Денис И. Салтыков
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Москва, Россия

Эрос русской идеологии: Сексуальные сцены в современном российском блокбастере

Современный российский блокбастер возникает примерно в то же время, когда к власти в России приходит Владимир Путин, а председателем Союза кинематографистов становится Никита Михалков. В эти же годы в стране открываются мультиплексы, и залы кинотеатров снова начинают заполняться людьми. Совокупность контекстуальных условий определяет специфику российского блокбастера: при сравнительно высоком производственном бюджете, будучи частично профинансированным государством, такой фильм не обязательно окупается в прокате, но при этом с помощью голливудской техники производит смыслы, несущие в себе государственную идеологию. До последних лет российский блокбастер был преимущественно историческим кино, избегая прямых отсылок к современности.

В 2017 г. в прокат наряду с историческими выходят и блокбастеры, обращающиеся к современности, и это выводит русскую идеологию в кино на новый уровень. В изображении сексуальных сцен русский блокбастер особенно ярко проявляет парадоксальность своей двойной детерминации. Современная консервативная позиция правящей партии в области культуры вступает в противоречие с исторически необходимой развлекательностью популярной культуры, предполагающей принципиальную возможность сексуальных сцен. Случаи использования этого средства кинематографистами, работающими в России с большими бюджетами, выявляют эротическое измерение русской идеологии. Рассмотреть ее актуальное состояние можно путем анализа сексуальных сцен в трех российских блокбастерах, вышедших в прокат в 2017 г.

Денис Игоревич Салтыков — магистр философии, академический аспирант школы социологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия). Научные интересы: критическая социология, социология популярной культуры, исследования кино, жанровый кинематограф. E-mail: dsaltykov@hse.ru
Denis I. Saltykov — Master in Philosophy, full-time advanced doctoral student in Sociology, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia). Research interests: critical sociology, sociology of popular culture, film studies, genre cinema. E-mail: dsaltykov@hse.ru

В историческом фильме «Викинг» изнасилование дочери полоцкого князя становится для протагониста средством заручиться военной поддержкой союзников. В фантастическом «Притяжении» прерванный вторжением инопланетян половой акт частично служит мотивом ксенофобской агрессии. Наиболее явно политизирован секс в фильме «Крым», в котором главные герои представляют разные стороны по отношению к российско-украинскому конфликту. Разрыв сексуальных отношений между главными персонажами эксплицитно связывается с политическим разрывом между двумя странами.

Ключевые слова: блокбастер, идеология, имперскость, национализм, сексуальность, современное российское кино

Denis I. Saltykov, National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia

Eros of Russian Ideology: Sexual Intercourse in New Russian Blockbuster

Recent Russian blockbuster emerged approximately at the same time with Vladimir Putin's Russian presidency and Nikita Mikhalkov's appointment as the chair of the Union of Cinematographers of the Russian Federation. In the same years multiplexes in the country were opened, and theatres became filled with people. The context defines Russian blockbuster' specifics. It has a considerably low production budget, since it has a part of state finance. Such movie doesn't necessarily get profit, but it uses Hollywood techniques to transfer Russian national ideology. Before now, Russian blockbuster was mostly historical; it used to avoid working with contemporaneity. In 2017 along with historical there are blockbusters in modern setting, which marks a new level for Russian cinematic ideology. Depicting sexual intercourse Russian blockbuster highlights its paradox of double determination. The ruling party's modern cultural conservative position contradicts the obligatory entertaining features of popular culture that implies principal ability to show sexual intercourse. The cases of using this tool by Russian high-budget cinematographers define the erotic dimension for Russian ideology. We can see its actual state by analyzing erotic scenes in three Russian blockbusters released in 2017. In historical film 'Viking' rape serves as a war tool for the protagonist. In sci-fi 'Attraction' chauvinist aggression is triggered by aliens' interruption of the main characters' sexual intercourse. The film 'Crimea' is more explicitly politicized, and it has two main characters taking different positions on the Russian-Ukrainian conflict. The characters' last sex is explicitly associated with a political crisis between two states.

Keywords: blockbuster, ideology, imperiality, nationalism, recent Russian cinema, sexuality

doi: 10.22394/2074-0492-2018-1-144-159

В XIX в. европейская наука считала секс чем-то потенциально опасным, поэтому в рамках исследований — прежде всего судебно-медицинских — в качестве предмета рассматривались

в основном отклонения от признанной нормы, которые интерпретировались как реализация деструктивного потенциала секса. В представлении таких специалистов, как Рихард фон Крафт-Эбинг [2013], секс нес обществу потенциал смерти, так как предпочтение определенных сексуальных практик или даже потребность в них приводили к травматическим воздействиям индивидов друг на друга. Инкорпорированная индивидом система сексуальных предпочтений, представленная «порочной», систематизировалась Крафт-Эбингом и описывалась в качестве потенциального источника преступности.

