

Константин БАНДУРОВСКИЙ
СЕКС БЕЗ ПОКРОВОВ

Существует классический принцип различия эротики и порнографии. Эротика заключается в мерцании покровов, дразнит своего созерцателя теми волнующе неизвестными частями женского тела, которые неизбежно останутся хотя бы за тонкой линией полупрозрачной материи. Эта стратегия эротики сама по себе тоже совсем не элементарна, она включает целый веер игр—от незатейливой младенческой игры в «Fort-Da» («Туда-сюда»), описанной Фрейдом, до игры складок у облачений барочных статуй, скрывающих поверхность тела, но в то же время открывающих силы, потенции, в нем таящиеся¹. Своего рода символом, а, может быть, и максимумом эротики можно считать знаменитую картину Жана Оноре Фрагонара «Счастливые возможности качелей» (1766)—невинная игра позволяет нам узреть часть лодыжки или даже голени, обычно тщательно скрываемой от нескромных взглядов (при том, что в части декольте нравы не столь строги). Порнография же, напротив, дает нам сразу все и крупным планом. Однако этот принцип, отчасти верный, нуждается в уточнении—порнография не просто отменяет стратегию покровов, но заменяет одни типы покровов

¹ В основе статьи лежит доклад, прочитанный на конференции «Визуальное и эротическое: видеть, показывать, скрывать», прошедшей 19 декабря 2008 года в «Русской антропологической школе» РГГУ.

другими. Стратегия фрагментации, акцентирования крупных планов, отличающая порнографию, открывая одни ракурсы, скрывает другие, открывая часть, скрывает целое, экранирует тело от целостного милующего взгляда, как заметил М.Бахтин по сходному поводу². Определенный темпоритм, музыка и звук, соответствующие специфическим физиологическим состояниям, характерные для эротики или порно, также исключают возможность других темпоритмов и состояний. Своего рода покровом можно ко всему прочему считать молодость и соответствие стереотипам красоты, особенно если они создаются искусственно (макияж, ретушь).

Однако современное кино (хронологически—последних 10–15 лет) отличает резкий разрыв с принципами покрова или запрета, характерными как для эротики, так и для порнографии. Равным образом нарушаются другие стереотипы эротического—молодость, соответствие определенным канонам красоты, темпоритм, который можно назвать «эротическим». Фильмы современных режиссеров (Карлоса Рейгадаса, Бруно Дюмона, Ульриха Зайдля, Филиппа Гранрийе, Дамьена Одуля, Гаспара Ноэ, Патриса Шеро, Нанук Леопольд, Хармони Корина, Цай Мин-Ляна, Виктора Гродецкого, Корнела Мундруцо, Дьёрдя Палфи и многих других) избилуют изображением обнаженных тел и постельных сцен; порой весь фильм может представлять собой одну постельную сцену. Однако при этом нарушаются все каноны как эротики, так и порнографии. Нам демонстрируются тела пожилых, а порой находящихся в глубокой старости людей («Япония» К.Рейгадаса, 2002), тела, далекие от каких-либо стандартов красоты, а иногда уродливые и отвратительные, на длинных статичных планах без действия, без специфического музыкального или звукового оформления. Два бледных тела с избыточным весом—чета пожилых гомосексуалистов, неподвижно лежащих на кровати при свете неверного северного солнца,—вот что нам предлагает, например, Рой Андерсон в фильме «Песни со второго этажа» (2000). Едва ли подобные сцены могут вызвать специфические чувства у какого-либо зрителя. Если пользоваться принципом, который предложили в свое время адвокаты «Улисса», зачитав сотне случайных мужчин знаменитую сцену, в которой я, честно говоря, не совсем понимаю, что происходит, то современное кино было бы надежно защищено от обвинений в распространении порнографии.

В 2002 году мастер интеллектуального порно Катрин Брейя снимает знаковый фильм «Секс—это комедия», в котором иронически показывает порно с изнанки. Весь сюжет картины заключается в том, что некий режиссер пытается снять небольшую постельную сцену, однако возникает масса препятствий, из-за которых сделать это оказывается невероятно сложно. Брейя словно констатирует: прежнее повествование о сексе стало невозможным.

