

## РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПОДРОСТКОВОЙ ТЕЛЕСНОСТИ НА РОССИЙСКОМ КИНОЭКРАНЕ

DOI: [10.31618/ESU.2413-9335.2020.11.74.8.14](https://doi.org/10.31618/ESU.2413-9335.2020.11.74.8.14)**Подольникова А.В.***Выпускница магистратуры направления «драматургия»**Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения,**Санкт-Петербург, Россия.***АННОТАЦИЯ**

В статье исследуются социальные и культурные факторы, влияющие на представление человека о теле и его репрезентации в кино как визуальном искусстве. Доминировавшая в каждую их исторических эпох культурно-философская парадигма диктовала, в том числе, представления и о теле. Так, античный период подразумевал собой телесную красоту как канон всего сущего, в том числе искусства, и представления о теле и душе были неразрывно связаны понятием гармонии. Средние века с их христианской доктриной обозначили примат духовного над телесным, которое не имело самостоятельной ценности, а с Нового времени телу постепенно начали возвращать автономию. В дальнейшем это привело к внимательному изучению телесности с разных точек зрения, в том числе во взаимосвязи с психикой (концептуальные теории Зигмунда Фрейда и Жака Лакана). Эти теоретические учения рассматривают телесное как отражение подсознательных процессов, в которое могут вторгаться любые в широком смысле внешние факторы, в том числе идеологические и социальные. Во второй половине XX столетия этот подход начал применяться и в теории визуальных искусств, в том числе для трактовки кино. Данная методика представляется весьма убедительной для рассмотрения репрезентации телесного в фильмах о героях-подростках, называемой драмой взросления. Такие картины часто затрагивают вопросы самоидентификации персонажа, в том числе гендерной и сексуальной, что реализуется через телесные практики. При этом психика героя, воспринимая внешние установки, управляет телесностью, трансформируя идентификацию. Репрезентация этого явления рассмотрена автором на примере актуальных фильмов отечественного кинематографа. Результаты исследования могут быть полезны для дальнейшего развития дискурса человеческой телесности и ее репрезентации в современной культуре.

**Ключевые слова:** телесность, репрезентация, психика, самоидентификация

Визуализация телесности человека вообще в искусстве претерпевала ряд последовательных изменений в зависимости от доминирующей философии эпохи. Во времена Древней Греции тело считалось мерой красоты, не входя в конфликт с духовным началом. Они сосуществовали нераздельно в мифологическом сознании греков. Действительно, персонажи античных мифологий не имели внутренних противоречий тела и духа. Конфликт проходил по другой линии, человек-рок, и образ персонажей был цельным, монолитным (в частности, об этом писал в своей теории драматического конфликта Гегель [7]).

Поэтому объектом искусства было тело свободного, в гармонии с собой человека, которое оно воспевало, поэтому можно говорить даже о греческом культе тела. Тела как людей, так и божеств (которые были вписаны в систему координат древних греков), изображались обнаженными: например, широко известны такие античные артефакты, как гермы (прямоугольные столбы с двумя обязательными элементами — реалистически изображенной головой Гермеса и фаллосом). Подобные изваяния были важной частью публичного пространства и воспринимались греками как нечто само собой разумеющееся [5], [9]. Тело было мерой красоты и в скульптуре, и в архитектуре, и в бытовых визуальных практиках — например, спортивных состязаний, в которых мужчины соревновались без набедренных повязок. Таким образом, благодаря господствующей логике данной эпохи происходило культивирование телесной красоты и искусства.

В Средневековье тело рассматривалось с уже с иных логических позиций. Господствовавшая христианская доктрина предполагала четкую оппозицию духовности и телесности. Христианство, в отличие от античных верований в пантеон богов с визуализацией преимущественно в виде скульптур — религия слова, в котором телу отводится роль буквально «темницы души» [6]. Это положение закреплено в ряде раннехристианских текстов, а также каноне священных книг, составленными первыми авторитетными богословами-Отцами Церкви [2, С. 110-121]. Философская мысль того времени вращалась вокруг категории духовного, которое, согласно суждениям Отцов Церкви, надлежало развивать и оберегать, в то время как тело не обладало никакой самоценностью.