Система знаний формировалась в тесной связи с институтами общественного здоровья, в качестве ценности провозглашавших физическую крепость и моральную чистоту социального тела. Мишель Фуко говорит о европейском дискурсе scientia sexualis, который помещает в центр разговора о сексе признание, добываемое на добровольной исповеди в церкви или под пытками на допросе [Фуко, 1996, с. 156–162]. Практики получения признания со Средних веков проникают всюду: в правосудие, любовь, обыденный порядок, праздники, медицину, образование. Если секс и прячут, то лишь потому, что в нем признаются. В итоге, анализируя полученные признания и составляя своеобразные «гербарии», психиатрия XIX в. начинает фиксировать вариабельность секса. Как отмечает Фуко, постепенно секс стал наделяться ролью универсальной причины любого поведения индивида. «Сексуальность» возникает как коррелят дискурса scientia sexualis, функционально изоморфный ему.

Сексуальность, по Фуко, принципиально проницаема, а значит, требует вмешательства и подразумевает возможность нормализации. Капиталистическое общество в XVIII в. «не только не противопоставило сексу фундаментальный отказ его признавать, но, напротив, пустило в ход целый арсенал инструментов, чтобы производить о нем истинные дискурсы» [Там же, с. 170]. Сексу придается значение того, что может раскрыть истину, но не вследствие своих имманентных свойств, а вследствие тактик власти, которые сами имманентны соответствующему дискурсу.

Фуко отрицает гипотезу, что власть подавляет сексуальность. Напротив, дискурс науки о сексе распространяет секс по поверхности вещей, умножает его и заставляет служить средством, раскрывающим истину. Само знание, полученное в результате такой тематизации, начинает работать на эффект приумножения власти. Секс, который производит новую истину через дискурс науки (прежде всего позитивистски понятой психиатрии или, еще точнее, психопатологии половой жизни), порождает и новое удовольствие, которое в свою очередь переходит во власть. Эти механизмы, по Фуко,

работают как единое экономическое целое в том смысле, что заняты производством и распределением знания как ресурса, порождающего властные возможности.

Исторический анализ Фуко устанавливает специфическую связь между сексуальностью и властью, где связующим звеном выступает дискурс определенного типа. Сам этот дискурс строится путем присвоения частных свидетельств субъектом, который наделен правом высказываться об истине. Система репрезентаций, которую предлагает популярная культура, зависима от легитимной интерпретации и не может оставаться вне доминирующих дискурсов.

Анализируя российский фильм о гомосексуалах («Весельчаки», 2009), Александр Кондаков пишет, что, несмотря на отсутствие «формальных механизмов формирования истины», коммерческое кино вынуждено быть легко усваиваемым широкой аудиторией, а значит, оперировать истинами, распознаваемыми в качестве естественных и неоспоримых [Кондаков, 2011, с. 65–66]. Исследователь приходит к выводу, что именно политический дискурс в современной России оказывается на вершине символической иерархии смыслов [Там же, с. 73]. В этом отношении сцены секса, служащие средством привлечения зрительского внимания, представляют особый интерес для исследования идеологической специфики доминирующей системы репрезентаций.

Сегодня демонстрация секса в кино вряд ли может быть плодотворно описана в батаевской терминологии трансгрессии, понимаемой в модернистском ключе. Жорж Батай [2006, с. 532] рассматривал эротику как социально значимую область человеческих отношений, а трансгрессию — временное нарушение запретов — объявлял не только допустимым, но полезным, зачастую обязательным социальным действием. Тем не менее анализируя современную киноиндустрию, Стивен Шавиро [Shaviro, 2005, p. 53] указывает, что сегодня не осталось сексуальной практики, которая не была бы каталогизирована, помещена в маркетинговую нишу и продана в рамках удовлетворения неких стилей жизни, сконструированных вокруг соответствующей репрезентации. Яркой иллюстрацией коммерциализации специфической сексуальной практики в кино может послужить кейс репрезентации практик БДСМ в фильме «50 оттенков серого» [Кондаков, 2017].

В недавнем анализе неолиберальных систем управления Крэйг Брендист показал, как представители власти, даже декларируя принцип свободного рынка, провоцируют соответствующие требуемому социальному порядку паттерны поведения на уровнях индивидов и групп. Брендист [Brandist, 2017] провокационно сравнивает неолиберальные модели управления со сталинскими техниками государственного контроля рабочих на промышленных

предприятиях. Фукианская модель биовласти, разработанная для неолиберальных форм государственного контроля, таким образом, не вступает в противоречие с декларативным государственным консерватизмом, проявления и следствия которого в России лучше всего ощутимы в дискурсах о культуре. Одной из наиболее ярких моделей, сочетающей в себе российский культурный дискурс с неолиберальной экономикой, может послужить русский блокбастер.