Следует отметить, что разрыв с прежней сексуальностью вписывается в более общую тенденцию разрыва с чувственностью. Современное кино прекратило соблазнять, завораживать, очаровывать, утратило аттрактивность и аттракционность. Для таких режиссеров, как братья Дарденн, Бела Тарр, Педро Кошта или Лав Диас, для участников «Догмы», проекта Кинотеатр.doc и студии Марины Разбежкиной характерен отказ от сложных

и дорогостоящих технологий производства грез, от высокооплачиваемых звезд, являющихся идеальными марионетками в руках режиссера и способных манипулировать чувствами публики³. В этом плане они наследуют веристские традиции неореалистов либо же принципы таких режиссеров, как Джон Кассаветис, Жак Риветт или Филипп Гаррель. Однако, если ранее в кинематографе эти стратегии были достаточно маргинальны, то сейчас принципы такого кинематографа становятся мейнстримом, да и сами Кассаветис, Риветт и Гаррель более актуальны, чем в 60–80-е⁴. В результате фестивальная хроника последних лет пестрит скандалами, когда не только арт-хаусная публика и критики, но и члены жюри уходят с просмотра (самые известные случаи—«Место на Земле» Артура Аристокисьяна (2001) и «Человечность» Бруно Дюмона (1999), обе картины—каннские призеры), то есть для них оказывается совершенно невыносимым исполнить свою прямую обязанность или хотя бы соблюсти приличия. Прежний зритель, независимо от его искушенности или многознания, садящийся перед экраном в мягкое кресло с попкорном и ждущий, что его будут будоражить или ласково щекотать и вообще «делать ему красиво», чем в основном и занималось кино предыдущие сто лет, голосует против нового кино ногами. Становится нормой существование режиссеров-невидимок, фильмов которых, кажется, вообще никто не видел (скажем, замечательные постсоветские режиссеры Шарунас Баргас и Дарежан Омирбаев). Собственно, в этом нет никакой трагедии: кино просто занимает место в ряду остальных современных изящных и неизящных искусств, которые имеют аудиторию в сотню, максимум тысячу, человек. Скорее, это раскрывает перед кинематографом новые горизонты вне зоны развлечений или идеологии.

Новая ситуация, естественно, порождает различные реакции, открывает разнообразие пути. Пока еще рано классифицировать модели освоения новой сексуальности (и чувственности) в целом, можно лишь описать ряд стратегий, что я и собираюсь сделать в этой статье.

А.

Чувственность на пределе Добра и Зла

Попытку при помощи изображения сексуальных сцен без покровов рассмотреть новую чувственность в максимально нагруженных «вечных» координатах (добро-зло, Бог-Дьявол, преступление, наказание и месть) делает Кшиштоф Занусси—классик польского кино, получивший известность в конце 60-х,—в фильме «Черное солнце» (2007). Вообще, сама идея наготы как невинности уже использовалась Занусси в 1976 году в резко критическом фильме «Защитные цвета». Группа купающихся обнаженных студентов на летней конференции по лингвистике как бы подчеркивает тотальную ложь, царящую в социалистической науке и нравах профессуры. Впрочем, реакция ограничивается снисходительным замечанием, после которого студенты послушно облачаются—кроме англичанки-славистки, совершенно не понимающей, что от нее хотят. Все в конечном итоге сводится к небольшой шалости. В фильме «Черное солнце» невинность наготы играет принципиальную роль. Актеры, узнав лишь на съемочной площадке, что им предстоит сниматься обнаженными, были несколько удивлены

(экзальтированная пьеса Рокко Фамильяри «Агата» не предполагает наготы), так что Занусси пришлось прочитать им целую лекцию о том, что такое невинность. Итак, начало фильма—длительная (около получаса) сцена, изображающая пару в практически райском состоянии. Герои ходят по палатце нагими, периодически предаются любви. Разумеется, иногда их нагота прикрывается теми или иными предметами, но делается это несистемно, не с целью нечто прикрыть или открыть. Зрительный ряд дублируется столь же обнаженным интимным лепетом, которому, в свою очередь, вторит бесконечно повторяющаяся музыкальная фраза Войчеха Киляра. Они еще не вкусили от древа познания (питаюсь лишь «патентованной» пищей влюбленных—клубничкой), не знают, что наги, и не нуждаются в фиговых листочках, чтобы прикрывать свою наготу перед кем бы то ни было—Богом, служанкой, зрителем, персонажами картин или соседями,—широко раскрытые окна позволяют обитателям соседских трущоб созерцать происходящее во всех подробностях. Контрапункт—периодические перебивки сценами в огромном барочном храме с укрытыми с головы до ног богомольцами—не противоречит основной сцене, а, скорее, дополняет и усиливает ее звучание⁵.

