

СЛЭШ-ОРИДЖИНАЛ: ГЕНДЕРНЫЕ ИГРЫ В ТУПИКАХ СЕТЕРАТУРЫ

Прём D с благодарностью за бета-ридинг

Призрак бродит по Инету – призрак слэша.

Манифест вольных слэшеров¹

*А вот он и Слэшер, плохой и ехидный,
Которому, кстати, ни капли не стыдно
За то, что плоды его пакостной Музы
опять оскорбляют изящные вкусы...*

слэш-стихотворение²

ВЫХОД ИЗ «ЧУЛАНА»

Во многих социологических, культурологических, философских исследованиях феномена сексуальности отмечается деконструкция универсальной идеи этого понятия в современном мире, высказываются суждения о плюрализации традиционной субъективности вообще и, следовательно, нарушении традиционных границ гендера и гендерных дихотомий, возникновении альтернативных моделей субъективных сексуальных конструкций и отыгрывании различных сценариев реализации сексуальности³.

Выводы, получаемые на основе анализа различных сфер жизни в разных областях знаний, схожи. Так, например, О.Здравомыслова говорит о том, что в ситуации «постсовременности» социологи наблюдают «беспрецедентный рост возможностей выбора социальной идентичности»⁴. И.С.Кон отмечает тот факт, что «мир явно становится все более многоцветным. Индивидуализация и плюрализация социального бытия влечет за собой неизбежность признания не только разных типов маскулинности/фемининности, но и

таких индивидуальных стилей жизни, которые вообще не вписываются в эту дихотомию»⁵.

Характеризуя общую атмосферу современной молодежной культуры, Е.Омельченко указывает на присущее ей расширение «границ толерантности», так как эта культура «не только вводит “другую” сексуальность в контекст “возможного”, но и способствует постепенному выведению еще одних “других” из “чулана” невидимости, включая их в производство “разных”»⁶.

В число наиболее значимых понятий, возникших в западном научном мире в 1990-е годы и не только заимствованных, но и активно используемых в отечественной науке, вошли идея перформативной структуры субъективности Джудит Батлер, термины «квир-идентичность», «квир-субъективность», «неосексуальность»⁷. По словам введшей в обиход последнее понятие И.К.Сэджвик, основная особенность неосексуальности состоит в том, что она воплощает «другие измерения сексуальности», которая «не коррелирует больше с гендерным “объектным выбором”, связана с дегенетализацией и телесной диффузией в структурах сексуальности»⁸.

Таким образом, разными областями знаний фиксируется характерная для современного мышления деконструкция ряда понятий, воспроизводящих традиционные дихотомии (мужское/женское, гетеро/гомосексуальное и т.п.). Причем мышления далеко не только научного, но и, применительно к ряду субкультур, массового, транслируемого через произведения искусства и литературы. Ведь, как справедливо замечает А.Темкина, «если существует культурное обоснование мужской и женской “природной” сексуальности, то, соответственно, могут быть найдены и культурные средства для их трансформации»⁹.

К числу таких «культурных средств» можно отнести специфичный жанр сетелитературы – слэш.

МЕЧТЫ – ЛИЧНОЕ ДЕЛО КАЖДОГО

Эти слова Айзека Азимова размещены в качестве эпиграфа на каждой странице сайта «Фанфик по-русски» и как нельзя более показательно отражают суть тех явлений сетелитературы, которые на этом сайте представлены.

Использование новых технологий привело к возникновению в конце XX века особого понятия – «сетелитературы». Во многом схожая с традиционной, печатной, она, в тоже время, породила специфические взаимоотношения между пишущим и читающим, пишущим и критикующим написанное. По словам И.Ильина, «чтение утратило свой статус пассивного потребления продукта (то есть произведения) и стало перформацией, актом деятельности»¹⁰. Новое литературное поле и читателей и писателей – вполне в соответствии с духом времени – продемонстрировало весьма размытые границы между ними, а также породило новые разновидности текстов. Творчество стало явлением массовым, причем процесс порождения произведений зачастую оказался связанным с уже имеющимися текстами.

Речь идет о произведениях, непосредственно отсылающих к другим произведениям (книгам, фильмам, сериалам, песням, клипам и т.п.), то есть о так называемых *фанфикшн* (от английского «fanfiction» – выдумка фанатов) или, для удобства произнесения этого слова на русском языке, *фанфиках*, а иногда и просто *фиках*.

Разумеется, невероятное количество наводнивших всемирную сеть текстов являют собой откровенно графоманские, слабые, вялые, малограмотные опусы. В то же время на ряде сайтов, специализирующихся на фанфиках, можно встретить весьма оригинальные, талантливые произведения, вызывающие бурный отклик читателей, а иногда, в свою очередь, порождающие очередной фик – «мечту» как вариацию на тему.

Фанаты пишут продолжения (исторически прослеживая сходную деятельность еще со времен раннего средневековья, а то и античности, для которых характерны многочисленные интерпретации какого-либо мифа или сказания), дополняют и «пополняют» недостаточно прописанные в первоисточ-

нике моменты, предлагают свои сюжеты для сериалов, а иногда утверждают, что в хорошо известной (в определенной субкультурной среде) истории все было наоборот. Другие фанаты читают о новых подробностях жизни любимых героев и новых событиях в любимых мирах, дают отзывы и советы, делают замечания и пишут свои фанфик-версии. Количество текстов стремительно растет. Количество специальных сайтов, их содержащих, тоже. Внутри сети появляются свои критики и исследователи, и по их подсчетам оказывается, что большую часть имеющихся архивов составляют истории о любви. Такое соотношение «романов» ко всем остальным порождениям формульной литературы наблюдается и в наводнившей Россию с начала 1990-х годов переводной массовой продукции, в наибольшем объеме представленной любовным романом и фантастикой¹¹.

Женский любовный роман – понятие, включающее в себя ряд разновидностей и поджанров. Рассматривая сетелитературу, к их числу можно было бы отнести и слэш. *Слэшем* называют литературное произведение, главными героями которого являются персонажи, заимствованные из популярных книг/фильмов/сериалов, а иногда и известные реальные личности («Да хоть персонажи с картин Пикассо», – как сказано в одном из сетевых объяснений понятия). Слэш обязательно должен содержать историю романтических отношений и/или графическое описание секса между героями одного пола, причем в первоисточнике такого рода взаимоотношения героев не должны упоминаться, иначе произведение будет приравнено «к обыкновенной бульварной литературе или гей-эротике»¹².