Однако при всей декларируемой бестелесности средневековая культура парадоксальным образом была связана с телом, поскольку именно тело является доминантой Христианства. Французский историк Жак Желис считает, что главная причина заявляемой бестелесности культуры заключалась в том, что тело Христа было утрачено (имеется в виду исчезновение тела после распятия) [2, С.14-123]. Здесь может корениться вся религиозно-обрядовая сторона христианства — в желании приобщиться к мистическому опыту исчезновения. Этим объясняется расцвет ранней средневековой живописи, в которой религиозные сюжеты (например, из жизни Святого семейства) изображались бесплотно, без реального объема, которую могла бы дать прямая перспектива.

Однако помимо утраты тела центральный сюжет средневековой культуры имеет еще одну важную сторону — речь о земном существовании Христа вплоть до момента распятия. Христианство — единственная религия, в которой Бог, принимая человеческий облик, становится частью истории. Это естественным образом порождает культ подражания жизни Христа. Подражание проявлялось несколькими способами и вылилось в религиозно-мистические практики.

В эпоху позднего Средневековья главенствовал образ страдающего, физически истерзанного Христа, к которому стремились приобщиться сторонники учения. Главной целью этих практик было приближение к фигуре Христа путем «умерщвления плоти». К способам преодоления телесной природы относились намеренный отказ от пищи и удовлетворения сексуальных потребностей на продолжительное время, самобичевание, т.е. сознательного нанесения себе физических травм, сопровождаемого экстатическими переживаниями, особое почитание стигм (ран и язв, которые открывались у людей в предельный момент мистического экстаза) как напоминание о ранах на теле Христа.

Со стигматизацией и физическими страданиями ради преодоления телесной сущности человека связан феномен мученичества, т.е. почитания людей, погибших от рук светской власти за свои религиозные убеждения, во время публичных пыток, а также феномен аскетизма как подражания мученикам и святым, культивирование образов добровольно истерзанного тела. Например, популярным и вдохновлявшим христиан в эту эпоху был библейский образ «Иова многострадального», человека, полностью покрытого язвами, лежащего в сточной канаве, что вылилось в поощряемую практику полного пренебрежения здоровьем и мерами гигиены.

Перечисленные практики, направленные на возвышение духовного (в понимании христиан) путем физических репрессий, были телесны по своей сути. Отсюда следует, что христианская культура, имея в своем фундаменте сакральный сюжет о теле Христа, не может однозначно называться бестелесной. Отказ от тела делает его фактически доминантой.

Столь подробное рассмотрение эпохи Средневековья показало, что именно с нее началось общекультурное противопоставление духовного и телесного. Кроме того, данное время отлично иллюстрирует, какое мощное влияние может иметь доминирующая культура на человеческое сознание, заставляя его подавлять сферу телесности. Подробная дискуссия об этом состоится в XX веке, который принесет множество теоретических концепций о теле, в том числе рассматривающих тело как проекцию психосексуальной сферы. Тем не менее, для того, чтобы подойти к этим концептуальным учениям, нужно обратить внимание на философию предшествующих им периодов.

В отношении культурно-телесных ограничений Возрождение принято считать свободной эпохой [2, С.120-123]. Буржуазная мораль все еще отодвигала тело на периферию понятий стыда и приличий (сексуальность в обыденном представлении общества была связана репродуктивными функциями тела, которые допустимо было реализовывать только в браке). Однако ряд теоретиков, включая И. Кона, Ж. Вигарелло и С. Мэтьюс-Грико описывают Ренессанс фразой «реабилитация тела», имея в виду значительное ослабевание влияния религиозно-догматических взглядов на человеческую сущность с одной и активное научное изучение телесных практик с другой стороны [2]. Так развитие медицины в Европе запустило длительный процесс легитимизации физического удовольствия, сексуальности как естественного проявления телесности и стало важной предпосылкой для рассмотрения тела с точки зрения разных наук. Исторически это связано также с преодолением демографических страхов, порожденных регулярными смертоносными эпидемиями Средневековья.

Несмотря на упомянутую выше буржуазную мораль, существовавшие в ее рамках нормативные идентичности регулярно ставились под сомнение. Ж. Вигарелло обстоятельно рассматривает альтернативные социальные практики, расширяющие границы допустимого и распространенные в Европе данного временного промежутка. Теоретик ставит их в зависимость от географического и социокультурного контекста [2, С.14-123] и включает в них, например, практику сексуальных отношений между молодыми мужчинами, к которой лояльно относилось итальянское общество XV-XVI веков.