Сцена райского блаженства течет мимо, незаметна, не включает в себя зрителя вообще. Единственный взгляд, который может противостоять ей,—взгляд падшего ангела, бывшего композитора, мучающегося абстиненцией. На его изможденное лицо падает прядь волос, закрывая здоровый глаз и оставляя страшное неподвижное бельмо, невидящее и ненавидящее. Органопроекцией (используя термин П.Флоренского) этого взгляда, его двойником является снайперская винтовка с оптическим прицелом, посредством которой бельмо отливается в пулю, разрушающую рай. Ненависть и месть, отсутствие возможности искупления или наказания, вина Бога, заключающаяся в том, что Его нет.

Таким образом, отрицая компромиссную полуобнаженность и недосказанность традиционной эротики, Занусси отвергает и моральные полутона. Сцена райской невинности обнаженной пары и завистливый акт созерцания этого рая существом, его лишенным, позволяют режиссеру выделить добро и зло в чистом, без прикрытий и нюансов, виде.

Теперь придется сделать небольшое отступление в XIX век. Фильмы Бруно Дюмона «Человечность» и Филиппа Гранрийе «Тьма», о которых далее пойдет речь, часто называют началом кинематографа XXI века. Однако оба эти фильма цитируют (и интерпретируют) полотно Гюстава Курбе «Исток мира» (1866), с беспрецедентной открытостью изображающее женские половые органы⁶. Несмотря на то, что картина написана в совершенно другую эпоху, ее вполне можно назвать современной, поскольку только в 1991 году она была выставлена в музее Курбе в Орнане, а в 1996 году показана более широкой публике на выставке «Женское и мужское: пол и искусство» («Féminimasculin. Le sexe de L'art») в Центре Помпиду, а затем, после долгих дискуссий, включена в экспозицию музея д'Орсэ. До этого она хранилась за занавеской у заказавшего ее дипломата Халил-Бея, затем в виде ларца, крышкой которого был морской пейзаж, не раз меняла хозя-

ев. В 1955 году картину приобрел Жак Лакан, также замаскировав ее картиной Андре Мазона⁷.

Такое поведение владельцев полотна весьма показательное. Скрывая и раскрывая картину, они придавали ей то эротическое мерцание, которого она была лишена изначально. Реакцию Лакана проанализировала Линда Клайфтон в контексте лакановского семинара «Епсого», имеющего подзаголовок «О женской сексуальности, пределах любви и познании»⁸. Ужасающий эротизм, порождающий фрейдовский страх кастрации, который требует экранирования, является неотъемлемым элементом сексуального отношения. И любовь, по Лакану, является таким защитным экраном, который придает женщине эротическую загадочность. Сдвоенная картина, таким образом, демонстрирует нам механизм любви.

Согласно другой работе Линды Клайфтон, и сам Курбе стремится возвысить объект к «достоинству Вещи» (как то описано в VII семинаре Лакана), благодаря названию—«Исток мира»,—диссонирующему, по мнению исследовательницы, с изображением и направленному на возвышение изображаемого объекта⁹.

Еще один способ победить «ужасающий эротизм» предлагает художник Хуан Давила. Он описывает поведение шокированных зрителей в музее д'Орсэ, которому он был свидетель. Этот опыт вдохновил его на создание собственной версии картины, где он подрисовывает телу недостающее лицо, несколько меняет ракурс и называет свое произведение «Портрет Джо Хеффернан», по имени натурщицы Курбе того времени, «Прекрасной ирландки Джо», которая, возможно, послужила моделью и для этой картины. То есть восстанавливает те признаки субъективности, которые тщательно стирал Курбе, и тем самым делает возможным проявление человеческих эмоций от созерцания прекрасного¹⁰.

