

Научная статья

DOI: 10.15593/perm.kipf/2023.3.03

УДК 791.221.9:159.923.2



НЕ-ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ УЖАСНОЕ В ФИЛЬМАХ БОДИ-ХОРРОРА

Я.Э. Цырлина

Издательство “Hyle Press”, Пермь, Россия

О СТАТЬЕ

Поступила: 23 июня 2023 г.

Одобрена: 26 октября 2023 г.

Принята к публикации: 01 декабря 2023 г.

Ключевые слова:

ужас, фильм ужасов, боди-хоррор, Франкенштейн, тело ужаса, шоковая идентичность, новая плоть, отвратительное, части тела, не-человеческое, постчеловеческое, разрушение формы, граница внутреннего и внешнего.

АННОТАЦИЯ

Статья представляет собой попытку теоретизации режимов трансформации тела в фильмах боди-хоррора, а также их влияния на переживания тела у зрителя и в более сложной перспективе понимания и концептуализации тела. Для этого автор статьи включает в свое исследование концепты «тела ужаса» и «не-человеческого», рассматривая новые фильмы боди-хоррора в постчеловеческой и не-человеческой перспективе. Кроме того, автор обращается к концепции «новой плоти» режиссера Дэвида Кроненберга, чтобы проследить технологические или видовые мутации в фильмах боди-хоррора. По мнению автора статьи, фильмы боди-хоррора оказывают влияние на тело зрителя, заставляя его переживать свое тело как деформированное, выходящее за собственные границы. Поэтому ужас перед трансформированным телом в телесных фильмах ужасов отмечен «шоковой идентичностью». Сила ужаса позволяет выйти за границы человеческого я и в этом смысле разрушает веру в то, что этот мир создан только для людей и их тел. В своей статье автор использует концепции «отвращения» Юлии Кристевой, «тела гротеска» Барбары Крид и «не/человеческого» Дилана Тригга, чтобы показать, что целостное состояние человеческого тела становится все более проблематичным, а доминирование и исключительность человека ставятся под вопрос. Автор делает предположение, что фильмы боди-хоррора позволяют войти в контекст новой постчеловеческой эпохи, в которой люди и не-люди образуют «новую плоть» (технологическую или видовую). Таким образом, боди-хоррор визуализирует появление нового тела, соединенного с новой рекомбинированной или перекомпонованной человеческой плотью, которая, возможно, должна будет появиться в будущем.

© ПНИПУ

© **Цырлина Яна Эдуардовна** – независимый исследователь, издатель,
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3006-7137>, e-mail: azertf@yandex.ru.

© **Yana E. Tsyrlina** – Independent Researcher, Publisher,
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3006-7137>, e-mail: azertf@yandex.ru.

Финансирование. Исследование не имело спонсорской поддержки.
Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
Вклад 100 %.



Эта статья доступна в соответствии с условиями лицензии Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

NON-HUMAN UNCANNY IN BODY HORROR MOVIES

Yana E. Tsyrlina

Hyle Press, Perm, Russian Federation

ARTICLE INFO

Received: 23 June 2023
Revised: 26 October 2023
Accepted: 01 December 2023

Keywords:

horror, horror movie, body horror, Frankenstein, horror body, shock identity, new flesh, abjection, body parts, non-human, post-human, destruction of form, the boundary of internal and external.

ABSTRACT

The article presents an attempt to theorize the modes of body transformation in body horror films, as well as their impact on the viewer's body experiences and, in a more complex perspective, on the understanding and conceptualization of the body. In doing so, the author includes the concepts of "horror body" and "non-human" in her research, considering new body horror films in a post-human and non-human perspective. In addition, the author turns to the concept of the "new flesh" by David Cronenberg to identify technological or specific mutations in body horror films. According to the author, body horror films have an impact on the viewers' body, forcing them to experience their body as deformed, going beyond its own boundaries. Therefore, the horror of the transformed body in these films is marked by a "shock identity". The power of horror allows transcending the boundaries of human entity and, in this sense, horror unsettles the belief that this world is only created for human beings and their bodies. In the article, the author applies the concepts of "abjection" by Julia Kristeva, "grotesque body" by Barbara Creed and "unhuman" by Dylan Trigg to show that the holistic state of the human body is becoming more problematic, and the dominance and exclusivity of man is being questioned. The author makes the assumption that body horror films allow us to enter the context of a new posthuman era in which people and non-people form the "new flesh" (technological or specific). Thus, body horror visualizes the becoming of a new body connected to a new recombined or recomposed human flesh which may have to come in the future.