В искусстве эта определенная мера телесной свободы выразилась в трансформации образа тела из фактически бесплотного к своей полной противоположности. Флорентийские художники начали изображать прежние религиозные сюжеты по-новому, с помощью прямой перспективы, и тело в живописи приобрело объем. При этом обнаженная натура (как мужская, так и женская), закрепилась в живописи и скульптуре канонически. Важно, однако, то, что речь идет об эстетизированном теле, а не о теле в его естественном состоянии [6]. Тем не менее, уже то, что телесность хотя бы частично начала утрачивать табуированность, подготавливает почву для следующего витка дискурса, наступившего вместе Просвещением.

В эпоху Просвещения (XVII-XVIII вв.) телесное рассматривалось уже с интеллектуальных позиций — его изучали анатомически и математически, пытаясь углубить сохранившиеся с античных времен знания. Популярен был механистический подход, предложенный Рене Декартом. Концепция Декарта отводила телу роль исключительно механизма [4, С.120-123], и это в какой-то мере сужало угол зрения на проблему. Однако исторически значимым представляется то,

что им впервые в истории было предложено понятие дуализма души (воли и мышления) и тела. Это означало, что даже будучи механизмом, тело само по себе является предметом, достойным изучения. В свою очередь, данный период подготовил базу для дальнейших научных исследований тела.

XIX век в Европе историки и антропологи выделяют не просто как предшествующий переломному XX веку этап, но как время новой философии тела (коллективный термин принадлежит авторам-составителям «Истории тела») [3, С.191-195]. Происхождение этого масштабного явления связано с французскими просвещенческими концепциями Руссо, базировавшимися на идеях естественности и близости к природе.

В последнюю треть века в Европе так же обрела известность концепция сверхчеловека, выросшая из интерпретации теории Фридриха Ницше, утверждавшая необходимость, в том числе, культивирования телесных практик. Так в Германии (чуть позднее и в других странах) появилось движение «Культура наготы» с собственной теоретико-манифестарной базой. Движение пропагандировало культ здоровья и физических упражнений без одежды, совершенствовавших тело. При этом речь шла о теле среднестатическом, витальном и естественном, не связанном с представлением об античном идеале. Так, фокус внимания сдвигался в сторону уже реального тела.

Безусловно, «культура обнаженного» сделала важный шаг в сторону демократизации и дегероизации тела. Живопись и скульптура начали тяготеть к презентации простых, будничных телесных сюжетов, как, например, в импрессионистских картинах, изображавших бытовые и прозаические сюжеты купания, в постимпрессионистских картинах Анри Тулуз-Лотрека, работах норвежца Эдварда Мунка и шведа Акселя Акке с неприукрашенной фронтально изображенной обнаженной натурой. Таким образом, на момент смены эпох тело занимало очень важную нишу в культуре и искусстве. XX век привнес в дискурс телесного новые аспекты.

Доминирующую логику XX века, по плотности событий, процессов и кризисных точек не сравнимого ни с одной из перечисленных эпох, историки и социологи называют модернистской. Опыт мировых войн и других гуманитарных катастроф привел к разочарованию в рационалистской общественно-философской мысли, на смену которой пришла дегуманизация, миоощущение распада и фрагментарности. Логика модернизма напрямую обусловила резкий плюралистический скачок в развитии наук, разрабатывавших в том числе концепции тела. Впервые в истории научные концепции сконцентрировались вокруг прежде малоизученной сфере человеческого существования — психике.

Так, в рамках популярной теории австрийского психиатра Зигмунда Фрейда телесные проявления

становятся индикатором процессов, происходящих в подсознательном, и нуждаются в трактовке. Ученый подробно изучал фазы биологического развития человека, настаивая на принципиальной связи телесности и психоэмоционального и сексуального компонента личности на каждом этапе. Эту связь он считал формирующей характер человека и затающей особенности поведения, в которые включал различные невротические расстройства, проявляемые в том числе физиологически [12].