Слэштексты – явление в сети уже настолько распространенное, что его поклонники выработали свою систему поджанров (по сути, отсылающих к популярным жанрам – фэнтези, детективу, мистике, триллеру и пр.), а также предупреждений, связанных с характером описанных сексуальных сцен: их откровенностью, использованием ненормативной лексики и т.п.

Любой фанфик, и слэш в том числе, как правило, предваряет информативный ряд, включающий имя автора (а точнее «ник», псевдоним, реальных

имен в сети нет), фэндом (то есть произведение-первоисточник, на которое пишется фик), рейтинг (возрастные ограничения, связанные со спецификой текста), «пайринг» (имена героев, объединяемых в пару), жанр. Читателю, не знакомому со специфичной терминологией, будет сложно разобраться в том, что может его ждать в тексте. Для этого на многих сайтах имеется глоссарий, откуда можно, например, узнать, что текст с рейтингом PG-13 (parental guidance/no children under 13) показывает, что «персонажи могут целоваться, могут оказаться в одной постели, но вы не узнаете, чем они там будут заниматься». Такой текст может содержать бранные слова, но не нецензурную лексику, в отличие от произведения с пометкой NC-17 (no children under 17), а иногда даже NC-21. В фике с такими ограничениями «появляются красочные постельные сцены, усиленное кровопускание, всяческие извращения, жесткое насилие»¹³.

Ряд фанатских сайтов посвящен какому-либо произведению одного автора (или группе взаимосвязанных). К числу таких популярных фэндомов относятся, например, книги о Гарри Поттере, произведения Толкиена, телевизионный сериал «Секретные материалы». На большей части крупных сайтов можно осуществить «пайринг» любых персонажей и даже смешать произведения, эпохи, вселенные. Такое произведение будет представлять собой «кроссовер» – использование элементов более чем одного источника, когда автор может усадить «Малдера пить чай с Дунканом МакЛаудом».

Создатели слэша выявили ряд «законов», первый из которых утверждает, что «в любом фильме или книге, где есть два мужских персонажа, есть слэш», из чего следует, что «слэш есть везде, его только надо увидеть»¹⁴. А вот видеть можно по-разному. Невероятность некоторых союзов показывает, какая широкая (по своим интересам и эрудиции) аудитория увлечена созданием и чтением фиков: Тесей и Мелеагр во время путешествия за золотым руном (фэндом: мифы древней Греции), Заратустра и канатоходец (фэндом: «Так говорил Заратустра» Ф.Ницше), Кай и король троллей (фэндом: «Снежная королева» Г.-Х. Андерсена), полковники Аурелиано Буэндиа и Геринель-

до Маркес (фэндом: «Сто лет одиночества» Г.-Г. Маркеса) и даже Иисус и Иуда.

Предположения о возможном наличии элементов слэша практически в любом объекте культуры вполне укладываются в постмодернистскую концепцию чтения, ведь в каждом произведении наличествуют «спящие смыслы» (термин Ж.Деррида), а значит, существуют возможности «дать голос подавленным сексуальностям и субъективностям, выпустить на волю политекстуальное желание»¹⁵, вербализовать некий «третий смысл».

Подобные реконструкции существуют и в научных текстах. Вот как, например, набрасывает возможность интерпретации фильма С.Эйзенштейна «Иван Грозный» составитель и редактор сборника «Би-текстуальность и кинематограф» Альмира Усманова: «В качестве подходящей иллюстрации к поставленной проблеме воспользуемся также следующим примером: Эйзенштейн в своих фильмах, в теоретических работах, мемуарах и рисунках – это, конечно, один и тот же человек. Поражает отсутствие деталей интимной биографии режиссера в его дневниковых записях, равно как и аскетизм визуального ряда в большинстве его фильмов. Однако рисунки Эйзенштейна – сплошь и рядом сугубо эротического, если не сказать порнографического, характера. В этом контексте – репрессированной сексуальности, нашедшей себе “отдушину” в рисунке, - почему бы нам не интерпретировать того же “Ивана Грозного” как повествование о сложном альянсе власти и порока на почве сексуальных отношений Ивана с Басмановым или другими опричниками?.. Возможно, выявление этих отношений, если таковые и могли иметь место между опричниками, не способствует более глубокому пониманию специфики царствования Ивана Грозного. [...] В то же время нельзя полностью исключить эту тему как абсолютно неуместную – и потому, что ее “маргинальность” обусловлена оптикой чтения, и в связи с тем, что ее анализ все же открывает *иную* перспективу интерпретации, что уже не бесполезно...»¹⁶.

Литературные достоинства фанфика от качества первоисточника, разумеется, не зависят. Слэш, как и любой другой текст, может представлять собой и увлекательное сюжетное повествование, и, имея предупреждение PWP («Plot? What Plot?» – «сюжет, какой сюжет?») или non-con («non consensual» - изнасилование), приближаться к порно и/или жесткому боевику, являться «флаффом» («все настолько “миленько”, что иногда аж противно») или содержать «ангст» – описание психологического напряжения, душевных метаний, угрызения совести героев, когда «мир рушится на глазах и никто никого не хочет».



Итак, у слэша есть наработанная и устоявшаяся терминология, система поджанров, сложившиеся правила и стереотипы повествования, присуждаемый рейтинг, наличие промежуточного рецензирования (так называемое бета-чтение, beta-reading – когда после написания фанфика, но до его публикации, его дают на вычитку с целью выявления ошибок, «ляпов и выяснения, можно ли это вообще читать»), проводимые в виртуальном пространстве обсуждения и конкурсы, а в реальной жизни даже слёты¹⁷. Все это позволяет говорить о том, что слэш сейчас – это целая субкультура со своими традициями и языком. На форумах любителей этого жанра можно встретить следующие откровения:

«Как слэш накладывает отпечаток на личную жизнь.

Я – Светлому: "Сейчас я с тобой NC-17 сделаю".

Он: "А если я не хочу?"

Я: "Ну, тогда это будет non-con".

– А если я буду сопротивляться?

– Ну, тогда это будет еще и ангст.

Вот и поговорили...»¹⁸.

То, что при обсуждении слэша преимущественно употребляются грамматические показатели мужского рода, вовсе не означает, что большая часть авторов и читателей – мужчины. Как раз наоборот. Одной из особенностей данной субкультуры является то, что типичный слэшер в обычной речи прибавляет к основам слов окончания женского рода. Причем создаваемый и «потребляемый» им (вообще – ею) слэш оказывается преимущественно «мужским» (то есть его персонажи оказываются мужчинами). Количество «женского» слэша крайне незначительно, в отличие от популярного «мужского» – кем-то любимого (за внимание к чувствам героев), кем-то нещадно хулимого (за вторичность, но это претензия к фанфикам вообще, за «извращенность», опошление «всего самого доброго и чистого», порнографичность). И еще – спорного. С одной стороны, действительно, тяжело провести четкую границу между слэшем и гей-литературой (русские гей-сайты размещают на своих страницах тексты, созданные о любви мужчин в том числе женщинами), при прочтении произведения не всегда удается установить пол автора. Но, с другой, так ли уж важно, кто скрывается за внешне мужским ником...