© PNRPU

...их возвращение в виде фобий, неврозов навязчивых состояний, психозов, а как правило, и более разнообразно – в виде отвращения – обозначает нам пределы человеческого мира.

Ю. Кристева

Введение

В 1980-х годах изображение тела в кинематографе ужаса изменяется: форма человеческого тела разрушается, а плоть начинает гнить. Фильмы, в которых были визуализированы эти трансформации, получают название боди-хоррора. Можно сказать, что боди-хоррор – это поджанр ужасов, где тела становятся изуродованными и искореженными до неузнаваемости, это *превращения* в кафкианском стиле. Например, в фильме Дэвида Кроненберга «Муха» (1986) главный герой мутирует в гигантскую муху, проходя все стадии распада человеческого тела, а в фильме Тома Сикса «Человеческая многоножка» (2009) рот персонажа оказывается пришитым к анусу другого человека. Филип Брофи в статье «Ужасность: текстуальность современного фильма ужасов» характеризует боди-хоррор следующим образом: «Ужас передается через пытки и опустошение, причиняемые телу... Кроме того, ужас сводится к потере контроля – вымышленное тело так же беспомощно, как и наблюдающий за ним субъект» [1, p. 281].

Хотя боди-хоррор определяется достаточно расплывчато, главное требование к фильму этого поджанра состоит именно в том, чтобы в нем трансформировалось тело, даже при отсутствии брызг крови или жестоких пыток. Как замечает Хавьер Аланда Рейес, если фильм «порождает страх при виде ненормальных состояний телесности или при виде результата насилия над телом, это скорее всего будет боди-хоррор» [2, p. 52].

Шоковая идентичность

В своем программном труде «Философия ужаса» Ноэль Кэрролл отмечает, что слово «ужас» (horror) происходит от латинского *horre* и старофранцузского *orror* – ошетиниваться или вздрагивать. И хотя необязательно, что наши волосы будут буквально вставать

дыбом..., важно подчеркнуть, что первоначальная концепция этого слова связана с ненормальным (с точки зрения субъекта) физиологическим состоянием испытываемого возбуждения» [3, р. 24]. Тело зрителя – тело того, кто смотрит фильм, неразрывно связано с телами на экране и, таким образом, подвергается сильному воздействию, поскольку «в кинематографическом опыте мы воспринимаем фильм не только своими глазами, но и всем своим живым телом» [4, р. 94].

Боль, пытки и насилие, испытываемые телом на экране, вызывают физическую реакцию у зрителя – переживание всего тела в целом. Наблюдение за телом, подвергающимся ужасающему воздействию – насилию или надругательству, – неизбежно вызывает телесный дискомфорт. Зритель непосредственно ощущает то, что видит, через свое тело, киноэкран – это «протез органа чувств» [5, р. 46]. Можно сказать, что зритель переживает своего рода шок, разрыв в ощущении тела, его нерушимой целостности. Стоит предположить, что боди-хоррор запускает механизм разрушения не только тела на экране, но и разрушения телесной идентичности зрителя. Из этого разрыва, который мы будем называть *шоковой идентичностью*, следует вопрос, заданный Диланом Триггом: «Если я не в состоянии обладать своим телом, тогда кто – или, может быть, более уместно, – что я есть?» [6, с. 76].