Блокбастер в современной России

Форма блокбастера и сопутствующая ей схематика жанрового кино получила подробную разработку у западных исследователей. Томас Шатц полагает, что жанровые конвенции, лежащие в основе блокбастера, утверждают конечную определенность и понятность мира. Обращаясь к структуре сюжета, распространенной в голливудской жанровой системе, Шатц подчеркивает, что ее главная черта — воспроизводство на экране реального социального конфликта, который может вызвать сопереживание аудитории. Актуальность конфликта подразумевает, что его невозможно решить здесь и сейчас, удовлетворив всех членов общества.

Оппозиции, структурирующие сюжет, кажутся вневременными, но реальность, выстраиваемая фильмом, позволяет предположить, что существующие проблемы можно решить. Это и есть, согласно Шатцу [Schatz, 1981, p. 30], мера эскапизма жанрового кино. Если жизнь интуитивно способна восприниматься как непредсказуемая, то жанр предполагает противоположное: предсказуемые схемы, которые зрители подключают к интерпретации фильма во время просмотра. Повторяемость структур сюжета позволяет рассматривать такое кино как культурный ритуал. Стабильность ритуала может служить культурным механизмом поддержания политической стабильности, так как воспроизводит идеологические установки вне времени [Ibid., p. 31]. В жанровом кино настоящее и прошлое сливаются в одно, так как общность базовых сюжетообразующих конфликтов имплицитно производит ощущение временного единства. При этом базовая проблема, представленная зрителю в деисторизированном виде, снимает социальную напряженность и переходит на эмоциональный уровень. Там конфликт находит свое разрешение, причем необязательно логическое или представимое в реальном мире: перенесенная на план эмоций проблема решается через переживание, не требуя социальных действий [Ibid., p. 31–32].

В России государство через специальные институты участвует в производстве крупнобюджетных фильмов и при этом не рассма-

тривает конечный продукт в отрыве от его идеологической функции. За отбор и финансирование заявок на производство фильмов здесь отвечает созданный в 1995 г. Федеральный фонд социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии, сокращенно Фонд кино. Его целями «являются поддержка отечественной кинематографии, повышение ее конкурентоспособности, обеспечение условий для создания качественных фильмов, соответствующих национальным интересам, а также популяризация кинофильмов в Российской Федерации и за рубежом» [Устав Федерального фонда, 2009, с. 2]. Возможность манипуляции понятием «национальных интересов» дает возможность говорить об идеологической функции Фонда кино.

Егор Исаев [2015, с. 395] отмечает, что среди целей Фонда находится и создание «политически выигрышных образов прошлого». Усомниться в этом не дает и министр культуры Владимир Мединский, который 9 декабря 2014 г. открыто заявил, что Министерство культуры не будет выделять бюджетные деньги на кино про «Рашку-говняшку»[1]. Чуть раньше Мединский признал, что бюджетные деньги также не могут быть выделены ни на один проект, выступающий против государства, в частности, по этой причине режиссер-документалист Виталий Манский, поддержавший Украину в конфликте с Россией в 2014 г., не получил деньги на фестиваль «Артдокфест»[2].

Взамен государство поддерживает крупнобюджетные фильмы, чаще всего несущие патриотический посыл и демонстрирующие его на историческом материале. Доминирование исторической тематики в российском блокбастере дает возможность анализировать его идеологическую составляющую в категориях имперскости и национализма. Эти два термина я не рассматриваю как взаимоисключающие противоположности. Каждый из них в случае отражения в кино говорит не об аналитически точном определении государственной структуры, но о том типе дискурса, который проявляется в отдельном фильме. Под имперскостью соответственно я буду понимать лишь наиболее общий набор характеристик, способных проявиться в кино: обширность территории и стремление к расширению, полиэтничность населения и предпочтение его гомогенизации путем авторитарного централизованного управления (критическое обсуждение этих признаков см. [Герасимов, Могильнер,

1 Министр культуры Мединский: Денег на фильмы о «Рашке-говняшке» больше не дам (http://www.fontanka.ru/2014/12/09/202/)

2 Мединский признал политическим отказ в финансировании «Артдокфеста» (http://www.interfax.ru/culture/408224)

2007, с. 231–232]). Под национализмом я буду понимать дискурс универсального гомогенного пространства, основанного на единстве языка и культуры.