Однако все эти интерпретации направлены на уничтожение или смягчение изначальной интенции, содержащейся в картине Курбе. Нас же интересуют возможности развития этой интенции. Одну из таких интерпретаций предлагает Славой Жижек в книге «Хрупкий абсолют». Философ назвал это полотно «недостающим звеном» между традиционным и современным искусством. Согласно интерпретации Жижека, в «Начале мира» изображается тот объект, который имеется в виду, но никогда не показывается в классической живописи. Женское тело «предстает в качестве невозможного объекта, который, будучи непредставимым, функционирует как крайний горизонт репрезентации, чье размыкание приостановлено навсегда, подобно лакановской инцестуозной Вещи. Ее отсутствие, Пустота Вещи, заполняется “сублимированными” образами прекрасных, но не целиком показанных женских тел, т.е. тел, которые постоянно сохраняют минимальное расстояние до “этого”. Однако самая важная позиция (или, скорее, подлежащая иллюзия) традиционной живописи заключается в том, что “настоящее” инцестуозное обнаженное тело ждет своего обнаружения. Короче говоря, иллюзия традиционного реализма заключается не в верной передаче описываемых объектов, а, скорее, в вере в то, что за непосредственно изображаемыми объектами точно находится абсолютная Вещь, которой можно овладеть, если убрать лежащие на пути препятствия и запреты. Кур-

бе делает в своей работе жест радикальной десублимации: он осуществляет рискованное движение и просто доходит до конца, прямо описывая то, на что реалистическое искусство до него только намекало, пользуясь отозванной точкой референции. Результат этой операции, конечно, был, говоря языком Кристевой, превращением возвышенного объекта в отбросы, в тошнотворный, мерзопакостный комок дряни»¹¹. Таким образом, жест Курбе обозначает предел классической живописи, после которой возможно только модернистское, абстрактное искусство, которое должно переустановить «матрицы возвышенности (минимального расстояния, отделяющего Пустоту Вещи от заполняющего ее объекта) вне “реалистических” пределов, т.е. вне веры в реальное присутствие за обманчивой живописной поверхностью инцестуозной Вещи»¹², поставить саму Вещь как Пустоту-Места-Рамы без иллюзии того, что она поддерживается скрытым инцестуозным Объектом.

Можно согласиться с Жижекком в том, что в рамках чисто визуального искусства, живописи или графики, возможна только одна альтернатива, о которой он пишет. Однако кинематограф, искусство синтетическое, предлагает иные реакции на жест Курбе.

Б.

Рассеянная чувственность

Радикальной попыткой создать «новую» чувственность можно назвать фильм «Человечность» Бруно Дюмона. Дюмон, философ, довольно поздно, на пятом десятке, обратившийся к кинематографу, описывает замысел фильма как попытку создать образ существа, обладающего природой, находящейся по ту сторону мужского и женского, животного, человеческого и ангельского, и изобразить мир его глазами (метонимически выражаясь—скорее, носом, языком и кончиками пальцев, а вообще—синэстетически), существа с пористым телом, вбирающим все в себя. Само название фильма—«L'humanité»—скорее, можно перевести как «человеческое», т.е. речь здесь идет о проблематизации самого антропологического концепта, а не о человечности в этическом смысле (синоним доброты, отзывчивости). В этом замысле ключевую роль играет сцена, в которой главный герой фильма, полицейский Фараон де Винтер, живущий в небольшом городке Байель (он же родной город Дюмона, где происходит действие большей части его фильмов) и расследующий убийство 11-летней девочки, заходит в дом к соседке, Домино, и застаёт ее в ситуации интимной близости (непрофессиональные актеры Эммануэль Шоте и Северин Каннель, получившие призы за лучшие мужскую и женскую роли в Канне). Однако Фараон не стремится тот час же отвернуться и уйти или же тайком предаться вуайеризму. Напротив, он остается долго стоять в дверях, в состоянии, близком к кататонии, в которое он впадает очень часто и в самых различных ситуациях. Похоже, что он вообще не видит, что происходит, или видит, но не может придать этому некий человеческий смысл и, соответственно, по-человечески прореагировать на увиденное. Фараон кажется ребенком, которому еще не понятна суть происходящего, или же инопланетным существом, которое размножается не так, как люди. В свою очередь, созер-

цаемые совершенно игнорируют взгляд Фараона, не проявляют смущения, не стремятся укрыться или, напротив, больше открыться перед зрителем, получая удовольствие от эсгибиционизма. В какой-то степени это можно прочесть как метафору современного режиссера или зрителя, которые статично наблюдают эротическую сцену—столь же безразлично, как и любую другую, лишённую эротического характера. Эта сцена также дублируется сценой, где Домино безуспешно пытается соблазнить самого Фараона (здесь ракурс как раз цитирует ракурс картины Курбе).