Действительно, нет ничего более ненормального, чем изрезанное, изуродованное тело. Фильм «Пила 2» (Даррен Линн Боусман, 2005) часто приводят в пример как ранний образец экстенсивного боди-хоррора или, как охарактеризовал его кинокритик Дэвид Эдельштейн, «порно с пытками» [7]. В этом фильме Джон Крамер (которого называют Пила или Конструктор) помещает своих жертв в различные пыточные устройства. Крамер заявляет, что из всех ловушек можно выбраться – жертвам просто придется изуродовать свое тело. Персонажам фильма надо вытащить ключ из зашитого глазного яблока, чтобы избежать смерти от «маски смерти» – капкана с гвоздями, прикрепленного к голове, или наполнить своей кровью мензурку; всегда ценой выживания будет увечье собственного тела. Когда одна из жертв Крамера (Майкл Маркс) просыпается, включается телевизор и механическая кукла произносит с экрана: «Сейчас посмотрим, готов ли ты заглянуть внутрь себя, а не смотреть поверхностно... То, на что ты смотришь прямо сейчас, – *это твоё тело*, появившееся не более двух часов назад». Камера четко сфокусирована на процессе самоистязания. Зритель вынужден смотреть на действия жертвы и переживать каждую минуту пыток. То, на что он смотрит, является его *новым телом*.

Таким образом, хотя жанр ужасов изображает сверхъестественное, странное и неизвестное, в то же время он отражает и общие страхи зрителей современной ему эпохи, например, в немецком экспрессионизме – ужас расколотого *я*, в пост-хорроре – ужас повседневного и т.д. Каким бы ни был коллективный страх, жанр ужасов часто представляет его через разрушительный элемент, который прерывает линейное повествование фильма. В боди-хорроре этот элемент проявляется как внутренняя трансформация или мутация тела, нарушение границ человеческой формы, вырождение человеческого и травма открытия не-человеческого. Рональд Аллан Лопес Круз отмечает, что боди-хоррор «намеренно демонстрирует... психологически тревожащие нарушения человеческого тела» [8, р. 161]. Можно сказать, что боди-хоррор символизирует открытие не-человеческого и начало постчеловеческой эпохи¹.

¹ Не-человеческое далее мы будем понимать в контексте концепции «не/человеческого» Дилана Тригга, которое связано с понятием инаковости (отличное от человеческого *я*), анонимной агентности (недоступная сознанию потусторонняя сущность), жуткого симбиоза не/человеческого и человеческого в пределах одного тела. Постчеловеческое будет связано с теорией «постчеловека» Розы Брайдотти, в которой анализируется вытеснение традиционного «гуманистического» единства субъекта, а также гибкая и множественная идентичность.

Новая плоть и тело ужаса

Далее мы будем исходить из того, что переживание фильмов боди-хоррора основано на страхе перед собственным телом, а также перед расчленением, вскрытием, анатомизацией тела, превращением его во что-то иное, что приводит к окончательной потере человеческой идентичности. Дэвид Кроненберг, один из самых одержимых трансгрессией тела режиссер, в фильме «Видеодром» (1983) предлагает концепцию «новой плоти», провозглашая: «Да здравствует новая плоть!» В фильме загадочный профессор Брайан О'Бливион утверждает, что тело находится где-то между человеческим существованием и технологическим воздействием. Необходимы переход и полная трансформация (смерть), чтобы стабилизировать это состояние². Хотя процесс перехода вызывает ужас из-за гротескных манипуляций с телом главного героя, Макса Ренна, по мысли Кроненберга, конечным результатом будет полноценный новый организм, который пугает лишь потому, что мы не знаем, что получится в итоге.

То, что представляет собой новая плоть, напрямую связано с «телом ужаса», которое мы будем понимать как окончательную мутацию тела, приводящую в итоге к распаду я³. В «Мухе» потеря идентичности особенно заметна в финальной сцене, когда «существо», в которое превращается протагонист – ученый Сет Брандл – сливается с телеподом и становится массой плоти и металла, человеческим существом, вывернутым наизнанку, которое молит о смерти. Ужас Кроненберга связан с человеческим телом и его способностью поражаться болезнями, бесконтрольно мутировать и изменяться.