В обоих случаях я осознаю все ограничения редукционистского использования категорий исторического и политического анализа, но моя цель в рамках данной статьи — охарактеризовать не современную Россию как государство, а ее культурный дискурс, выраженный в кино. Совместимость категорий имперскости и национализма показывает автор самой известной конструктивистской теории национализма Бенедикт Андерсон, обращаясь к истории Европы XIX столетия, когда империи для решения своих задач начинают использовать уже представленный в обществе националистический дискурс. Особенно любопытно, что в описании такого «официального национализма» Андерсон [2001, с. 105–132] приводит в пример Россию.

В приложении к современному кино мне представляется плодотворным частичное использование метода «новой имперской истории» в той мере, в которой в рамках определенной ситуации, характеризующейся «параллельным существованием несовпадающих социальных иерархий», предлагается изучать динамичные дискурсы, переплетающиеся в конкретной политической и социальной системе [Герасимов, Могильнер, 2007, с. 224].

Конструирование истории позволяет утверждать сочетание имперской и националистической гордости через развлекательный нарратив. Голливудские техники создания блокбастера мобилизуются российскими кинематографистами в качестве оптимального инструмента, который позволяет эффективно конструировать идеологию, одновременно извлекая прибыль. В российском контексте понятие блокбастера в самом строгом смысле применимо лишь к небольшому числу фильмов: немногим кинематографистам удается и добыть крупный бюджет, и получить крупные кассовые сборы. Последние плодотворнее трактовать как один из ориентиров во время создания блокбастера, но не как обязательное условие, невыполнение которого лишает возможности интерпретировать фильм как блокбастер. Джофф Кинг [King, 2000, p. 9], описывая индустрию голливудских блокбастеров, подчеркивает, что она подразумевает производственную стратегию, нацеленную на создание максимально широкой аудитории. Величина производственного бюджета менее важна, чем намерение создать кинособытие, посещение которого должно выглядеть обязательным для каждого. В этом отношении создатели блокбастера имплицитно работают на потенциально бесконечное инклюзивное единство зрителей. Оборотной стороной процесса становится исключение из этого единства тех, кто не стал смотреть фильм.

Современный российский блокбастер возникает примерно в то же время, когда к власти в России приходит Владимир Путин (2000 г.). Незадолго перед сменой президента меняется и глава Союза кинематографистов России: с 22 декабря 1997 г. это место занимает придерживающийся консервативных взглядов Никита Михалков. Уже в мае 1998 г. он призывает возобновить государственный контроль над киноиндустрией. Результатом стало не только повышенное внимание к кино со стороны Министерства культуры, но и активное финансирование съемок российских блокбастеров, в меньшей степени авторского кино, а также режиссерских дебютов [Condee, 2009, p. 76–80]. В те же годы в стране открываются мультиплексы, и залы кинотеатров снова заполняются. Все это дает основание специалисту по российскому блокбастеру С. Норрису [Norris, 2012, p. 31] утверждать, что подобный киноформат, зародившийся в конце 1990-х, служит инструментом создания новой нации.

Сегодня достижение широкой аудитории в России возможно через ТВ и интернет — медиа, позволяющие фильму быть увиденным и после завершения кинотеатрального проката. Иногда потенциала максимального охвата зрителей достаточно для масштабных инвестиций в патриотическое кино, как это демонстрируют примеры режиссерских работ Никиты Михалкова, снятых в последние двадцать лет. Производство «Сибирского цирюльника» (1998 г.) не могло окупиться даже в самых смелых мечтах его создателей. Российская киноиндустрия к концу 1990-х еще не имела налаженных механизмов возврата средств за счет посетителей кинотеатров [Condee, 2009, p. 74–76]. Но после выхода в кинотеатрах этот фильм значительно расширил свою зрительскую базу за счет выхода на ТВ, видео и позже в интернете. В случае «Сибирского цирюльника» конечной целью можно считать конструирование особого рода чувствительности у максимального количества людей [Seckler, Norris, 2016, p. 208-209]. Охват фильмом как можно более широкой аудитории в подобных случаях следует рассматривать как автономную цель, не подразумевающую (но и не исключающую) обязательного извлечения прибыли.

Идеологическая работа современных блокбастеров дает власти возможность репрезентировать в патриотическом кино свой вариант сексуального дискурса. Эротические сцены идеально служат привлечению взрослой аудитории в кинотеатры и эпистемической возможности «распространить секс по поверхности вещей», говоря словами Фуко. Половой акт осознанно сплетается с государственной идеологией, порой утверждая норму через негативность. Ниже я рассмотрю три российских блокбастера, вышедших в прокат в 2017 г. и содержавших эротические сцены. Речь о фильмах «Ви-

кинг», в котором авторы конструируют миф о создании Руси как христианского государства, «Притяжение», реагирующее на межэтнические беспорядки в московском Бирюлеве 13 октября 2013 г., и «Крым», конструирующий историю событий 2014 г. начиная с Евромайдана и заканчивая Крымской весной[1].