КАРНАВАЛ: АНЯ ПЕТРОВА ИЛИ DAEMON OF SENSUALITY

При ознакомлении с материалами, посвященными истории жанра слэш, постоянно повторяется информация о том, что и основатели, и создатели, и потребители этих произведений – в основном женщины¹⁹. Одни источники указывают, что их около 80%, другие называют даже 99,9% («мужчины, уважаемые читатели, никогда не станут антислэшерами, равно, как и слэшерами вообще»²⁰). «Одной из ведущих психологических причин повального желания писательниц уложить в постель двух главных героев-мужиков зачастую является социальный протест и месть за отсутствие в развитии сюжета женского персонажа, несущего полноценную смысловую нагрузку», – отмечается в одной из статей. В ней же высказывается мнение о том, что «классические женские персонажи в современной литературе и кино скорее напоми-

нают аппендикс. Пока не заболит, то вроде как и не мешает, но, с другой стороны, ни одной жизненно важной функции не выполняет»²¹.

Действительно, имена авторов слэша и вправду преимущественно мужские: Карасик, Сефирот, Мелф, Клод, Разграничитель, Gabriel de Linnar, Blade, Master Erester of Rivendell. С грамматической точки зрения. Можно предположить, что однозначное выявление половой принадлежности создателей слэша затруднено тем, что они отходят от стандартов традиционной гендерной принадлежности. И не только при самопрезентации, но и при конструировании образов персонажей, которые тоже являются мужскими в первую очередь грамматически. В своих же виртуальных действиях они часто далеки от модели гегемонной маскулинности. Особенно это заметно в слабых в художественном отношении текстах, представляющих собой «многотомные мыльно-оперные фолианты»: «если не обращать внимания на имена» и грамматические формы слов, «кажется, что ты смотришь бесконечные повторения страданий Марианны среди Богатых, которые тоже плачут»²².

В.Нестеров отмечает, что «... смена реального имени на виртуальное или “карнавальное” фиксирует выход из реального и примыкание к виртуальному социуму. При отсутствии телесности человек творит свой виртуальный образ, который можно сравнить с виртуальной маской. Вливаясь в виртуальный социум, человек может вылепить себя *таким, каким захочет* [курсив мой – О.К.]»²³. При подборе карнавального костюма главным для слэшера оказывается не примерка чужого, *противоположного* обличья-роли, а действие, существование в некоем ризомном пространстве, отличающемся отсутствием полюсов, и разыгрывание размытой гендерной роли, альтернативной традиционным дихотомичным представлениям о ней.

Согласно мнению Дж. Батлер, «знание “реальности” гендера необходимо предполагает игнорирование сексуальности... признать существование сексуальности, подрывающей “реальность” гендера, означает признать гендер инсценировкой, превратить



его из существительного в глагол. Гендер уже не сможет дисциплинировать наши тела и наше сознание, если мы согласимся с утверждением о его возможной проблематичности. Поэтому когда мы пишем сексуальность на нашем теле, мы берем для этого невидимые чернила»²⁴.

Репрезентируя сексуальность, авторы слэша наглядно демонстрируют игровое восприятие наполненного текучими, незакрепленными смыслами мира, в котором гендер – это не «некая стабильная, поддающаяся кодификации стандартная мера, с которой мы можем (или не можем) себя сравнивать», а «инсценировка», разрушающая «границы привычной дихотомии, вдоль которых натуралы и голубые структурируют свои желания»²⁵.

И.С.Кон полагает, что «понимание своего тела не как крепости, а как “представления”, перформанса расширяет возможности индивидуального творчества, изменения, инновации, нарушения привычных границ и рамок. Раньше потребность демонстрировать себя другим и кокетство считались исключительно женскими чертами; у мужчин это выглядело проявлением болезненного эксгибиционизма, а напряженное внимание к собственному Я подпадало под категорию нарциссизма. На самом деле “субъектности” здесь ничуть не меньше, чем в традиционной субъективности, просто это другая, более тонкая и подвижная субъективность»²⁶.

Следует заметить, что «более тонкие и подвижные» формы субъективностей находят воплощение и в обычной, печатной, литературе, создаваемой женщинами. Так, характеризуя немецкоязычную женскую прозу конца 1990-х годов, Т.В.Гречушникова выделяет в качестве одной из основных особенностей анализируемых текстов «намеренно нечетко выписанную гендерную идентичность героев». Исследовательницей фиксируется «отражение» в этих произведениях «общественной тенденции к преобразованию гендерных стереотипов и (вольному или невольному) нивелированию различий между гендерными ролями»²⁷.

К сходным выводам приходят и другие исследователи женского литературного творчества. М.С.Галина говорит об «андрогинности» героев жен-

ского фэнтези (в мировом контексте), выделяя, например, отсутствие «четкого полоролевого разделения»²⁸ (характерного для массовой продукции) в романе М.Семеновой «Волкодав». Н.М.Габриэлян отмечает: «Ощущение мнимости мира, постоянно меняющего свои обличья, туманности его фактуры, расплывающейся при попытке прощупать ее, – доминанта многих произведений современных писательниц. Думая, что природа этих ощущений, в частности, заключается в том, что женщина перестает принимать на веру доподлинность и незыблемость маскулинного мира, в котором она доселе жила и к ландшафтам которого столь долго была вынуждена приспособливаться, что развила в себе такую способность к мимикрии, которая граничит уже с *перерождением* [курсив мой – О.К.]»²⁹.

Понятия «перерождения», метаморфозы применительно к устойчивым и воспринимаемым массовым сознанием как незыблемым конструктам сексуальности, фемининности, маскулинности чрезвычайно важны при характеристике слэша и особенно той его разновидности, которая выходит за рамки «фантазий» по мотивам любимого фэндом, а именно при характеристике слэш-ориджинала.