Чтобы перейти к анализу «тела ужаса» и «не-человеческого» в фильмах боди-хоррора, мы остановимся на некоторых подходах к *ужасу тела*, которые будем далее использовать в своем исследовании: понимание «отвратительного» Юлии Кристевой, исследования боди-хоррора Барбары Крид и ее интерпретация понятия «гротескного тела» Михаила Бахтина, «телесный ужас» Дилана Тригга⁴.

В неофрейдистской теории отвратительного Юлия Кристева обращается к табу общества и границам тела, к *я* и *другому*, утверждая, что «труп – увиденный без Бога и вне науки – высшая степень отвращения», «это смерть, попирающая жизнь» [9, с. 39]. Табу общества налагаются на выделения и отходы организма, жидкости и твердые вещества, которые считаются загрязняющими: менструальная кровь, моча, экскременты, рвота, гной. Они отвергаются, чтобы сохранить идентичность *я*, которое высвобождается из того места, откуда они падают или вытекают. Как утверждает Кристева, «мусор означает другую сторону границы, где меня нет, и позволяет мне существовать» [9, с. 39]. Тело, которое не удалось освободить от выделений, подвержено риску разрушения и загрязнения. Отвратительное в боди-хорроре будет не просто трупом, который вызывает у нас беспокойство, а телом, которое представляется оскверненным. Это тело, которое вызывает отвращение своей близостью к презренному, – тело, покрытое гноем, окровавленное или растекающееся, разорванное и больное. Отвратительное – это место, где нарушается человеческий порядок тела, рушится его смысл – «отвращение, будучи, безусловно, границей, – в первую очередь двусмысленность» [9, с. 45]. Именно там, где тело было ужасно изуродовано, повреждено и реконструировано, мы обнаруживаем «новую плоть» Кроненберга.

Барбара Крид в своем исследовании, отсылающем к теории «карнавала» Михаила Бахтина, предлагает ряд категорий и подкатегорий нестабильного тела, которые мы можем ви-

² Смерть тела и обретение «новой плоти» в фильмах Дэвида Кроненберга перекликается с общими установками философских теорий 60-70-х годов: смерть человека, смерть автора и т.д.

³ Далее мы будем понимать *я* как конструкт человеческой субъективности, включающий в себя как социальные, психологические, ментальные, так и телесные сборки.

⁴ Автор также использует некоторые замечания Жюль Делёза и Феликса Гваттари (при разборе классического примера «тела ужаса» - Франкенштейна), а также концепцию «видов-компаньонов» Донны Харауэй.

деть в фильмах боди-хоррора, например: звериные, жуткие и одержимые тела; кровоточащие, истеричные, расчлененные, распадающиеся и взрывающиеся тела; тело как живой труп и механическое тело. Крид посвящает несколько подразделов коже, рту и матке, но не рассматривает автономию отдельных частей тела.

С карнавальной культурой связано гротескное тело с его аномалиями, выступами, выпуклостями и протеканиями. Это не классическое, гладкое или однородное тело, а искаженное и нечистое, с отверстиями и наростами. Что важно, гротескное тело всегда находится в процессе, это всегда становление в делезианском смысле, это мобильное и гибридное существо. Гротескное тело – мертвенно-бледное, похожее на труп, истекающее кровью и разлагающееся; это чрезмерное тело, оно неприятно своими пятнами и шрамами, а также участками нарастающей плоти и волос; это дисгармоничное тело, измененное, деформированное, оно кажется промежуточным; это абсурдное тело, комичное и одновременно ужасающее. Но все же Крид отмечает важное различие между боди-хоррором и карнавальным телом, говоря о внутренних и внешних частях: в то время как Бахтин «отдает предпочтение нижним частям тела... тело хоррора использует внутренние и внешние части, чтобы шокировать и ужасать» [10, р. 136]. Гротескная природа трансформирующейся кожи (что отсылает одновременно и к Кристевой, и к Крид), например, отражена в фильме «Сияние» (Стенли Кубрик, 1980), где в одной из сцен постепенно сходящий с ума писатель Джек Торранс плотоядно смотрит на обнаженную женщину, выходящую из ванны. Джек обнимает ее, но затем, к своему ужасу, обнаруживает, что ласкает плоть (труп) очень старой женщины; ее кожа покрыта пятнами разложения, по сути, это – нестабильные расплзающиеся останки, которые воспаленный мозг Торранса воспринимает как нечто прекрасное и целостное, как человеческое (рис. 1).