Моя цель в рамках этой статьи — проследить на отдельных примерах связь доминирующего культурного дискурса (неизбежно присутствующего в любом крупнобюджетном фильме, нацеленном на предельно широкую аудиторию) с использованием эротических сцен и специфического российского сексуального дискурса.

Во всех случаях я буду рассматривать блокбастеры на историческую тему с прагматистской и конструктивистской позиций как нарратив, направленный на создание определенного социального воображения. Общность и разделяемость этого воображения должны обеспечить лояльность зрителей политическому образованию, которое властные группы представляют как Россию.

Имперскость, национализм и секс в фильмах «Викинг», «Притяжение» и «Крым»

Историческая драма «Викинг» собрал в России 1,5 млрд руб[2]. Фильм начал идти в кинотеатрах с 29 декабря 2016-го, так что значительная часть прокатной прибыли пришлась на 2017 год. Лента выходила в двух версиях: с возрастным ограничением 12+ и 18+. Предметом моего рассмотрения станет «взрослая» версия.

Сюжет доводит пафос конструирования истории до крайности, разрабатывая новую версию мифа о принятии христианства князем Владимиром (сценарий вольно адаптирует «Повесть временных лет»). Сексуальная линия представлена отношениями главного героя с полоцкой княжной Рогнедой. После неудачного

1 Еще одним ярким блокбастером, вышедшим в России в 2017-м и содержащим эротические сцены, стала «Матильда». Спровоцированная депутатом Госдумы Натальей Поклонской и группами православных активистов скандальная шумиха вокруг фильма делают его отдельным феноменом современной российской культуры, заслуживающим отдельного исследования. По причине ограниченного объема и предварительного характера исследования я также не буду рассматривать мистический проект «Гоголь. Начало», представленный двумя сериями шоу для канала «ТВ-3», объединенными в один фильм для широкого показа в кинотеатрах.

2 Здесь и далее данные о бокс-офисе взяты из созданной Министерством культуры РФ единой федеральной автоматизированной информационной системы сведений о показах фильмов в кинозалах, ЕАИС.

сватовства Владимир насилует героиню на глазах ее родителей, которых тут же убивают; таким образом, князь-язычник завоевывает себе жену-язычницу посредством насилия. Вторую сексуальную сцену инициирует Рогнеда, которая приходит к Владимиру, уже ставшему правителем всея Руси, она измазывает себе лицо кровью и занимает позицию сверху. Секс прерывает неудачное покушение на князя. В третьей сцене Рогнеда раскрывает образ языческой сексуальности как максимально опасной. Подговоренная волхвами, она пытается заколоть князя ножом, а затем признается, что собиралась покончить с собой и убить ребенка в своем чреве. Здесь зритель узнает, что Владимир придерживается пролайф-позиций: «Ты хотела *нас всех* убить?» — спрашивает он и отсылает княжну в Полоцк.

«Викинг» открыто увязывает секс с дикостью, которая эксплицитно отделяется от генезиса русских, имеющего точкой отсчета принятие православия. Жестокий князь Владимир видит альтернативу языческой страсти в целомудренной любви к византийке Ирине. Обретение христианской веры переплетается в мифологии фильма с отказом от языческой телесности в пользу византийской духовности; «чистая» любовь сочетается с легитимацией правления Владимира константинопольским императором Василием. Финал «Викинга» изображает идиллическую сцену крещения киевлян в Днепре. Здесь нет места сопротивлению и насилию. Даже волхвы, пытавшиеся устроить кровавый заговор, лишь угрюмо созерцают принятие новой религии.

Цивилизация, синонимичная в рамках предложенного дискурса христианской вере, и легитимация Византийской империи дают право Владимиру править не как воину, а как идейному лидеру и проводнику духовности. Его имперские амбиции разгораются по мере того, как он чинит насилие, в том числе сексуальное. Однако на определенном этапе истории, согласно «Викингу», насилие оказывается ненужным, потому что волеизъявление правителя принимается людьми добровольно (что иллюстрирует сцена крещения). «Дикие» сексуальные отношения Владимира с половчанкой Рогнедой демонстрируют его маскулинное имперское начало. В определенный исторический момент оно уступает место консенсусу: правитель обретает легитимность, и грубый секс ему уже не нужен (хотя, отметим, ему нужны дети). Эротические сцены в «Викинге» служат маркером пограничного состояния на пути к возникновению Руси, которой наследует современная Россия.