Таким образом З. Фрейд впервые заговорил о внутренних причинах подавления телесного, дав импульс целому ряду исследований тела с точки зрения психологии и сексологии. Так, из его школы вышла отдельная концепция Жака Лакана, главный тезис которой состоял в том, что бессознательное всегда находится вовне [8].

Принципиально отметить, что психоаналитический метод исследует сопряженность психического и телесного, не упуская их связи с внешними факторами: культурой, социумом и политикой. Эта мысль прочно вошла в эту подсферу телесного дискурса начиная с работ З. Фрейда. В опубликованных в 1930 году «Неудобствах культуры» ученый обращает внимание на то, что культура одновременно и накладывает запреты, и дает привилегии тем, кто их соблюдает. Психический аппарат, обрабатывая эти установки, реагирует на них телесной симптоматикой (например, неврозами) [13].

Исследовать влияние на телесность внешних факторов продолжил Мишель Фуко, расширив при этом понятие культурных ограничений. В работе 1975 года «Надзирать и наказывать» теоретик, исследуя историю развития европейской карательной системы со свойственными ей на разных этапах процедурами и практиками, приходит к выводу о существовавшей всегда институциональной машине, заставляющей человека выполнять жесткие требования и применяющей к нему наказание за их неисполнение [15, С.214-220]. Актуальная повестка Западного мира того времени и предшествующих ему периодов XX века (студенческие бунты и выступления, эмансипаторные движения за права дискриминируемых групп и активная критика капиталистического устройства) позволяет распространить понятие институциональной машины не только на карательную систему, но и на всю идеологическую систему государства. Так общественная мысль фиксирует тело в качестве объекта, на который направлено воздействие извне.

Логически эту линию продолжает знаковый для дискурса текст Жан-Люка Нанси «Corpus» 1992 года. Согласно мнению философа, тело является предельно важным, структурообразующим для современной западной культуры элементом. Однако с течением истории понятие гармонического тела, каким оно было в античности, трансформировалось в понятие гедонистического тела. При этом изначальный

цельный телесный опыт был утрачен, и современные культурные стратегии работают уже с телесными фрагментами (Ж.-Л. Нанси иллюстрирует свое суждение различными экономико-культурными подсферами и соответствующими им фрагментами: так, например, мышцы — предмет фитнес-индустрии, лицо — медийно-развлекательной, кожа — косметической и т.д.) [11]. Эта фрагментарность способствует сильному манипулятивному воздействию на тело со стороны капиталистической идеологии, диктующей коммерциализированные визуальные правила и стандарты. Рассуждая о демократической форме европейского государственного устройства, философ признает, что тело человека является декларативно раскрепощенным, т.е. свободным физически. Несмотря на это, оно подвергается репрессии со стороны экономико-идеологического режима, оказываясь неизменно включенным в общество потребления, и на сегодня это единственно возможный вид воздействия извне [1, С.85-108].

Идею, выраженную Нанси, продолжает свое развитие и на современном этапе. Так, социолог Александрина Ваньке приводит эмпирические данные в пользу довода о влиянии капитализма на представления мужчин-«белых воротничков» о собственной маскулинности (выбор группы оправдан тем, что офис-менеджеры являются идеальной иллюстрацией капиталистической картины мира), а также о негативном воздействии требований и стандартов компаний относительно внешнего вида сотрудников на их самооценку и эффективность работы.

Психоаналитическая концепция, выросшая из фрейдистской и лакановской интерпретации телесных комплексов как проекции работы психического аппарата человека (воспринимающий внешнее давление) оказала мощнейшее влияние на дальнейшее течение общественной мысли. В частности, популярен стал психоаналитический подход к теории кино, предлагающий прочитывать фильм как презентацию психического (выраженного через телесное), затрагивающую аспекты самоидентификации героя, в особенности, гендерной и сексуальной.

Эта проблематика представляется особенно актуальной для фильмов, называемых драма взросления, разработанный западными теоретиками [10]. В таких картинах героем является молодой человек, чаще подросток, перед которым возникают важные жизненные вопросы. В то же время группа авторов «Введение в теорию фильма» конкретизирует конвенции таких фильмов, не выделяя их в единый жанр, а скорее заявляя о существовании ряда маркеров так называемой coming-of-age-story (в буквальном переводе — история взросления) и конкретизируя их:

- юному герою необходимо принять решения, которые определят его будущее (относительно

романтических, семейных и дружеских отношений, работы или образования).