Рис. 1. Кадр из фильма «Сияние» (режиссер Стенли Кубрик, 1980)⁵

В концепции жуткого Дилан Тригг раскрывает то, с чем мы знакомы, но что в то же время остается от нас скрытым. Тригг пишет о не/человеческом опыте, который не определяется рациональностью и познанием. Как только у нас появляется этот опыт, мы начинаем осознавать тело как нечто, имеющее свою собственную независимую историю и свои ощущения. Тело становится «существом», отчетливо отделенным от я. Происходит отождествление себя со своим телом. Тригг также говорит о произвольной памяти, которая проявляется в теле. Это произвольная память является отложившимся опытом самого тела.

Появление ужасного – это знак «анонимной материальности». Тригг использует понятие «сырого, или дикого, бытия» Мориса Мерло-Понти и рассуждение Эдмунда Гуссерля о «мор-

⁵ Источник изображения см.: URL: <https://www.imdb.com/title/tt0081505/mediaviewer/rm4220544256/> (дата обращения: 23.09.2023).

фологических сущностях», чтобы раскрыть то, с чем нас связывает память, – «доличностный мир» [11, р. 126]. Истина памяти заключается уже не в том, точно ли наши воспоминания отражают прошлое, а в раскрытии жизни памяти – точнее, в раскрытии материальности мира, не затронутой познанием. Память помогает перенести прикосновение анонимной изначальной материальности в сферу сознания.

Морж Франкенштейна

Можно сказать, что тело ужаса впервые появляется в романе Мэри Шелли «Франкенштейн» (1818), а множество экранизаций романа подчеркивают то влияние, которое он оказал на кинематограф. Дэвид Пантер подчеркивает, что «Франкенштейн» – это текст, который, «написан о теле, он повествует о теле более, чем любой другой роман западной традиции» [12, р. 50]. Это история о теле, собранном из частей нескольких трупов: «Я собирал кости в склепах; я кощунственной рукой вторгнулся в сокровеннейшие уголки человеческого тела», «я рылся в могильной плесени», «бойня и анатомический театр поставляли мне большую часть моих материалов», – признается одержимый ученый Виктор Франкенштейн [13, с. 41]. «Существо» Франкенштейна – это тело, собранное и физически *рожденное* в скрытой от посторонних глаз мастерской, тело, созданное вопреки законам природы, с надеждой и страхом. Это монструозное *творение* восклицает: «Я должен был бы быть твоим Адамом, а стал падшим ангелом» [13, с. 71]. Став живым, непослушное тело живого мертвеца не хочет умирать. Пантер утверждает, что «Франкенштейн – это... каннибализация тела, функция склепа и, следовательно, угроза распада» [12, р. 50]. Являясь лоскутным одеялом из трупов, существо «не просто “рождается”; оно возрождается... материал для его возрождения – это материал тела, а не материал души: он собран из обломков органики» [12, р. 50]. Можно сказать, что смерть и разрушение *присущи* «творению» Франкенштейна – это ожившая конструкция, созданная из мертвых частей. Кажется очевидным, что одна из характерных черт Франкенштейна – его фрагментированность и децентрализация формы. Алхимическое сотворение Франкенштейна отсылает к научным открытиям европейского Ренессанса, эпохи, которая представляет культуру *препарирования*, культуру *исследования*, когда истину материального мира искали, изучая и изменяя человеческое тело.