«Притяжение», снятое Федором Бондарчуком, служит редким примером российского блокбастера, прибыльного в прокате. Сборы по стране составили 1,033 млрд руб, и это один из самых кассовых

отечественных релизов 2017 г. и фильмов, произведенных в России в целом[1].

В сюжетном отношении «Притяжение» — это редкий случай тематизации современности в российском блокбастере, да еще и выполненном в жанре фантастики. Бондарчук открыто реагирует на беспорядки 13 октября 2013 г. в московском Бирюлеве, сопровождавшиеся погромом мигрантов. В роли мигрантов в «Притяжении» выступают инопланетяне. Их корабль, сбитый военными, падает на Чертаново — соседний с Бирюлево спальный район Москвы. Катастрофа сексуализирована: момент падения корабля смонтирован с постельной сценой главных героев. На буквальную сексуализацию инопланетного вторжения в «Притяжении» отдельно указывает исследователь современной российской городской культуры Эндрю Чепман [Chapman, 2017]. Половой акт в этой сцене предстает тревожным и невзаимным действием: главная героиня Юля не столько отдается страсти, сколько переживает за подругу, которая сидит на крыше дома и наблюдает за падением инопланетного корабля. Переживает, как оказывается, не без оснований: летающая тарелка разрушает верхние этажи здания, убивает подругу и прерывает эротическую сцену. Герои выживают; впоследствии Юля влюбляется в раненого пришельца. Ревнующий герой провоцирует конфликт, который выливается в массовые беспорядки: жители Чертанова атакуют инопланетян. Таким образом, бунт возникает (в том числе) из сексуальной фрустрации. Сексуальный акт демонстрируется в разрушительном контексте. Зрителю предъявляется альтернатива: вместо того чтобы заняться с пришельцем сексом, Юля отправляется на его планету, где нет смерти. Так, вместо прямого физического контакта авторы фильма предлагают публике возвышенную любовь и обещание бессмертия. Любопытно, что образ пришельца соответствует одному из жанровых тропов космического sci-fi: он асексуален [Собчак, 2006].

Помимо неуместности секса «Притяжение» демонстрирует нежелательность низовой самоорганизации. Социальные группы, населяющие Чертаново, агрессивны и глуповаты. Их протест должен быть остановлен так же, как прерывается сексуальная прелюдия в начале фильма. Сам бунт показан неизбежно националистическим: местные гопники, проникнутые своеобразным почвенниче-

1 Несмотря на то что сборы «Притяжения» меньше сборов «Викинга», их бюджеты сильно отличаются. Точных данных о суммах нет, но российские киножурналисты воспроизводят данные сайта «КиноПоиск», согласно которым бюджет «Притяжения» — 380 млн руб, а «Викинга» — 1250 млн руб (https://www.kinopoisk.ru/film/prityazhenie-2017-840250/ и https://www.kinopoisk.ru/film/viking-2016-707407).

ством, воинственно декламируют: «Мы из Чертаново». Инопланетяне оказываются союзниками властей, которых беспокоит любое проявление гражданского неповиновения. Бессмертная любовь возможна только при социальном порядке, который гарантирован существующей властью и лояльным к ней населением.

Фильм «Крым» ведущий программы «Первого канала» «Человек и закон» Алексей Пиманов снял по предложению министра обороны Сергея Шойгу. Это яркий пример участия государства в производстве блокбастера не только посредством Фонда кино и Министерства культуры, но и через прямую поддержку силовых структур. Кроме того, это редкий случай прямой тематизации политического вопроса, по которому российское правительство стремится выработать социальный консенсус. Сборы в России составили 343 млн руб.

Главные герои фильма — симпатизирующая украинскому гражданскому национализму Алена (в фильме ее называют Алешей) и бывший морпех Саня, ныне работающий физруком. Знакомство пары происходит в первой же сцене. Физрук предстает знатоком истории Крыма, берет на себя роль гида по местности и тем покоряет девушку: «Православное княжество Феодора. Триста лет его защитники держались, окруженные врагами. Пять месяцев отражали атаку османов, пока все не погибли, защищая свою родину, свободу и вот эту вот красотищу», произнося последнюю фразу, Саня указывает на Алешу. С первых минут фильма очевиден незамысловатый символизм: мужчина-защитник, симпатизирующий России, военным и силовым структурам, влюбляет в себя молодую женщину, которая, очевидно, представляет в политическом сознании авторов Украину. Импровизированную экскурсию Саня продолжает на уазике, который он называет «самым надежным средством передвижения по Крыму», потому что, сообщает герой, «оно сделано в СССР, как и я».