Фараон не вкладывает в такие сцены того избыточного, сакрального смысла, который принято связывать с эросом. Однако такая экономия энергии как раз и позволяет ему воспринимать квазиэротически весь мир, множество мелких событий, которые могут произойти, скажем, на паре соток его огорода или во время прогулки по берегу моря. Но открыть этот мир зритель сможет, только предпринимая собственные усилия, задействуя собственное воображение. Зритель, воспитанный на развлекательном кино, привыкший к стереотипным реакциям, сочтёт, что копать в огороде—скучно, а сцены «эротические», сулящие, как он привык, удовольствие, окажутся для него отвратительными.

В истории кино можно найти фильмы, ставящие перед собой схожие задачи. Это «Сталкер» А.Тарковского и «Небо над Берлином» В.Вендерса¹³. В этих лентах герой в состоянии увидеть красоту в вещах, в которых заметить ее не принято—в урбанистических пейзажах, кучах мусора, лужах. И многие зрители Тарковского и Вендерса после просмотра этих фильмов обнаруживали в себе такую способность. Однако трансцендентные путешествия, совершаемые Тарковским и Вендерсом, происходят без полного разрыва с «человечностью», а, скорее, даже во имя ее. Бруно Дюмон осуществляет радикальный разрыв. И своего рода ключом к этой новой реальности является первая сцена, изображающая изнасилованную девочку крупным планом (и рифмующаяся с описанной выше сценой). Большинство зрителей в этот момент покидает зал, оставшиеся уже готовы ко всему.

В.

Предельная напряженность чувств

Фильм Филиппа Гранрийе «Тьма» отличается от многих современных фильмов, тяготеющих к минимализму, визуальной изысканностью, которая является результатом предыдущей деятельности Гранрийе—видеоарта, а также заслугой оператора Сабины Ланслен, работавшей с Шанталь Акерман, Мануэлем ди Оливейрой и Мишелем Пикколи. В первом эпизоде мы видим детей, смотрящих фильм про злого волка. Они непрерывно визжат то от страха, то от радости. Незатейливое повествование захватывает их целиком. Эта ситуация вызывает у Гранрийе чувство творческой зависти. Он хотел бы, чтобы искусство всегда вводило в состояние предельной напряженности чувств. Сразу же после следует несколько эпизодов из жизни серийного убийцы Жана (Марк Барбе). Он убивает проститутку, женщин, с которыми встречается в пип-шоу или в стриптиз-барах, просто случайных попутчиц. Тела жертв показываются без эротического флера, порождая ассоциации с тушками животных (здесь опять можно вспомнить упомяну-

тую картину Курбе). Степень обнаженности или сокрытости тела жертвы не влияет на развитие событий—итог всегда один. Отношения с потенциальными жертвами очень жесткие, они основаны на приказах и резких жестах, но герой не испытывает ни малейших эротических чувств, ни даже извращенного удовольствия от убийства и не пытается хотя бы имитировать ласки, чтобы усыпить бдительность женщин. Эротическая индустрия не способна взволновать Жана, тем более что в интимности он не ощущает того трепета от прикосновения к тайному, священному, который предписывается культурой. Это вызывает желание силой вырвать тайну из женского тела, однако все кончается смертью и очередным разочарованием¹⁴. Единственная женщина, которая пробуждает в Жане чувства,—девственница Клер (Э.Левинсон). У нее никогда не было близости, она всегда скромно одета, даже в безлюдном месте у моря носит закрытый купальник. Ее роднит с Жаном неспособность испытывать эротическое чувство. Однако именно между ними, странными персонажами, полярно противоположными, маньяком и девственницей, оказывается возможным взаимное влечение, заканчивающееся страстной эротической сценой.