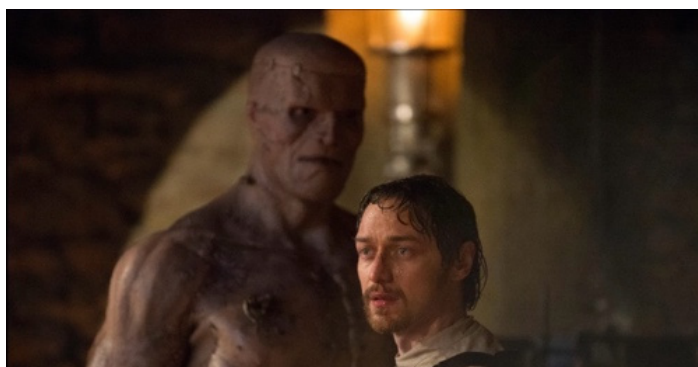


Рис. 2. Кадр из фильма «Виктор Франкенштейн» (режиссер Пол Макгиган, 2015)⁶

«Существо» Франкенштейна кажется идеальным «телом ужаса», однако проблема заключается в том, что Виктор Франкенштейн нарушает законы природы не в полной мере. Даже если «существо» сильнее нас, даже если его тело предвещает нам будущую смесь плоти и технологий «новой плоти», оно все равно остается слишком человеческим, чтобы вынести это новое состояние. Хотя «существо» – это тело, буквально сделанное из плоти и металла (это полно-

⁶ Источник изображения см.: URL: <https://www.imdb.com/title/tt1976009/mediaviewer/rm1013319936/> (дата обращения 23.09.2023)

стью техническое тело), оно все еще является *человеческим* телом, поскольку ему нужен внешний вид другого – человека, чтобы существовать как некое единство, как *я*. В этом смысле оно действительно является монстром, потому что находится на границе двух радикально противоположных форм существования. Биологически это уже идеальный пример не-человеческого тела, но с психологической точки зрения это все еще типичный человеческий субъект.

Жиль Делёз и Феликс Гваттари также характеризуют «существо» Франкенштейна, критически оценивая его ностальгию по целостному телу: «Можно составить какой угодно список частичных объектов – рука, грудь, рот, глаза... Так от Франкенштейна не уйти. Нам надлежит рассматривать не органы без тела, не расчлененное тело» [14, с. 283]. Такое тело все еще является Франкенштейном, телом, которое может быть идентифицировано только по имени своего творца. Тело ужаса, согласно Делёзу и Гваттари, представляет собой «тело без органов, оживляемое разнообразными интенсивными движениями, которые задают природу и место интересующих нас органов и делают из этого тела организм или даже систему страт, куда организм входит только как часть» [14, с. 283]. «Существо» Франкенштейна могло бы стать телом без органов, системой страт, но это ему пока не удастся.



Рис. 3. Кадр из фильма «Бивень» (режиссер Кевин Смит, 2014)⁷

Донна Харауэй утверждает, что разрушение границ между человеческими и не-человеческими телами уже произошло. Вместо делезианской множественности она (вслед за Жаком Деррида) предлагает разрушение бинарных конструкций и утверждает, что больше не существует четких категорий, которыми бы строго определялись люди и животные. Для Харауэй тело не ограничивается своей органической формой. «Скорее, тело всегда находится в процессе становления; это всегда жизненное переплетение разнородных масштабов, времен и видов существ, сплетенных в плотское присутствие, всегда становящееся, всегда конституируемое в отношениях» [15, р. 163]. Тело всегда может быть переконструировано и пересобрано, «как часть чего-то, что не свойственно ни гуманизму, ни постгуманизму». «Для меня, даже когда мы говорим только о людях, разделение на категории “животное” / “человек” / “живое” / “неживое” уступает место встречам, достойным уважения» [15, р. 165]. В фильме «Бивень» (Кевин Смит, 2014) подкастер Уоллес Брайтон отправляется в Канаду, чтобы взять интервью у некоего странного человека, но вместо этого его похищает и истязает Говард Хоу – один из самых ужасающих персонажей в стиле безумного ученого. Когда Уоллес приходит в себя, он оказывается прикованным к инвалидному креслу и обнаруживают, что лишился одной ноги. Мы узнаем, что Хоу – псих, решивший превратить свою жертву в «мистера Бивня» – моржа, который однажды спас ему жизнь. Говард проводит ряд операций, которые постепенно превращают Уоллеса в лоскутное одеяло из мяса, которое становится «моржом Франкенштейна». Новое тело Уоллеса

⁷ Источник изображения см.: URL: <https://www.imdb.com/title/tt3099498/mediaviewer/rm3829896449/> (дата обращения 23.09.2023).