ВЫВИХНУТЫЙ СУСТАВ

Иногда увлеченность собственно слэшем превосходит увлеченность чужим текстом – и тогда рождается слэш-ориджинал. По сути, такой текст не отно-



сится к фанфикам, но размещается все же на сайтах с фанфикшн, ибо сам по себе встречается нечасто и оказывается явлением странным. Представители слэш-субкультуры настойчиво повторяют: «Мы пишем о *любви* <...>. Прошу учесть разницу: не похоти, а *любви*<...>. Это рассказы о *любви*, а не о сексе. И если секс там упоминается, то только в общем контексте, а не как центральный стержень повествования»³⁰; «Основная идея слэша – это *любовь* превыше всего<...>. Люди, которым нравится писать про *любовь*, пишут

слэш»³¹ [курсив мой – О.К.]. Итак, слэш – рассказ о любви, но о любви наоборот.

Если и авторы, и читатели, эскапистски стремясь вы- или в-литься в тексты, исходят в них из того, что «любовь решает все проблемы, развязывает все узлы, превращает жизнь в рай»³², то такой взгляд рисует мир, характеризующийся «переоценкой любви» (термин К.Хорни)³³. В массовой литературе он ярко представлен в женском любовном романе.

Исследователи фиксируют устойчивое лидерство этого жанра в массовой литературной продукции, издаваемой в России в конце XX века, и так обозначают его особенности: «это роман, написанный автором-женщиной от лица женщины, рассчитанный в основном на женскую аудиторию [...]; в нем не должно быть социальных размышлений, а “красивая жизнь” должна описываться как можно подробней, любовный роман описывает жизнь в розовом свете, приподнято-оптимистично, и конечно, он должен быть достаточно сексуален»³⁴. По некоторым критериям женский любовный роман совпадает с особенностями слэш-текстов: преимущественно женская читательская и писательская аудитория, отсутствие внимания к социальным проблемам, «сексуальность». Но несовпадений, а точнее характеристик, прямо противоположных названным, все же больше: какого бы пола ни был автор, он представляет себя и выстраивает повествование от мужского имени, он не стремится к подробным описаниям «красивой» жизни и не повествует о ней бодрым тоном «в розовом свете».

Женский любовный роман, по мнению И.Кабановой, «самый конформистский из существующих жанров художественной литературы, основанный на концепции “Американской мечты”. Долгие годы прилежной работы, высокая мораль и упорство героини, проходящей через личные драмы, вознаграждаются в финале безоблачным счастьем, то есть обретенной любовью (браком) в обязательном сочетании с деньгами»³⁵. Многократно воспроизводя одну и ту же сюжетную схему, традиционный женский любовный роман являет собой тип формульной истории³⁶, в которой конструируется мир, где в

качестве главной ценности заявлена любовь. «Мужской» мир слэша тоже следует наработанным формулам, некоему канону, но он оказывается прямо противоположен канону «женского» романа.

О.Вайнштейн в статье, посвященной «розовому» (женскому) роману, называет следующие отличительные черты этого рода повествований: внешняя привлекательность и социальная успешность главных героев (среди них не должно быть алкоголиков, наркоманов, бедняков, неблагонадежных граждан), неременный счастливый конец и отношений персонажей и собственно повествования, избегание изображений беспокойных событий (войн, катастроф, политических кризисов), превосходство героя над героиней, пассивная сексуальность последней, ее отказ «понимать и принимать свое тело, свои желания», отчего «ее мир отчетливо структурно разделен и моралистически поляризован»³⁷. Если такой текст создает мужчина, он берет женский псевдоним.

Слэшеры, не взирая на описания «всеисцеляющей силы любви», создают своего рода антиканон. Преимущественно под мужскими (или не имеющими выраженных грамматически-родовых характеристик) псевдонимами они создают отнюдь не комфортные миры, в которых действуют чувственные герои-маргиналы. Так, например, в повести Сефирот «Когда воротимся мы в Портленд» главный герой (Эдик) занимается перепродажей угнанных автомашин (несоответствие требованию гражданской благонадежности). При этом он имеет довольно «странные» (непонимаемые окружающими) интересы: отправляется летом с археологами на раскопки древнерусского городища XIII века («Зачем тебе это надо?» – «Мне интересно»). Случайно попав из конца XX века в прошлое, Эдуард, по сути, оказывается в ситуации выбора традиционного романтического канона или отказа от него.

Став героем фэнтези, «по всем законам жанра», ему полагается влюбиться, благо «поблизости бродит прекрасная дама с длинными рыжими косами» – «красивая, гордая, чистая» датская невеста древнерусского князя. По законам же жанра герою следует вступить в схватку с врагом, который дол-

жен быть «отрицателен и гнусен во всех отношениях». Вместо этого Эдик во «врага» влюбляется, «обезумивает» («ошалел, одурел, обалдел») из-за разбойника и убийцы (Рогволда), доверяется тому, кто «тоже почему-то все делает *не как все* [курсив мой – О.К.]». Недолгое двухнедельное счастливое буйство в постели завершается возвращением в свое время (с пролитием крови, убийством потенциальной – будь это каноническое повествование – *главной* героини, жестокими пытками оставшегося в своей эпохе древнерусича). А далее, обуреваемый безумной тоской, подчиняющей себе любой прагматический расчет, Эдик бросается (как в омут) во второе перемещение в «нелепый и бредовый мир» Руси накануне нашествия татаро-монголов («Ради кого ты... Он же мразь, он же...» – «Он просто несчастный ребенок...»). Перемещение бесперспективное и безнадежное, осуществленное из следующего желания: «Взять на руки и унести. И плевать на все. Не хочу, чтобы у тебя была цинга и сросшиеся зигзагом переломы... чума, оспа, холера, монголы в радужной перспективе...»³⁸.

Данный текст, повествуя о всеподчиняющей любви, в большинстве своих характеристик противоречит схеме любовного романа. Оба героя социально не только не успешны, но опасны: Рогволд – незаконнорожденный княжеский племянник без права наследства, грабитель и убийца, способный «пройти по трупам»; Эдвард – нигде официально не учащийся и не работающий – «по некоторым сведениям причастен к перепродаже угнанных автомашин». О счастливом конце ни отношений, ни повествования в повести речи нет. Даже если предположить, что, вернувшись в прошлое, наш современник сумеет вызволить Рогволда из темницы и вернуться с ним в Санкт-Петербург, это не будет хеппи-эндом: «Эдик, будем разумны. Тебе это надо? Объяснять, что Земля не плоская, что трамвай не чудовище... Период социальной адаптации, плюс адаптация к нашим микробам, воздуху, воде... и все эти адаптации имеют свои пределы, потому что чудес не бывает...[...] Ты взвалишь ЭТО себе на голову и будешь кормить и содержать до скончания дней, потому что выкинуть в мир человека без документов, без образования,

без специальности... И даже если документы, допустим, можно сделать, – все равно... И даже пересадить это свое приобретение на чью-нибудь чужую шею ты не сможешь, потому что если на физические данные и найдется много желающих, то, едва раскумекав, в чем дело, любой потенциальный спонсор его, приобретение, упечет в сумасшедший дом»³⁹.