В финале фильма Клер знакомится с пожилой женщиной, подвезшей ее на машине, и выслушивает историю ее жизни: прожив в счастливом браке, она никогда не испытывала любви к мужу. Только два раза в жизни она испытала чувство: в 15 лет со сверстником, не называя это любовью, и гораздо позже, когда узнала о тяжелой болезни своего друга детства, за 11 дней до его смерти. Гранрийе говорит о рутинизации, автоматизации эротического, однако существа, выходящие за пределы «нормальной» эротики, оказываются вовлечены во внезапную, незапланированную и невозможную страсть. В других фильмах этого режиссера также повествуется о «невозможной» любви—юного американца Сеймура к случайной болгарской проститутке, работающей на мафию («Новая жизнь», название—аллюзия на Данте: его слова, что любовь движет солнцем и другими светилами, звучат в песне, исполняемой в фильме), или дровосека-эпилептика к своей сестре («Озеро», 2008).

Однако для понимания того, как интерпретирует Гранрийе обнаженное тело, следует отметить особенности киноповествования в его картинах. Действие фильма «Тьма» разворачивается в среде, которая насыщена расплывчатыми образами, тонушими во тьме, порой теряющими какие-либо внятные очертания (что как бы буквализирует смысл названия—изображение часто очень затемнено), отрывистыми фразами, тонущими в шумах и космических ритмах. Все это создает некую первобытную синестетическую среду, в которой растворяется женское тело, не сумев оформиться в соответствии с фантазмом женского тела. Жану просто приходится насильственно вырывать его из тьмы и удерживать, но в результате в его руках всякий раз оказывается не тело, а труп. В фильме есть эпизод, который кажется не связанным с повествованием, но очень важный для понимания картины: маленький мальчик идет по пустоши с завязанными глазами. Это образ пугающей, темной, разорванной реальности, создаваемой Гранрийе, но в то же время образ зрительского ощущения от фильма. Может ли для такого существа обнаружиться в мире нечто женское, нечто иное и вместе

с тем одушевленное? Ясно, что это не может произойти в виде эротической визуализации. Не в активном и даже не в агрессивном захвате. Только осторожное движение во тьме, которое П.Флоренский назвал активной пассивностью¹⁵, натолкнувшись на такое же движение, может породить подлинное человеческое чувство. Именно такому движению, внутренне сдерживаемому, учит Жана Клер.

Собственно, именно эта тенденция—переход от деструктивного активизма, разрушающего мир, к осторожному ощупыванию и является доминантой современного арт-кино.

1. См. анализ соотношения одежды, драпировки и тела в классической греческой, готической и барочной скульптуре: В и п е р Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: АСТ-Пресс Книга, 2004. С. 165–168.

2. «Совершенно особым подходом к телу другого является сексуальный; он сам по себе не способен развить формирующих пластически-живописных энергий, то есть не способен создать тело как внешнюю, законченную самодовлеющую художественную определенность. Здесь внешнее тело другого разлагается, становясь лишь моментом моего внутреннего тела, становится ценным лишь в связи с теми внутренне-телесными возможностями—вожделения, наслаждения, удовлетворения,—которые оно сулит мне, и эти внутренние возможности потопляют его внешнюю упругую завершенность. При сексуальном подходе тело мое и другого сливаются в одну плоть, но эта единая плоть может быть только внутренней».—Б а х т и н М. Автор и герой в эстетической деятельности // Б а х т и н М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. С. 77.

3. Например, Бруно Дюмон так говорит о принципах съемки фильма «Фландрия»: «Войну я снимал очень грубо, очень просто, без спецэффектов. Мне не хочется изображать ее, как в американском кино, где она похожа на оперу».—Д ю м о н Б. «Мне нужна точность» // Искусство кино. 2006. № 7. В общем, это можно отнести и к другим темам, в частности, к эротике.