- один из самых важных параметров — телесный, физиологический аспект (потеря невинности), обозначающий переход героя из детского во взрослый период и соответствующие ему психологические трудности;

- фильическое время, охватывающее краткий период (обычно лето);

- эмоциональные связи персонажа с другими героями, часто выражаяющиеся через большое количество диалогов [16].

Впрочем, многие из перечисленных характеристик опциональны, в то время как параметр самоидентификации, проявляемой через первые в жизни юного героя телесные, в том числе, сексуальные опыты, т.н. телесную инициацию остается практически единственной константой и хорошо объясним с помощью психоаналитического подхода. В частности, удобным инструментом представляется терминологический аппарат Жака Лакана — триада, лежащая в основе личности «воображаемое-символическое-реальное» (где воображаемое — совокупность представлений о себе, то есть, образ «Я», символическое — культура и социум, с которым встречается человек, а реальное — комплекс биологических функций, физическое тело). Согласно этой концептуальной схеме, человек не равен сам себе, и отношения между воображаемым порядком («Я») и реальным (телом) можно установить лишь с помощью «Другого» бессознательным путем [8]. Т.е. «другое» выступает способом, помогающим адекватно помыслить себя, идентифицировать личность, с помощью эмоционального и физического взаимодействия понять свое тело и свою сексуальность.

Сегодня на европейские экраны выходят разножанровые картины, где репрезентирована подростковая телесность (поскольку исследователи не выделяют единого жанра для таких картин, как уже говорилось выше). В российском кинематографическом пространстве эта проблематика тоже представлена. Так, фильм Андрея Зайцева «14+» (2015 год) имеет классическую мелодраматическую сюжетную схему: мальчик Леша живет самой обычной жизнью тинейджера: ходит в школу, слушает музыку, спит на уроках, катается на скейтборде. Встречает девочку по имени Вика и мгновенно влюбляется. Однако оказывается, что Вика учится в школе, в которой традиционно ненавидят учеников Лешиной. Это создает проблемы: местные хулиганы категорически против его ухаживаний за Викой и постоянно грозят герою расправой.

На фоне этой линии в картине раскрывается адекватный и естественный процесс самоидентификации персонажа, который определяет первая встреча с «другим» — с девушкой (когда он просто наблюдает за ней издали), а в одной из следующих за этим сцен ищет страницу

Вики в социальных сетях и рассматривает ее фотографии, останавливаясь на снимках, где она изображена в купальнике. Тем не менее, когда в комнату заходит мама, чтобы провести с сыном воспитательную беседу о сексе, включает музыку в наушниках и не слушает ее слов. Однако начало осознания своих телесных желаний уже произошло, и этот акт наблюдения его фиксирует.

Фиксация продолжается и дальше: в сцене, которой Леша убегает от хулиганов из «вражеской» школы, прячется в подъезде, где живет Вика, видит ее и не решается заговорить и соседней с ней, когда герой вновь рассматривает в Интернете фотографии девушки, проводя по ним курсором компьютерной мышки. При этом после знакомства на дискотеке выясняется, что симпатия взаимна: персонажи катаются вдвоем на скейтере, прячась от тех самых хулиганов в подъезде, впервые целуются, идут на свидание домой к главному герою, которое для обоих заканчивается потерей невинности. Вернувшаяся утром мама Леша видит их спящими в одной постели, деликатно закрывает приоткрытую дверь, и эта сцена окончательно маркирует адекватность телесной идентификации.

Если в «14+» представлен нормальный процесс взросления героя, то драма Кирилла Серебренникова «Ученик» (2016 год) является собой противоположный пример. Фабула строится вокруг учащегося старших классов, школьного аутсайдера Вениамина, пытающегося обличить существующие вокруг него порядки, учителей, одноклассников, собственной семьи.

Практически с первых кадров он начинает цитировать Библию и обвинять свое окружение в том, что оно живет не в соответствии с ее законами. Из-за декларируемых им религиозных убеждений герой категорически отрицает все возможные проявления телесности, характерные для его возраста: в разговоре с матерью заявляет, что он не может испытывать сексуальное желание, а в одной из сцен в бассейне на занятии по плаванию старательно отворачивается от девушек, одетых в открытые купальники. В то же время в другой сцене, когда симпатичная одноклассница пытается его соблазнить, Вениамин поддается, за чем следует продолжительный поцелуй, однако после этого отстраняет ее, вытирая рот рукой, и вновь начинает цитировать священные тексты.

