



КОНЦЕПТЫ "ЦИРКА ОДИН"

ЕЛЕНА СМИРНОВА

БЭКОН И БЕРТОЛУЧЧИ: ДЕКОНСТРУКЦИЯ МАСКУЛИННОСТИ

1997 №23

Отречемся от старого мира,
Отряхнем его прах с наших ног.
"Марсельеза"

Появление фильма Бертолуччи "Последнее танго в Париже" (1972) вызвало целую бурю негодования пуритански настроенной Европы, в особенности Британии, где под давлением общественности кинопрокатчики привлекались к суду. Пазолини, назвавший этот фильм "предательством культуры", был неожиданно точен в своем определении. Бертолуччи в этой лучшей своей работе использовал язык сексуальности в качестве катализатора, демонстрируя мифическую способность людей начинать и проживать новую жизнь, отказавшись от того, чем они были прежде. "Последнее танго" - о неуволимости нашего присутствия в настоящем, где можно жить лишь в объятиях прошлого.

Метафора на возвозе на ботинках - репрезентация всего того, от чего невозможно убежать, надругательства, боли человеческих отношений, замкнутой, ограничивающей социальности.

"Танго" использует эмоциональный экстремизм любовной истории как язык только для того, чтобы выставить обвинение буржуазной идеологии за разрушение и эксплуатацию любви. Даже адультер, показывает Бертолуччи, институциализируется в "буржуазной" семье. Поиск аутентичности приводит героя к изоляции от внешнего мира: квартира на улице Жюля Верна подобна субмарине капитана Немо, или утробе, в которой осуществляется щетная попытка героя регрессировать к естественному состоянию и свободе. Здесь очевидно влияние идей Маркузе о достижении истинного освобождения и счастья через ниспровержение сексуальной тирании гениталий и возврат к полиморфной детской извращенности. Отрицание прокреативной функции секса в первверсиях репрезентирует бунт социальных институтов, утверждающих и гарантирующих патриархальный порядок. Политический радикализм Бертолуччи проявляется и в том, как он работает против традиционного нарратива мелодрамы:

Картины Ф.Бэкона (1909 - 1992), постмодернистского художника, отказывающегося работать в жанре традиционного нарратива, - эпиграф к фильму Бертолуччи и эквивалент кинематографического выражения эмоций, внутреннего мира художника. Оба художника создают образ боли, где, по словам Бэкона, следует изображать не крик, но ужас, вызвавший крик, тогда репрезентация крика будет более успешной. Мучительная борьба - как традиционный атрибут маскулинности - ярко представлена в работах Бэкона и Бертолуччи, однако мужское страдание представляется ими крайне амбивалентно.