4. Собственно, программы, близкие к веризму, можно обнаружить в любой эпохе развития кинематографа. Однако реализация этих программ наталкивалась на первородный порок кино—требование дорогостоящей и сложной технологии. Это, с одной стороны, ставит кино в зависимость от зрителя, спонсоров или тоталитарных режимов, а с другой, жесткая и неповоротливая технология—софиты, рельсы, по которым движется камера, огромная съемочная группа—очень сильно форматирует пространство под себя, не дает обнаружиться тому самому «бытию», «истину» которого и хотел ухватить режиссер. Особенно сильно и незлиминируема будет реакция на факт съемки людей. Ситуация постепенно стала меняться с появлением дешевых и мобильных средств. Условной датой начала «современного кино» можно было бы считать 1959 год, когда безработный актер Джон Кассаветис, пользуясь бюджетом в 20 000 долларов, снял на 16-мм камеру фильм «Тени», в котором в качестве актеров снялись его друзья. Однако этот фильм кинообщественность не приняла прежде всего из-за нарушения стандартов качества съемки. Без особого зрительского энтузиазма воспринимались и многочасовые (до 13 часов) фильмы Риветта, порой снятые на 16-мм пленку. В конце 80-х—начале 90-х появляются «независимые» режиссеры—такие, как Гас Ван Сент («Злая ночь», 1985, любительский фильм, первое время самостоятельно распространяемый в гей-сообществе), Р.Родригес («Музыкант», 1993, бюджет—7 000 долл.), К.Тарантино («Бешеные псы», 1992, изначально рассчитанный на малый бюджет и 16-мм камеру),—ставшие снимать фильмы на свой страх и риск для собственного удовольствия. Однако достаточно скоро они вписались в систему Голливуда. В настоящее время практически любой человек может снимать с бюджетом, вполне соответствующим его личным средствам, на мобильную, но достаточно качественную камеру, без звезд, съемочной группы и промоушена, составляющего обычно значительную часть бюджета. Кино выходит из павильонов и виртуальной реальности 3D-графики в мир, перед ним открываются широкие горизонты.

5. Такое понимание райского блаженства может показаться далеким от христианской ортодоксии. Однако можно вспомнить, что сцены райского блаженства в «Потерянном рае» Дж.Мильтона тоже предполагали обильные любовные ласки. Также Фома Аквинский в части

первой «Суммы теологии» (вопрос 98, «О сохранении вида», статья 2 «Могло ли быть в состоянии невинности порождение посредством коитуса?»), пишет: «Ясно, что для человека, в согласии с жизнью живого существа, которую он имел и до греха <...>, естественно порождаться посредством коитуса, как и для других совершенных животных. И об этом свидетельствуют естественные члены тела, предназначенные для такого использования. Поэтому не следует говорить, что до греха не было использования этих естественных членов». (*Пер. автора.*)

6. Подробно об истории картины см.: S a v a t i e r T h i e r r y. L'Origine du monde. Histoire d'un tableau de Gustave Courbet. Paris: Bartillad, 2006.

7. Виртуальную реконструкцию лакановской маскировки см. URL: <http://www.lacan.com/courbet.htm>.

8. C l i f t o n L. Apropos Encore // Papers of the Freudian School of Melbourne / Ed. D. Pereira. Vol. 22.

9. C l i f t o n L. The Gaze of Gustave Courbet's «L'origine du monde»—a response to Juan Davila // *Écritique*. Edition 2004–2005.

10. D a v i l a J. Courbet's «The Origin of the World Renamed». Recent work by Juan Davila. Kalli Rolfe Contemporary Art at fortyfivedownstairs. 29 October–8 November 2003.

11. Ж и ж е к С. Хрупкий абсолют. М.: Художественный журнал. 2003. С. 55–56.

12. Там же. С. 56.

13. К этому списку можно было бы добавить фильмы Р.Брессона, Я.Одзу и др.

14. Здесь можно вспомнить замечание Жижека из уже цитировавшейся работы: «Иными словами, вместе с Курбе мы начинаем понимать, что нет Вещи за ее возвышенным явлением, и если даже мы силой проторим путь сквозь возвышенное явление к самой Вещи, то достигнем лишь удушающей тошнотворной гнусности».

15. «Когда в темноте мы протягиваем руку, чтобы найти стену, дверь или штепсель электрического освещения, деятельность нашего искания сдерживается особым усилием около порога, потому что иначе мы рискуем ушибиться или сломать что-нибудь в комнате. Мы делаем большое усилие, может быть, гораздо большее, чем при резких движениях, но это усилие направлено не на внешний мир, а на нас самих, на сдержку, на задержку стремительности».— Ф л о р е н с к и й П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. С. 81. Сходную тенденцию можно обнаружить в фильмах Брессона—объясняя малую подвижность камеры в своих фильмах, он говорит: «...просто пытаюсь <...> подобраться к сути как можно ближе—вот и все. Поэтому я не много двигаюсь. Это похоже на приближение к дикому зверю. Если вы слишком активны, его легко спугнуть». Цит. по: Ш р е д е р П. Вероятно, Робер Брессон (интервью 1976 года) // Киноведческие записки. 2000. № 46. С. 345.