Эротическая сцена разворачивается во второй половине фильма. После ссоры из-за отношения к событиям на Майдане Саня укладывает пьяную Алешу спать. Та отбивается, герой приказывает ей успокоиться и добавляет: «Я тебя люблю», и слышит ответ: «А я тебя нет». Зритель видит нарезку сцен из прошлого, представляющую воспоминания Сани. В настоящем моменте происходит сексуальный акт, который, как можно предположить, носит отчасти насильственный характер (девушка пьяна и сначала сопротивляется). Тем не менее в целом сцена решена в нарочито сентиментальном ключе: в кадре закатное солнце, звучит романтичный гитарный саундтрек. Параллельный монтаж показывает знакомые кадры проезда пары по серпантину на уазике и снятые с воздуха пейзажи полуострова. Алеша на них счастлива и улыбается, а в постельной сцене явно по-

лучает удовольствие. Обилие поцелуев и смена поз, вероятно, должны демонстрировать добровольный характер происходящего.

Союз России и Украины предъявляется создателями фильма через образы гетеросексуальной любви и секса. Постельная сцена в сочетании с крымскими пейзажами призвана иллюстрировать «потерянный рай» русско-украинской дружбы. События на Майдане делают невозможными сексуальные отношения главных героев. В следующих кадрах в комнату врываются украинские диверсанты, которые берут персонажей в заложники и разлучают. Секс выступает коррелятом русско-украинской политики и романтической любви, невозможность которых болезненно переживается героями фильма.

Заключение

В трех примерах русский блокбастер выступает инструментом консервативной идеологии. Постельные сцены исключительно гетеросексуальны. Секс в отрыве от деторождения в «Викинге» маркируется как элемент языческого прошлого. В фильме «Крым» секс выступает прямой политической метафорой когда-то благополучных международных отношений России и Украины, а в «Притяжении» именно сексуальная фрустрация главного героя ведет к гражданскому неповиновению, которое подлежит нормализации.

Блокбастер использует сексуальный дискурс не только как универсальный язык политических метафор, но и как средство привлечения зрителей с целью достичь рыночного успеха. Неолиберальная экономика подразумевает использование эротических сцен в качестве одной из голливудских техник зрелищности. При этом идеологическая надстройка без особой маскировки использует дискурс сексуальности как язык власти, который призван объяснять современную внешнюю и внутреннюю политику, сплавляя воедино националистический и имперский элементы социального воображения. Данное исследование может быть продолжено анализом аудиторий российских блокбастеров, который сможет выявить способы зрительской рецепции идейного содержания фильмов и оценить масштаб присвоения предложенных смыслов.

Библиография

Андерсон Б. (2001) *Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма*, М.: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле.

Батай Ж. (2006) Эротика. Ж. Батай. *Проклятая часть: Сакральная социология*, М.: Ладомир: 489–705.

Герасимов И., Могильнер М. (2007) Что такое «новая имперская история», откуда она взялась и к чему она идет? *Логос,* 1 (58): 218–238.

Исаев Е. (2015) Историческая политика в России: Репрезентация сталинской эпохи в популярном кинематографе. *Журнал исследований социальной политики,* 3: 391–406.

Кондаков А. (2011) Порядок дискурсов в формировании девиантных черт гомосексуальной субъективности. *Парадигма: Философско-культурологический альманах,* 16: 65–74.

Кондаков А. (2017) Рабство и господство как взаимные отношения: Анализ договорных отношений в БДСМ. *Новое литературное обозрение*, 5 (141): 170–183.

Крафт-Эбинг Р. фон. (2013) *Половая психопатия*, М.: Книжный клуб «Книговек».

Собчак В. (2006) Девственность астронавтов: секс и фантастическое кино. Н. Самутина (ред.) *Фантастическое кино. Эпизод первый*, М.: Новое литературное обозрение: 167–182.

Устав Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии (2009)

Фуко М. (1996) Воля к знанию. М. Фуко. *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет*, М.: Касталь: 97–268.

Brandist, C. (2016) The Perestroika of Academic Labour: The Neoliberal Transformation of Higher Education and the Resurrection of the Command Econom. *Ephemera: Theory & Politics in Organization,* 17 (3): 583–607.

Chapman A. (2017) *Fedor Bondarchuk: Attraction, KinoKultura* (http://www.kinokultura.com/2017/57r-pritiazhenie.shtml)

Condee N. (2009) *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*, Oxford; New York: Oxford University Press.

King G. (2000) *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*, London; New York: I.B. Tauris.

Norris S.M. (2012) *Blockbuster History in the New Russia: Movies, Memory, and Patriotism*, Bloomington: Indiana University Press.

