушить вновь и реанимировать телесность» [Там же]. Однако проблема заключается в том, что порнография не озабочена проблемой своей безоговорочной адекватности, «*другого* порнографии как чистой циркуляции желания не существует. Невозможно придумать альтернативу идее, которой нет» [Там же]. Именно поэтому, отмечает автор, «Анатомия ада» К. Брейя и «Мечтатели» Б. Бертолуччи (грустный фильм об утраченном времени прекрасной молодости, сюжет которого разворачивается в условиях революционных событий мая 1968 года во Франции) в российском кинопрокате тихо и

тактично провалились, а публика сделала выбор в пользу примитивного Т. Брасса, не разоблачающего, но, напротив, «реабилитирующего член в культуре». Альтернативы нет еще и потому, что постсовременный порнодискурс стал тотальным, диффузным, вездесущим и обновленным, отринувшим предшествующие схематизмы и бинаризмы символического насилия. Проблема, которую ставили неофеминистки Т. де Лауретис и Э. Гросс, включая в поле философского и психоаналитического анализа феномен *queer*-сексуальности и идентичности (прежде всего, лесбийской) и утверждая необходимость стремления к бесконечному преломлению наших желаний, расщеплению всех асимметрических конфигураций телесности, претендующих на устойчивую константность во времени и пространстве, стремительно теряет остроту: «Нынешняя эпоха виртуального секса, когда «сказки по телефону» вытесняются сеансами мастурбации он-лайн, может гордиться своими достижениями. Люди наконец-то поняли, что остановить распространение греха можно только путем его избыточного навязывания. Автор одной из самых известных книжек по теории порнографии Линда Уильямс считает, что эра полнометражных фильмов, по инерции ориентированных на мужчин, но фактически привлекавших внимание все более эмансипированных женщин, закончилась с воцарением электронной «насенности» (термин, противопоставленный «обсценности» как демонстративность — табуированности), которая характеризуется эксплицитной ориентацией на оба пола и буйством возможностей. Раньше все было несправедливо, а теперь мы имеем полную победу демократии» [Там же]. Поскольку порнография везде и нигде (например, может быть в Кремле, по словам молодых красных радикалов, скандирующих лозунги, направленные против «Наших» и «Идущих вместе», которые, в свою очередь, развернули агрессивные транспаранты против «калоеда» В. Сорокина около главного театра Москвы), она не только успешно провела операцию по замещению реального тела пучком запрограммированных фантазмов, но и технично самоустранилась.

В этих условиях требования запрещения порнографии со стороны некоторых феминисток представляются абсурдными. Скорее, наличие тотальной порнографической реальности нужно использовать для расширения пространства хакерского, вирулентного вторжения в клетки патриархата, запуска наших экстатических «машин желания». Порнография, конечно, как отмечал Ж. Бодрийяр, пожирает воображение и блокирует фантазм, абсорбирует реальность гиперреальным вуайеризмом и раскрывает микроскопическую истину пола, являясь прямым продолжением метафизики (ибо единственным предметом последней также был «фантазм потаенной истины и ее откровения, фантазм «вытесненной» энергии и ее производства – то есть выведения на непристойной сцене реального», что стремится к смертельной вселенской экспансии [Ж. Бодрийяр. Соблазн. Москва: Ad Marginem, 2000. С. 73]), однако, нужно помнить о том, что женская телесность слишком сложна и реверсивна, чтобы дать позволить оккупировать себя каким бы то ни было дискурсом «истины» или фальшивого разоблачения. Если «Ее сексуальный орган репрезентирует *ужас ничто для взгляда*», если фалломорфизм опасается гетеротопической незавершенности формы, позволяющей «ее органу касаться себя снова и снова» [Л. Иригарэ. Пол, который не единичен. // Введение в гендерные исследования. Ч. 2, Хрестоматия. Харьков: ХЦГИ, СПб.: Алетейя, 2001. С. 129], если женщина скользит, не застревая в готовых значениях, словах и желаниях, если она – ризома, «получающая наслаждение от того, что *настолько близко, что она не может обладать ни этим, ни собой*» [Там же. С. 134], то она способна «все и вся отторгнуть от своей истины и вернуть в игру, в чистую игру видимостей, и в ней моментально переиграть и опрокинуть все системы смысла и власти: раскрутить волчком видимости, разыграть тело как видимость, отняв у него глубину желания» [Ж. Бодрийяр. Соблазн. М.: Ad Marginem, 2000. С. 37]. Системы хрупки только на уровне реверсивности и колдовства. Как известно, в 1960-ые годы Ж. Лакан также склонялся к тому, что женское