В качестве характеристики, совпадающей с каноническим «розовым» романом можно назвать разве что внешнюю привлекательность персонажей. Но и она не безусловна: «высокий», «мускулистый», «широкоплечий» Эд с мужественными чертами лица (но сломанным в армии носом) с точки зрения обитателей XIII века «небось урод», ведь в то время ценились люди полные. Таково же восприятие ими Рогволда. Это в наше время «ему бы в фотомодельный бизнес прямая дорога», но в Древней Руси характеристика «ТАКОЙ КРАСИВЫЙ парень» не применялась, это «у нас за этим парнем ходили бы табунами», в ориентировочно же 1227 году для большинства он «не более привлекателен, чем лошадь или коза».

Древнерусичу повезло с *природными* данными: «прямой нос и пухлые губы», «прямые плечи», «треугольник спины и узкие бедра», тонкие пальцы и руки аристократа. Но ведь живет их обладатель в реалиях средневековья, и то, что «у него вообще нет физических недостатков», тем не менее не отменяет спутанных «патл», нечищенных «отродясь» зубов (хотя они и годятся «на рекламу зубной пасты»), запаха пота и немытого тела, «широкого, грубого, длинного» шрама на ноге, демонстративного чавканья на княжеском совете.

Такой Рогволд хорош и привлекателен для поглощенного чувством Эдика, но все же не для роли глянцево-гламурной фотомодели – частого персонажа «женского» романа. В последнем, кстати, четко разграничены возможности активного и пассивного поведения и в жизни, и внутри пары. Героиня «розового» романа «всегда сдерживает желания, оставаясь внешне пассивной и предоставляя герою инициировать секс. Она по-настоящему возбуждается только в ответ на его действия – активное желание делегируется исключительно герою. [...] Пассивная сексуальность в сочетании с мазохи-

стскими фантазмами создает особую атмосферу пылкой, но сдерживаемой чувственности... [...] Один критик даже назвал это “синдромом закушенных губ”, причем чем больше сдерживается героиня, тем сильнее она предается страсти потом, когда условия игры позволяют выказать чувства, не роняя чести»⁴⁰, – отмечает О.Вайнштейн.

В анализируемой повести Е.Некрасовой-Сефирот оба героя в паре – равноправны, оба чувственны, чувствительны, эмоциональны. «Срыв пружины» (за которым следует бурная ночь, завершающая первый же день пребывания Эда в прошлом) происходит у героя тогда, когда он видит, как «жесткое, мужественное лицо [Рогволда] вдруг сделалось почти детским, растерянно-доверчивым, обалделым» (он не привык к ласке по отношению к себе, но моментально, не по условиям игры, готов узнать, что это такое). В этот момент «внезапная нежность сбива дыхание», и тогда уже гость из будущего позволил себе «одуреть» «от запаха этой кожи, от этого тела». Не взирая на большую искушенность (не в смысле *наличия* практического опыта, а в смысле *знания*, каким он может быть), Эд не собирается быть ведущим в отношениях, оба героя готовы прежде всего импровизировать, подстраиваться к и под (автор текста использует глагол «отвечать»). Их эмоции достигают накала в ходе совместного эксперимента, где нет закрепленных, распределенных ролей, как это было у Рогволда с прежними партнерами, отбывавшими с ним «повинность», «тяжелый, неприятный служебный долг», и сразу уходившими в свой упорядоченный, существующий по наработанным правилам мир. Именно из такого вырываются персонажи слэша.

Преимущественно «активный» и искушенный в опочивальне Эд за ее пределами – повод для насмешек и недоумения окружающих: на что годен здоровый молодой мужчина, если он ни верхом ездить не умеет, ни мечом владеть. Оказавшийся способным на доверие и быстро забывший о ноже под подушкой (самообороне!) Рогволд, в большинстве случаев представляющий в постели *принимающую* – но не пассивную – сторону, покинув спальню, преображается в опасного и жестокого воина. Он и в темнице оказывается

потому, что встрял в драку, «испугавшись за любовника» (то есть защищая), а в глазах сородичей – за чужака («Не смотреть же было?!»).

Собственно, понятия «активный» и «пассивный» и следующие за ними ассоциативные ряды к героям Сефирот не применимы. В сети существует созданное, видимо, по многочисленным просьбам, маловероятное и ироничное продолжение повести. Оно исходит из факта чудесного спасения обоих персонажей, их совместного житья-бытья в современной квартире, наличия совместного ребенка (биологически, по ДНК) и планируемого – с целью женитьбы – переезда в Германию. В этом тексте воспринимаемый Эдом как «просто несчастный ребенок» Рогволд оценивается посторонними людьми следующим образом: «У людей с таким взглядом не спрашивают дорогу. Не просят уступить место в транспорте. Это у Эдика он сидит на коленях, а так – не дай Бог встретить в темном углу»⁴¹ (Сефирот «Соло Белой Вороны»).

Отношения внутри смоделированного писательницей союза как будто иллюстрируют рассуждения И.С.Кона о том, что «у однополых пары обязательной, стандартной полоролевой/гендерной дифференциации нет и быть не может»⁴², позиционно-ролевые различия «из заданных и социально-иерархических становятся индивидуальными, добровольными»⁴³. И Эд, и Рогволд сильны и независимы в своих мирах; и тот, и другой в нем – одиночки, изгои, «не как все». Каждый из них не согласен на бездумное механическое подчинение (Рогволд – князю, Эдик – армейскому начальству во время солдатской службы), оба способны при этом на доверие, нежность, самоотдачу и даже на гибель ради любимого.

Во многих слэш-текстах отрабатывается схема «полного слияния» двух равно-ценных, равно-сильных, равно-значных одиночек. Среди них можно встретить «малолетнего преступника, угонщика автомобилей, дитя улиц и трущоб, живущего только тем, что приносит сегодняшний день, привыкшего надеяться только на себя, никогда ни в ком не нуждающегося» (Анна Воронцова «Ориноко»); хаслера (Hellga «Игра вслепую»); бомжа-сироту и пытающегося (найдя любовь, разумеется) «завязать» наркомана в одном лице

(Nikki666 «Живи быстро»); и даже нацистского преступника (Melf «Бог моей весны» и «Spandau ballet» – с оговоркой «Это ни в коем случае не историческая вещь...»).