Schatz T. (1981) *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, New York: Random House.

Seckler D., Norris S.M. (2016) The Blokbaster: How Russian Cinema Learned to Love Hollywood. B. Beumers (ed.) *A Companion to Russian Cinema*, Chichester; Malden: Wiley Blackwell: 202–223.

Shaviro S. (2005) Come, Come, Georges: Georges Bataille's Story of the Eye and Ma Mère.*Artforum International,* 43/9: 53–54.

References

Anderson B. (2001) *Voobrazhaemye soobshchestva. Razmyshleniia ob istokakh i rasprostranenii natsionalizma. [Imagined Comunities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism],* Moscow: KANON-press-Ts, Kuchkovo pole.

Bataille G. (2006) Erotika. *Prokliataia chast': Sakral'naia sotsiologiia. [Erotism],* Moscow: Ladomir: 489–705.

Brandist C. (2016) The Perestroika of Academic Labour: The Neoliberal Transformation of Higher Education and the Resurrection of the Command Economy. *Ephemera: Theory & Politics in Organization*, 17 (3): 583–607.

Chapman A. (2017) *Fedor Bondarchuk: Attraction, KinoKultura* (http://www.kinokultura.com/2017/57r-pritiazhenie.shtml)

Condee N. (2009) *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*, Oxford; New York: Oxford Univ. Press.

Foucault M. (1996) Volia k znaniiu. M. Fuko. *Volia k istine: po tu storonu znaniia, vlasti i seksual'nosti. Raboty raznykh let. [The Will to Knowledge: On the Other Side of Knowledge, Power and Sexuality],* Moscow: Kastal': 97–268.

Isaev E. (2015) Istoricheskaia politika v Rossii: Reprezentatsiia stalinskoi epokhi v populiarnom kinematografe. [The Politics of History in Russia: Representation of the Stalin Era in Popular Historical Films]. *The Journal of Social Policy Studies*, 3: 391–406.

Gerasimov I., Mogil'ner M. (2007) Chto takoe "novaia imperskaia istoriia", otkuda ona vzialas' i k chemu ona idet? [What is the "new imperial history", where did it come from, and where does it go?] *Logos*, 1 (58): 218–238.

King G. (2000) *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*, London; New York: I.B. Tauris.

Kondakov A.A. (2011) Poriadok diskursov v formirovanii deviantnykh chert gomoseksual'noi sub"ektivnosti. [The Order of Discourses in Shaping Deviancy of Homosexual Subjectivities]. *Paradigma: Filosofsko-kul'turologicheskii al'manakh*, 16: 65–74.

Kondakov A. (2017) Rabstvo i gospodstvo kak vzaimnye otnoshenija: analiz dogovornikh otnosheniy v BDSM [Master and Slave as a Collaborative Relationship: an Analysis of Contractual Relationships in BDSM]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 147(5): 170–183.

Krafft-Ebing R. von. (2013) *Polovaia psikhopatiia. [Psychopathia Sexualis],* Moscow: Knizhnyi Klub Knigovek.

Norris S.M. (2012) *Blockbuster History in the New Russia: Movies, Memory, and Patriotism*, Bloomington: Indiana University Press.

Schatz T. (1981) *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, New York: Random House.

Seckler D., Norris S.M. (2016) The Blokbaster: How Russian Cinema Learned to Love Hollywood. B. Beumers (ed.) *A Companion to Russian Cinema*, Chichester; Malden: Wiley Blackwell: 202–223.

Shaviro S. (2005) Come, Come, Georges: Georges Bataille's Story of the Eye and Ma Mère. *Artforum International*, 43/9: 53–54.

Sobchack V. (2006) Devstvennost' astronavtov: seks i fantasticheskoe kino [The Virginity of Astronauts: Sex and Sci-Fi]. N. Samutina (ed.) *Fantasticheskoe kino. Epizod pervyi.[Fantastic Movie. Episode One],* Moscow: Novoe literaturnoe Obozrenie: 167–182.

Ustav Federal'nogo fonda sotsial'noi i ekonomicheskoi podderzhki otechestvennoi kinematografii [Russian Cinema Fund's Missions] (2009)

Рекомендация для цитирования/For citations:

Салтыков Д.И. (2018) Эрос русской идеологии: Сексуальные сцены в современном российском блокбастере. *Социология власти*, 30 (1): 144-159.

Saltykov D.I. (2018) Eros of Russian Ideology: Sexual Intercourse in New Russian Blockbuster. *Sociology of Power*, 30 (1): 144-159.

Поступила в редакцию: 05.12.2017; принята в печать: 10.02.2018