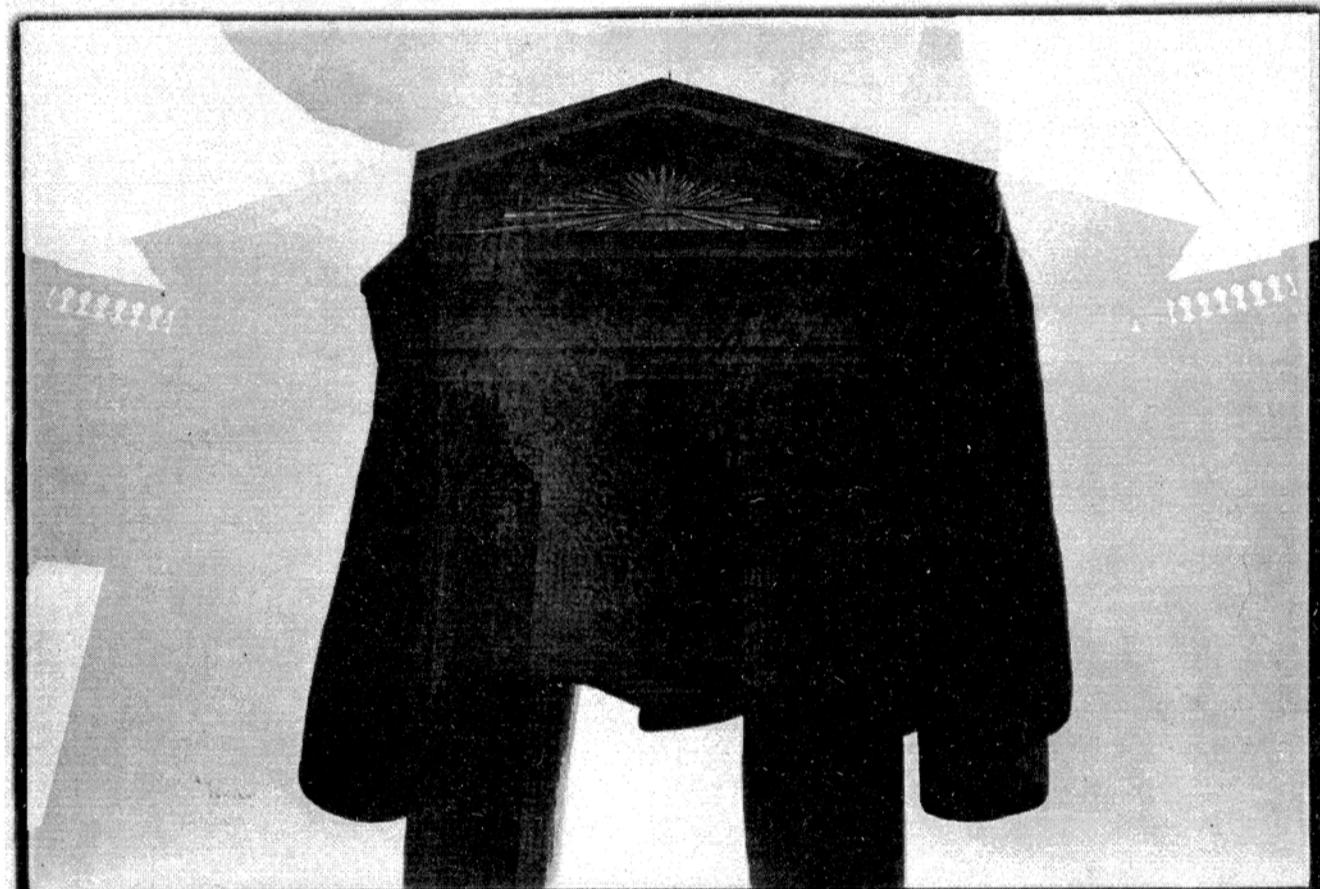
Вообще, традиционная конструкция маскулинности преследует че-

тыре цели: стабильность, контроль, действие и производство. Для того, чтобы проанализировать репрезентацию маскулинности у Бэкона, которого цитирует в своем фильме Бертолуччи, нам потребуется точка зрения Р.Барта на отношения Я/Другой не как на формосозидающие (Бахтин), а как на то, что является "потерей себя". На первый взгляд, точка зрения Барта близка к позиции Бахтина. У обоих субъективное переживание себя определяется позицией собственного тела в мире и очень ограниченной перспективой этого тела, которая имеется у субъекта. В процессе идентификации, или создания Я, другой имеет огромную власть над субъектом в силу своей способности репрезентировать тело субъекта. Однако, в соответствии с версией Бахтина, это отношение зависимости субъекта от другого -

ник жены сидят в одинаковых купальных халатах, препрезентируя тождественность человеческих отношений, ограниченных рамками социальной системы доминации; спутанные тела теряют свою отдельность в агрессивном сексуальном насилии. Конвульсии тела и расколотость Я, тождественность образов - выразительные средства, общие для обоих художников.

В работах Бэкона маскулинность предстает как конвульсивный маскарад. Несмотря на кажущуюся исключительность драматизма страданий и насилия в его работах, мужской маскарад представлен как игра детей, переодетых мужчинами. "Две сидящие фигуры" - двое мужчин, идентично одетых в черные костюмы, белые рубашки, галстуки и шляпы. Одежда здесь прежде всего означает, символизирует маскулинность, вызывая ассоциации с такими супермаскулинными типами, как гангстеры или бизнесмены. Тот факт, что мужчины одеты идентично, может сам по себе выглядеть как знак маскулинности.