Это свидетельствует о том, что телесная инициация героя находится под очевидным сильным влиянием убеждений.

Почему герой их придерживается, в фильме не проговаривается, однако то, что пьеса немецкого драматурга Мариуса фон Майенбурга, на основе которой написан сценарий, часто инсценируется театральными площадками по всему миру, говорит об определенной универсальности этих взглядов и позволяет расширить их трактовку от сугубо религиозных до культурно-идеологических и даже просто внешних как суммы всех возможных факторов, как это принято в психоаналитическом подходе.

Важно и то, что психика главного персонажа патологична, что подтверждает практически каждая сцена картины: например, та, в которой он с яростным усилием собственными руками сколачивает деревянный крест выше человеческого роста, та, где прыгает по партам в костюме обезьяны на занятии по биологии, где раздевается на уроке сексуального просвещения в знак того, что это противоречит его убеждениям, или прикачивает сделанный крест к стене школьного кабинета.

О том, что это не форма подросткового бунтарства, а серьезная психическая проблема, говорят неровность, судорожность его жестов, мимики и голоса, который постоянно срывается на крик. По мере развития сюжета патология станет очевидной: все также цитируя Библию, персонаж избивает более слабого одноклассника Гришу, а когда тот отказывается перекручивать тормоза в мопеде ненавидимой Вениамином учительницы, ударяет того по голове камнем. Все это сопровождается агрессивной убежденностью героя в том, что он волен контролировать телесность в принципе: так, персонаж уверенно заявляет, что сможет исправить Гришин физический недуг (из-за разной длины ног у того врожденная хромота) и пытается это исправить с помощью молитвы, а сцене удара по голове предшествует сцена, в которой привязавшийся к герою Гриша целует его, после чего Вениамин грубо отталкивает одноклассника. Таким образом, болезненное, измененное сознание героя, воспринимая внешние (культурные и религиозные) установки, деформирует естественный процесс осознания своей идентификации через телесность.

Похожую модель можно найти в фильме Михаила Местецкого «Тряпичный союз» (2015 год), где четыре героя создают объединение, которое собирается менять государственное устройство. Специфика фабулы состоит в том, что персонажи не могут сформулировать методы, которыми собираются достичь своей цели, постоянно останавливааясь то на комичных арт-перформансах, то на особых приемах воспитания силы воли вроде часовых тренировках вроде стояния на столбе. К воспитательным практикам относится и воздержание от сексуальных отношений с противоположным полом. Принимая во внимание очень молодой возраст героев, это вполне возможно отнести к внешним установкам, влияющим на телесность. Так, во время сцены вечеринки один из героев, Петр, настаивает на том, чтобы никто из четверки вообще не общался с девушками, потому что это отдаляет от цели, ради которой союз был создан. Для закаливания духа и отвлечения от подобных мыслей персонаж выбирает стоицистскую практику стояния на столбе. Тем не менее, в одной из следующих сцен Петр признается другому участнику союза, Андрею, что влюблен в одну из девушек, и не знает, что делать: раньше у никогда не было отношений. После этого Андрей устраивает ему свидание с возлюбленной, во время которого происходит секс,

и бесследно исчезает, предположительно, утонув в озере. Мучаясь чувством вины, Петр залезает на столб, и стоит на нем, не желая слезать даже во время охватившего окрестности пожара.

Оставляя за скобками разную жанровую принадлежность картин, можно увидеть, что психоаналитический подход в интерпретации данной истории работает так же, как и в сюжете «Ученника». Сознание героя, проходящего путь инициации, идентификации, воспринимает внешние установки (в конкретном случае, сформулированные, пусть и нерационально, небольшой социальной группой) и преломляет их в виде поведения, свидетельствующего о деформации естественного процесса этой идентификации через телесность, ее подавлению.

То, как внешние социально-культурные факторы задают вектор идентификационного процесса, показано в мелодраматической новелле Нигинь Сайфуллаевой из киноальманаха «Про любовь. Только для взрослых» (2017 год).