наслаждение не поддается определению, не подвластно языку; по словам Р. Салецл, «Лакан... утверждает, что женщине, чтобы испытать женское наслаждение, не обязательно нужен мужчина, что она в известном смысле для этого самодостаточна» [Р. Салецл. (Из)вращения любви и ненависти. М.: Художественный журнал, 1999. С. 83]. Остается лишь симулировать, сводить с ума коды контроля, симптомально удовлетворяя свои собственные интересы...

Наконец, баталии вокруг порнографии могут быть рассмотрены и еще под одним углом зрения. К. Маркс показал, что в рыночной экономике абстракция вписана в сам овеществленный индивидуальный опыт и оказывает влияние на способы соприкосновения с Другими: мы игнорируем их, редуцируя до носителей абстрактных социальных функций. Поскольку же «системы власти неизбежно влекут за собой определенные эмоциональные структуры», неудивительно, что изнанкой социальной дистанции оказывается «брутальное и унижительное вторжение в интимное пространство других: от исповедальных ток-шоу до веб-камер, установленных в унитазе и позволяющих нам увидеть, как люди испражняются» [С. Жижек. 13 опытов о Ленине. М.: Ad Marginem, 2003. Сс. 79, 80]. Мы можем вступать в близкие отношения только в том случае, если существует гарантированная дистанция, при этом само подобное противоречие должно быть подвергнуто циничному умолчанию. Поэтому когда мы слышим о требованиях запрещения непристойности, мы можем трактовать их как симптом того, что сама эта непристойность имплантирована в глубинные пласты социального опыта, она конституирует их, оставаясь в необходимом состоянии забвения. Жижек называет этот феномен «непристойным приложением к закону»: даже тоталитарный социальный порядок должен подкреплять то, что эксплицитно запрещено, серией неписанных, непристойных законов. Например, в СССР было запрещено не только критиковать Сталина, но и говорить об этом запрете публично. Выражение «в данном обществе Сталина критиковать запрещено» все равно приводит к аресту. Подобным образом, гомосексуалистов не берут в армию не потому, что военные стараются поддерживать в казармах так называемый «моральный порядок», но потому, что таковой уже сломлен внутри армейской структуры (среди военных распространена скрытая гомосексуальность). [см.: Непристойное приложение. // М. Рыклин. Деконструкция и деструкция. Беседы с философами. Москва: Логос, 2002]. Нечто подобное происходит с перверсиями педофилии: как отмечает И. Смирнов, волны возмущения в западном обществе, вызванные педофилией, «вызывают удивление... дело в том, что приобщение детей Эросу является прямым продолжением той сексуализации ребенка, которую затеял Фрейд вместе со многими своими последователями. Чем менее влиятельным оказывается фрейдизм (а сейчас он как раз переживает потерю популярности), тем более идеи этого учения становятся — в порядке компенсации — человеческой реальностью, заменяющей собой умозрительные построения. Если западное общество приняло тезис об инфантильной сексуальности, то оно обязано, расплачиваясь за свою подслеповатую веру в науку, судить, прежде всего, себя самого, а не отдельных педофилов» [И. Смирнов. Об эротике, политике и цинизме. // Критическая масса, 2002, № 1]. Иными словами, наши общества всегда найдут дьявола, которого они вполне заслуживают.