Искусственность мужского маскарада настойчиво акцентируется у Бэкона там, где одежда отсутствует. Что же касается Бертолуччи, то он, работая над фильмом, фактически идентифицирует себя с Брандо; по его словам, показать Брандо обнаженным - все равно, что обнажиться перед камерой самому. Однако сам факт отсутствия наготы Брандо, контрастирующий с постоянным мельканием в кадре ягодиц Марии Шнейдер, хотел этого Бертолуччи или нет, срабатывает



Евгений Мохорев. Из серии "Петербургская Аномалия", 1995.

любящее и желанное, тогда как у Барта эта зависимость причиняет боль, даже умерщвляет: ведь субъект не может видеть себя никак иначе, кроме как в образе. Репрезентируя свое тело, субъект вынужден ограничиваться репертуаром телесных имиджей, созданных другим.

Культурная конструкция маскулинности, вытекающая из традиции, центральной для западного искусства, может быть названа косвенной. Это традиция обнаженного женского тела, объекта пристального мужского взгляда, визуального фетиша западной культуры. Нагота, предполагающая пассивность, уязвимость, безвластная и анонимная, - это состояние женщины и равняется всему женскому, феминному. Тот факт, что Бэкона изображает нагих мужчин вместо женщин, есть свидетельство стратегии разоблачения традиции, лишения ее силы. Там, где Бэкона изображает женщин, функция зрителя - быть объектом вуайеризма. Нецелостные тела мучают, пытают зрителя, не отпускают его, они активны и получают удовольствие, раздевая зрителя своим взглядом. Так и нагота Марии Шнейдер в фильме отнюдь не эротична.

Неиллюстративное искусство, которое представляют Бэкона и, во многом, Бертолуччи, действует вначале на ощущения, вызывая чувства, и затем постепенно перетекает в изложение факта. Извлекаемые метафоры Бэкона - зеркало и двойник как другой, метафоры проблематической идентичности - используются и в фильме Бертолуччи. Треснувшее зеркало в квартире - лишь поврежденное отражение реальности, а в сценах диалогов практически всегда присутствуют некие отраженные другие - напоминания о прошлом, социальном контексте настоящего. Брандо и любовь-

как деконструкция маскулинности: боязнь быть разоблаченным в собственном бессиилии совершенно очевидна. В работах Бэкона репрезентация мужского тела не утверждает маскулинную идентичность. Напротив, его работы вновь и вновь убеждают в социальной конструированности маскулинности.

Репрезентации мужских Я, которые мы видим на картинах, не придают форму мужским фигурам. В триптихах Бэкона, как и в "Танго", отсутствие маскулинной субъектности приводит к тому, что она теряет все свои субстанции. Брандо, супермаскулинный в начале фильма, постепенно регрессирует, теряя свою мужественность, умирая в седой и анонимной утробе Парижа. В конце фильма персонаж Брандо - такой же изношенный и никчемный, как та жевательная резинка, которую он вынимает изо рта перед смертью и прилепляет под перила балкона. Критика, склонная расценивать этот фильм как мелодраму, не заметила выраженных черт альтернативной нарративной структуры. Представленные критикой обвинения режиссеру - в деградации образа женщины, психоаналитической конструкции характеров и преувеличением власти имиджа Брандо с его хемингузевским мощной маскулинной доминантностью - базируются на чесчур прямошлинейном восприятии картины, на свойственной обыденному сознанию нарративизации визуального ряда. В то же время фильм не только представляет собой постмодернистский *pastiche* американского и французского кино новой волны 1950-х годов, но и деконструирует культурные концепции мужской и женской ролей. Мужское тело не демонстрирует здесь никаких знаков стабильности, контроля, действия или продукции.