Главная героиня – 15-летняя Аня, живущая жизнью обычного подростка, проводящая досуг в социальных сетях и на вечеринках, о чем говорится уже в первых кадрах истории. На одной из таких вечеринок героиня внимательно наблюдает за парой, молодым человеком и девушкой, которые собираются заняться сексом. В следующей сцене Аня сообщает лучшему другу Мите, что твердо решила потерять невинность, для чего завела страницу в приложении для знакомств. Все свидания с выбранными кандидатами из приложения проходят практически одинаково: героиня надевает откровенные наряды и делает яркий макияж, похожий на увиденный образ девушки с вечеринки, о которой говорилось выше, и открыто заявляет мужчинам о том, что хочет сразу с ними переспать. Последовательные отказы приводят к тому, что она приходит домой к другу своего отца Алексею, которого мать Ани всегда осуждала за большое количество соблазненных им женщин и так же прямо заявляет тому, что хочет лишиться девственности с ним. Отцовский приятель, который только что поссорился с любовницей, неожиданно соглашается.

Ход развития сюжета свидетельствует о том, что героиня находится под сильным воздействием показанной в фильме сексуализированной культуры, что деформирует процесс нормального осознания себя, своего тела и своих желаний. Это выступает мотивированной принятия резких решений, которые потенциально приведут к травматическим последствиям для психики – походам на встречи с незнакомцами и визитом на квартиру к ровеснику своего отца. Вторгающиеся в естественный процесс факторы мешают заметить отсутствие важного для телесной инициации эмоционального компонента, т.е. взаимной привязанности партнеров друг к другу. Это хорошо иллюстрирует сцена, в которой героиня, раздевшись, озвучивает Алексею свою просьбу. Тот в ответ бесстрастно и подробно описывает, как именно будет происходить секс, и Аня начинает

дрожать. Для нее это становится критической точкой: она спрашивает, может ли мужчина притвориться, будто бы любит ее, и получает отрицательный ответ. Сразу же после этого в квартиру врывается Митя, чтобы предотвратить то, что могло случиться. За этим следует сцена признания в симпатии, которая оказывается взаимной, т.е. проявляется эмоциональная связь, которая в дальнейшем сможет помочь нормальному самопознанию.

Похожим образом структурирована проблематика телесности в драматическом фильме Ивана И. Твердовского «Класс коррекции» (2014 год). Сюжет строится вокруг десятого специального коррекционного класса, в котором учатся подростки с разными медицинскими отклонениями в развитии. В класс переводят новенькую, девушку на инвалидной коляске Лену. Поначалу ребята хорошо принимают героиню, мальчики Митя, Миша и Антон симпатизируют ей, ежедневно по очереди помогая проделывать путь от дома до школы, и та начинает встречаться с Антоном.

Однако позднее маленький и изолированный от остальной школы коллектив начинает вырабатывать негативные установки относительно девушки. Так, в одной из первых любовных сцен Лена просит Антона отвезти ее в туалет, намазать кремом ноги и позволяет себя потрогать. За происходящим их застает уборщица и в пренебрежительном тоне рассказывает обо всем в учительской. Ученики спецкласса, услышав это, обсуждают между собой. Позднее Антона и Лену в постели видит вернувшаяся домой мама Антона и выгоняет героиню, параллельно отчитывая сына за то, что связался с инвалидом. В одной из последующих сцен она приходит к директору и устраивает из-за этого скандал. Одноклассники Лены вновь обсуждают это друг с другом, по инициативе Миши решают ее изнасиловать и, позвав на прогулку якобы затем, чтобы вернуть потерявшуюся коляску, по очереди пытаются это сделать.