В ряде текстов пара образуется даже между одинокими землянами и представителями других галактик. В этом случае один из персонажей может оказаться нарушителем сложившейся жесткой иерархической структуры и вступить в отношения с рабом: не сексуальные, а эмоциональные, приводящие к нерегламентированным описываемым обществом



взаимодействию и взаимозависимости (Тэйни «Частная собственность»). Или же герой нарушает дистанцию, отграничивающую представителей дипломатических служб разных планет (Миттас «Alien»). Ситуация крайне нетипичная, ибо «в 100 случаях из 99 нормально развитые тенктонийцы с трудом выносили приближение – как чужих, так и своих соплеменников – ближе, чем на полтора земного метра. Тем более прикосновение». Но когда, не взирая на эти преграды, двое друг для друга инопланетян все же образуют союз, в землянине вдруг просыпается страх, что «аномалия Элиаса, позволявшая им любить друг друга, вдруг исправится, встанет на место как *вывихнутый сустав* [курсив мой – О.К.]»⁴⁴.

Итак, общим для формульного «женского» романа и выворачивающего наизнанку его канон слэша является «переоценка любви»: «А если написать все как есть, читатели возопят к автору: “Почему у вас все героини такие подонки?!” И автор возопит в ответ: “Но они же *любят* [курсив мой – О.К.] друг друга”»⁴⁵. Только любовь в женском любовном романе воспроизводит некие патриархатные ожидания, любовь же в слэше, не смотря на конструирование текста в соответствии с уже наработанными стереотипами, всегда единична, уникальна, неповторима в силу отсутствия образцов, с которыми принято сверяться. Поэтому ее про- и пере-живание и сопряжено с нежела-

нием «быть вправленным» на место, вписанным в устоявшийся мир готовых смыслов и отношений к ним.

Но только в Портленд воротиться нам не придется никогда

Описываемые в слэше чувства, как правило, очень преувеличены, события – экстраординарны, «простых переживаний нет», и связано это с тем, что данный жанр «никакого отношения к реализму не имеет»⁴⁶, потому и удовольствие персонажей всегда «неземное», и события, ему предшествующие, гипертрофированы, и даже не всегда логичны и обоснованы (как путь Эда в покои Рогволда – по обледенелым крышам княжеского терема без определенной изначально цели). Две недели в прошлом с человеком, с которым Эд не может даже обменяться парой слов (язык хоть и русский, но древний), приводят героя к желанию «закрыть своим телом. От всего на свете. Хоть от падающей бомбы». Вероятность возвращения в свой мир порождает проблему «КАК Я БУДУ ЖИТЬ БЕЗ ТЕБЯ?» [сохранены параметры написания фразы в тексте повести – О.К.].



В повести Сефирот постоянно подчеркивается нереальность окружающего мира. С самого начала все в городище представляется Эду знакомым, но по фильмам: мультипликационным (и потому «памятны» «расписные утицы с мочеными яблоками»), «дешевым историческим» (поп с «диким взглядом» внешне – «типичный бесноватый раскольник», воины прошлого – «псевдодревнерусичи»). Мир за околицей схож с компьютерной картинкой, и действия героя тоже приобретают виртуальный характер: Эдик начинает действовать так, «как видел в кино». Единственным настоящим в этом воспринимаемом как искусственный мире становится только другой человек, чувства к нему и отношения с ним. Именно поэтому возможное возвращение порождает ужас неминуемого расставания, которое не позволит «часами

жаться щекой к оргстеклу, под которым лежит фотография – а у меня и фотографии нет. У меня ничего не осталось... Когда внутри – сосущая пустота, и хочется куда-то бежать, с кем-то драться, кого-то убить – или просто биться головой»⁴⁷.

В женском любовном романе «перформативность и избыточность желания, столь свойственная фантазмам и особенно комплексу переоценки любви», по мнению О.Вайнштейн, «маскирует структурную нехватку на уровне субъекта»⁴⁸. Во многих слэш-текстах, напротив, именно осознание себя как субъекта приводит к переоценке чувства и того, на кого оно направлено, и к нежеланию «гармонизировать конфликт между традиционалистским стереотипом»⁴⁹ сексуальности и альтернативными поведенческими моделями. В слэше побеждает не традиционный взгляд на гендерную роль, а возможность легитимизации маргинального экс-центричного опыта.

Примечательно, что во многих образцах рассматриваемого жанра персонажи также демонстрируют нетрадиционное восприятие нетрадиционных отношений, то есть не ожидают от их участников следования наработанный полоролевой схеме. Так, в одном из текстов влюбленные друг в друга одноклассники (спортсмен и музыкант) позволяют себе (не без сомнений, но все же) открыто заявить окружающим о своем чувстве. Школьные приятели баскетболиста выказывают готовность помочь разобраться со скинхэдами, преследующими (на национальной почве) скрипача («Думаешь, мы позволим обижать твоих друзей?»). Мама первого также готова узнать о своем сыне новое и принять его:



–Джек, что изменилось? Я ведь не буду к тебе из-за этого по-другому относиться. Моему сыну нравятся парни, – она усмехнулась, – что ж, наверное, нужно переживать как-то. Но я не собираюсь. Ты ведь сам знаешь, что делаешь?

Я вздохнул и оперся локтями на стол. Если б я знал...

–Странно, первое, что мне пришло в голову, когда я вас увидела – вы неплохо смотрите вместе⁵⁰.

Характеризуя проявление человеческих сексуальностей на рубеже XXI века, И.С.Кон намеренно выбирает для анализируемого феномена множественное число. Современное научное знание, предполагающее «критическое отношение к жесткой нормативности» перемещает, по мнению ученого, акценты «с анализа ее [сексуальности] объективных функций (чему служит то или иное действие) на изучение ее субъективных значений и смыслов (что оно значит для кого-то?)». Теперь внимание исследователей «концентрируется на изучении эротического воображения и мотивации (зачем и почему?). [...] Редукционистские биолого-медицинские теории уступают место более сложным и тонким социологическим, культурологическим и психологическим моделям»⁵¹.