Это демонстрирует неадекватность идентификационных процессов, в которых задействована пробуждающаяся подростковая сексуальность. К предложению совершить насилие Мишу подталкивает ревность – услышав от одноклассниц, что Лена и Антон занимались сексом, герой ночью крадет из подъезда коляску и танцует с ней на пустой улице, ложится на землю и кладет ее на себя сверху, а потом поджигает. Это метафорически выражает его подавленные телесные желания, которые он не может реализовать, потому что Лена встречается с другим. Сцена непосредственного изнасилования возле пустынных железнодорожных путей (в котором участвовал он и Митя, в то время как остальные смотрели и снимали происходящее на телефон) иллюстрирует то, как эти репрессированные желания переходит в явное прямое деструктивное действие. На сознание персонажа влияют сформированные группой (в данном случае малой)

установки, которые позволяют ему телесно выразить подсознательные импульсы сообразно этим установкам. Принципиально и то, что психическое здоровье Миши и других учеников далеко от нормы (диагнозы большинства не называются впрямую), и этот фактор также вмешивается в процесс нормальной сексуальной идентификации через тело и усугубляет распространенную практику подростковой жестокости и унижения более слабого члена коллектива.

Этот процесс влияния коллективной атмосферы на телесность фиксирует и другой герой – возлюбленный Лены Антон. Он страдает эпилепсией, и сцена первого за все время развития сюжета приступа монтируется практически сразу после сцены скандала, устроенного его матерью. Это говорит о том, как в психике героя преломляется цепочка внешних вторжений в его личное поле телесности и сексуальности – важно помнить, что в сценах, которые их для него маркируют (уже описанная сцена в туалете или сцена несостоявшегося первого секса) всегда присутствовал кто-то извне, кто мешал, стыдил, т.е. озвучивал отрицательную оценку (уборщица, рассказавшая все дирекции школы, мать, вынесшая этот случай на всеобщее обозрение). В совокупности эти социальные факторы подавления спровоцировали физиологическую реакцию, вмешавшись в естественный процесс самопознания через другого.

Рассмотренные примеры говорят о том, что подростковая телесность и сексуальность, напрямую связанные с самоидентификацией тинейджера через построение взаимоотношений с себе подобными, в отечественном кино представлены в своей уязвимости, т.е. сильно подверженными социально-культурному влиянию вне зависимости от его масштаба.

### Список литературы

1. Ваньке, А. 2018. «Мужские тела, сексуальности и субъективности». Логос. 4. С. 85-108.
2. Вигарелло, Ж. 2012. История тела в трех томах. От Ренессанса до эпохи Просвещения. Т1. Перевод с французского М. Неклюдовой и А. Строговой. Москва: Новое литературное обозрение. С. 14-123.
3. Вигарелло Ж. История тела в трех томах. От Великой Французской революции до Первой мировой войны. Т2. Перевод с французского М. Неклюдовой и А. Строговой Москва: Новое литературное обозрение. С.191-195.
4. Декарт, Р. 1989. Сочинения в двух томах. Т1. Перевод с латинского и французского В. Соколова. Москва: Мысль. С.120-123.
5. Йегер, В. 1997. Воспитание античного грека (эпоха великих воспитателей и воспитательных систем). Т.2. Перевод с немецкого языка М. Ботвиника. Москва: «Греко-латинский кабинет Ю.В. Шичалина».
6. Кон, И. 2003. Мужское тело в истории культуры. Москва: СЛОВО.
7. Костелянец, Б. 2007 [1976; 1994]. Драма и действие. СПб: Совпадение.
8. Лакан, Ж. 2002 [1957-58]. Образования бессознательного. Перевод с французского А. Черноглазова. Москва: Логос.
9. Лихт, Г. 1995. Сексуальная жизнь в Древней Греции. Перевод с английского В. Федорина. Москва: КРОН-ПРЕСС.
10. Макки Р. 2013. История на миллион долларов. Перевод с английского Е. Виноградовой. Москва: АНФ.
11. Нанси, Ж-Л. 1999 [1992]. Согрим. Перевод с французского Е. Петровской и Е. Гальцевой. Москва: Ad Marginem.
12. Фрейд, З. 2013. Введение в психоанализ. Перевод с немецкого Г.Барышниковой. СПб: Азбука.
13. Фрейд, З. 2012. Неудобства культуры. Перевод с немецкого Р. Додельцева. СПб: Азбука.
14. Фуко, М. 2004. Использование удовольствий. История сексуальности. Т.2. СПб: Академический проект.
15. Фуко, М. 2018. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. Перевод с французского В. Наумова. Москва: Ad Marginem. 214-220.
16. Benyahia, S.C., Gaffney, F., White J. 2006. AS Film Studies: The Essential Introduction. Abingdon: Routledge.