Вопрос, что означает написание и чтение слэша для любителей этого жанра, следует все же относить к социальным психологам. Разброс не научных мнений по этому поводу достаточно широк. Для кого-то слэш – это «дурь юнцов, которые очень хотят казаться большими». Но почему тогда в центре внимания представителей одного пола преимущественно оказываются истории тесных взаимоотношений между представителями другого. Для противников жанра слэш – «порнография», чтение «для хронических онанистов из пригорода»⁵². Но в большинстве слэш-текстов графическое описание сексуальных сцен занимает незначительный объем или отсутствует вовсе («А на следующее утро... Что значит: «а где»? Нет, автор, безусловно, может начать прямо здесь приводить оригинальный вариант компиляции цитат из описаний самого процесса разной степени профессионализма, наивности и задора, все с рейтингом «только для взрослых», но... оно нам надо? А фантазия нам на что?»⁵³). Кто-то, подключив знание психоаналитической терминологии, объясняет внимание к мужским персонажам воплощением на бумаге «собственного анимуса». Кто-то считает, что моделируемые в слэше схемы помогают самореализации женщин с низкой самооценкой. Кто-то отстаивает ту

точку зрения, что в слэше «вообще нет мужчин. Не один, а оба героя-партнера – женщины. И обе – автор», а текст, в этом случае, – «невроз» и желание изобразить поведение мужчин таким, каким женщины хотели бы его видеть. Но тогда почему слэш как жанр сам наработал большое количество поджанров и «флафф» (сентиментальное описание исключительно романтических отношений) не занимает среди них главенствующего положения. Кроме того, ряд текстов оказывается востребованным не только женской аудиторией (например, повесть Е. Некрасовой «Когда воротимся мы в Портленд» выложена в том числе на сайте www.gay.ru). В собственно научных (за пределами сети) исследованиях тоже можно встретить трактовку слэша как «способа ниспровержения патриархальных выдумок при помощи феминизма»⁵⁴ (!).

Так или иначе, но слэш – это действительно альтернативный взгляд на возможные отношения героев и развитие событий. В одном из обсуждений специфики слэш-текстов некто Крейди (поклонник/ца жанра) рекомендует «антислэшерам» пройти «курсы толерантности» и включает в свое высказывание хокку собственного сочинения (жанр, который, как известно, может быть продолжен до пятистишия):

Ветер уснул в камышах,
Спряталась в тучках луна.
Чем Вам не нравится слэш?⁵⁵

Таким образом, слэшер – это тот, кто, создавая свой мир, ставит под сомнение существующий, позиционируя представителей своей субкультуры как тех, кого отличает «терпимость к чужому мнению, широкий незакомплексованный взгляд на сексуальные, да и не только, вопросы»⁵⁶. Можно предположить, что тупики и закоулки сети (которых становится все больше, так как количество сайтов, располагающих слэш-архивами, стремительно растет), отражают изменения общественного сознания. Любая формульная история и воспроизводит, и формирует поведенческие стереотипы и ценностные значения. В этом случае, слэш можно рассматривать как «допущение

плюральных и множественных конструкций желания», которое «с неизбежностью проблематизирует и деконструирует традиционную конструкцию субъективности»⁵⁷.

И.С.Кон отмечает: «Если до недавнего времени монолит “фаллического тела” [то есть традиционного канона маскулинности и сексуальности] подрывали преимущественно сексуальные меньшинства – гомосексуалы, трансгендерники и трансвеститы, то теперь это энергично и гораздо более массово делают женщины»⁵⁸. Несомненно, лучшие образцы слэша являются разновидностью такого рода действий, воспроизводящих не патриархатный тип межличностных отношений, способствующих тем переменам, при которых «субъектно-объектное отношение становится субъектно-субъектным»⁵⁹.



Говоря словами Сьюзен Бордо, «эротика взгляда теперь вращается не вокруг динамики “смотреть на” или “быть рассматриваемым” (то есть проникать в другого или самому подвергаться проникно-

вению, активности и пассивности), а вокруг взаимности, когда субъект одновременно видит и является видимым, так что происходит встреча субъективностей, переживаемая как признание того, что ты познаешь другого, а он познает тебя»⁶⁰.

Для того, кто стал участником перформанса с возможностью субъектно-субъектных отношений, невозможно возвращение в неменяющийся мир устойчивых и закрепленных смыслов, в тот самый «Портленд», о котором поет герой повести Е.Некрасовой-Сефирот. Пение, сопровождаемое игрой на гуслях, – единственное практическое умение, которое он способен продемонстрировать княжескому окружению. Князю оно приходится по душе, особенно ему нравится песня Б.Окуджавы, хотя правитель и не понимает, о чем она. «Когда воротимся мы в Портленд?», – вопрошает Эд. Его «Портленд» – это оставленная цивилизация, мегаполис, бытовые удобства, жареная картошка

(еще не ввезенный в Европу XIII века корнеплод), легкая и теплая пуховая куртка. Но «Портленд» – это и традиционный дихотомичный мир с устоявшимися правилами. Возврата в него нет не только в силу маловероятности еще одного временного прыжка или, удайся таковой, «приземления» в заветной временной точке. Для того, кто выпал из жесткой социальной и гендерной роли, кто не хочет быть частью системы, «где один человек не значит НИЧЕГО», где «он обязан быть никем, единицей в ряду, безличной клеточкой растения», в «Портленд» благонадежных (соблюдающих установленный закон) граждан возврата тоже нет.

Отсылки к «Пиратской лирической» в тексте повести весьма показательны, ведь заканчивается она следующим образом:

Когда воротимся мы в Портленд,
 Нас примет Родина в объятия,
Но только в Портленд воротиться
Не дай нам, Боже, никогда! [курсив мой – О.К.]

Этой невозможностью возврата и нежеланием такового из тупи(ч)ка и без того тупикового вторичного фанфикшн слэш ярко демонстрирует оппозиционную по отношению к массовой (воспроизводящей в женских любовных романах патриархатную систему ценностей) культуре позицию, представляет альтернативные доминантной модели сексуальности, маскулинности, а соответственно и фемининности.



**Интернет-ресурсы,
располагающие текстами
в жанре слэш:**

<http://www.slashfiction.ru/>
<http://www.ruslash.net/>
<http://www.grafoman.sith.ru/>
<http://www.katsuai.nm.ru/>
<http://www.melf.hoha.ru/>
<http://www.stray.ru/>
<http://rare-slash.narod.ru/links.html>

Примечания:

- ¹ Разграничитель. Манифест вольных слэшеров // <http://slashfiction.ru/newslash/story.php?story=250>
- ² Алёна. Пародия // http://www.livejournal.com/users/the_mockturtle/12622.html
- ³ См. об этом: Жеребкина И. «Прочти мое желание...». Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. М., 2000.
- ⁴ Здравомыслова О.М. Российская семья в 90-е годы: жизненные стратегии мужчин и женщин //Гендерный калейдоскоп. Курс лекций. М., 2001. С.474.
- ⁵ Кон И.С. Лекция 3. Российский мужчина и его проблемы //Там же. С.241.
- ⁶ Омельченко Е. Изучая гомофобию: механизмы исключения «другой» сексуальности в провинциальной молодежной среде //В поисках сексуальности: Сборник статей. СПб., 2002. С.508.
- ⁷ См. об этом: Жеребкина И. «Прочти мое желание...».
- ⁸ См. об этом: там же. С.206.
- ⁹ Темкина А. Сценарии сексуальности и гендерные различия // В поисках сексуальности. С.286.
- ¹⁰ Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа // <http://lib.ru/CULTURE/ILIN/postmodern.txt>
- ¹¹ См. об этом: Кабанова И. Сладостный плен: переводная массовая литература в России в 1997-1998 года //Волга. 1999. №10.
- ¹² Анхесенпаатон Ра. Что такое Слэш и как с Ним бороться? // <http://obicatslash.narod.ru/howtostruggle.htm>
- ¹³ Kirito aka Nagisa Kaworu aka Severus Snape. Краткий глоссарий по яю и слешу // <http://yaoi.anime.kz/glossary.html>
- ¹⁴ Нездешний. Законы слэша для книг и фильмов (руководство для начинающих писателей) // <http://www.slashfiction.ru/newslash/story.php?story=410>
- ¹⁵ Усманова А. Введение: гомоэротическое желание и текстуальная полисемия //Би-текстуальность и кинематограф. Минск, 2003. С.12.
- ¹⁶ Там же. С.22-23.
- ¹⁷ Так, например, 7 мая в Москве состоялся IV всероссийский конвент слэшеров и яйщиков СЛЭШКОН 2005, на который приглашались «дамы и господа, дамы, считающие себя господами, и господа, считающие себя дамами, а также дамы, считающие себя господами гомосексуалистами, слэшеры, яйщики, юристы, фанфикеры и просто люди».
- ¹⁸ Киэрлен. Высказывание на форуме // <http://www.slashfiction.ru/forum/index.php?action=display;board=1;threadid=88;start=450&PHPSESSID=b186fa7e7d403242e7aa3eaded9be029>
- ¹⁹ См. об этом: Парфрей А. Порнография романтики //Культура времен Апокалипсиса /Под ред. А.Парфрея. Пер. с англ. Екатеринбург, 2005. С.293; Горалик Л. Как размножаются Малфои. Жанр «фэнфик»: потребитель массовой культуры в диалоге с медиа-контентом //Новый мир. 2003. №12.
- ²⁰ Gabriel de Linar. Антислэшеры в разрезе. Часть первая. // http://stray.ru/library_files/antislashi1.html
- ²¹ Анхесенпаатон Ра. Что такое Слэш и как с Ним бороться?

- ²² Там же.
- ²³ Цит. по: Захарова Т.Н. Псевдонимы и их роль в процессе коммуникации в Интернет-чатах //Гендер: язык, культура, коммуникация. Доклады конференции. М., 2002. С.131.
- ²⁴ Цит. по: Омельченко Е. Изучая гомофобию: механизмы исключения «другой» сексуальности в провинциальной молодежной среде. С.505.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Кон И.С. Мужское тело как эротический объект //О муже(Н)ственности. Сборник статей. М., 2002. С.76.
- ²⁷ Гречушникова Т.В. Немецкоязычная женская проза конца XX века – нивелирование гендерной идентичности? // Гендер: язык, культура, коммуникация. С.86.
- ²⁸ Галина М.С. Авторская интерпретация универсального мифа (жанр «фэнтези» и женщины-писательницы) //Женщина в обществе: мифы и реалии. Сборник статей. М., 2000. С.184.
- ²⁹ Габриэлян Н.М. Фантомные пространства требуют человеческих жертв (о современной русской женской прозе) //Там же. С.153.
- ³⁰ Джуд. Взгляд с другой стороны, или Открытое письмо слэшера // <http://www.slashfiction.ru/newslash/story.php?story=52>
- ³¹ Клод. Статья о слэше // http://www.livejournal.com/users/klod_1/41754.html
- ³² Там же.
- ³³ См. об этом: Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний // Новое литературное обозрение. 1997. №22. С.303-330.
- ³⁴ Кабанова И. Сладостный плен: переводная массовая литература в России в 1997-1998 года.
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ См. об этом: Бочарова О. Формула женского счастья: Заметки о женском любовном романе //Новое литературное обозрение. 1997. №22. С.292-302; Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний.
- ³⁷ Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний.
- ³⁸ Приведенный текст оказался не только популярен в сети, но был напечатан под настоящим именем автора: Некрасова Е.В. Когда воротимся мы в Портленд. М.: АСТ, 2003.
- ³⁹ Там же. С.57-58.
- ⁴⁰ Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний.
- ⁴¹ Сефирот. Соло Белой Вороны // <http://www.geocities.com/fanfromrus/origin/solo2.htm>
- ⁴² Кон И.С. Лики и маски однополой любви. Лунный свет на заре. М., 2003. С.423.
- ⁴³ Там же. С.473.
- ⁴⁴ Миттас. Alien // <http://mittas.ru/alien.htm>
- ⁴⁵ Некрасова Е.В. Когда воротимся мы в Портленд. С.119.
- ⁴⁶ Клод. Статья о слэше.
- ⁴⁷ Некрасова Е.В. Когда воротимся мы в Портленд. С.162.
- ⁴⁸ Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний.
- ⁴⁹ Бочарова О. Формула женского счастья...
- ⁵⁰ Анна Воронцова. Мяч и скрипка // <http://hack.city.tomsk.net/an/ms.htm>
- ⁵¹ Кон И.С. Человеческие сексуальности на рубеже XXI века //В поисках сексуальности. С.38.
- ⁵² Парфрей А.Порнография романтики. С.296.
- ⁵³ Angelo. Сказка о том, чем, по мнению девочек, занимаются друг с другом мальчики... О большой и чистой любви, одним словом // <http://www.slashfiction.ru/>
- ⁵⁴ Такая оценка слэша содержится в труде К.Пенли и Г.Дженкинса «Тесное соприкосновение: Кинематограф, феминизм и научная фантастика». См. об этом: Парфрей А.Порнография романтики. С.294.
- ⁵⁵ Крейди. Письмо критику-антислэшера, или Легко ли быть вежливым // <http://www.diary.ru/~creydi/> 01.09.2004.
- ⁵⁶ Там же.
- ⁵⁷ Жеребкина И. «Прочти мое желание...». С.217.
- ⁵⁸ Кон И.С. Мужское тело как эротический объект. С.77.
- ⁵⁹ Там же. С.76.
- ⁶⁰ Цит. по: там же.