завораживает и вместе с тем оно мучительно для зрителя, поскольку, по сути, оно состоит из переработанной плоти, грубо сшитой вместе – это не-человеческое тело. Можно сказать, что мы получаем «вид-компаньон», как пишет Харауэй, «переплетающийся... во всевозможных временных и телесных проявлениях» – феномен, которым она обозначает не-человеческое.

Тело ужаса

Визуализация тела в фильмах боди-хоррора все более концентрируется на разрушении человеческой формы. Мы уже отмечали, что трупы и отрубленные человеческие конечности заполняют современный кинематограф карнографической⁸ массой вскрытых и поврежденных тел. Такие фильмы, как «Пятница, 13-е» (1980–2009), по сути, являются сборкой различных манипуляций с телами, визуализируя эффекты, которые должны казаться правдоподобными и воздействовать на зрителя, запуская механизм «шоковой идентичности». Эта традиция также видна в грандиозных слэшерах «Пункт назначения» (2000–2011) и франшизе «Пила» (2004–2023), в которых зрителю демонстрируют множество устройств для разрывания и разрушения тела. Все эти примеры свидетельствуют о том, что тело, некогда препарированное для анатомических исследований, сейчас становится частью общей культуры пост-человеческого и, однажды распавшись на части, продолжает оставаться основным фокусом для исследования в боди-хорроре. Препарированное тело – тело органа – означает нечто бесформенное, плавающее, объект без границ, место, которое вывернуто наизнанку, превращающее я в объект. Обилие фрагментированных тел в боди-хорроре и поток нечистот, вытекающих из внутренних частей тела, кровь и кишки стирают границы между субъектом и объектом, между внутренним и внешним. Как отмечает Барбара Крид, «фильм ужасов пытается вызвать конфронтацию с отвратительным (труп, телесные отходы, монструозная женственность), чтобы, наконец, изгнать отвратительное и перекроить границы между человеческим и нечеловеческим» [10, с. 14].

Следуя этой логике, мы рассмотрим, как в фильмах боди-хоррора буквально визуализируется нарушение этих границ, что находит свое выражение в различных трансформациях покрова кожи. Кожа работает как материальная и метафорическая субстанция, которая символизирует целостность и нерушимость человеческого тела, а вместе с тем и человеческого мира. И наоборот, таксидермия ужаса символизирует мир, вывернутый наизнанку, населенный живыми останками, «сущностями» и монстрами, «благодаря своей стратегии грубого преувеличения и карикатуры, он настойчиво фокусируется на излишествах непокорной плоти» [16].

Нарушая границы. Не-человеческое

Кожа – самый большой орган тела, его экран, поверхность, которая во многом отражает индивидуальность человека. Это орган, к которому мы прикасаемся и к которому прикасаются другие, место воздействия или связи, защищенности или уязвимости. Эпидермис может демонстрировать воздействие на тело: ушибы, шелушения и ссадины. Когда разрезанное тело вскрывается, повреждается кожа, «тонкое вместилище», граница «не обеспечивающая целостности», которая может легко разрушиться [9, с. 89].

Нездоровое тело также выдает его кожа: она высыхает, шелушится, нарывая, прилипает к ребрам. Барбара Крид отмечает, что тело с его хрупкой и постоянно изменяющейся кожей является нестабильным и лишенным устойчивых границ, это тело «постоянно находится в состоянии становления» [10, р. 151]. Как пишут Шарп и Сексон, «граница занимает центральное место в нашем представлении о том, что является чудовищным <...> большинство фильмов

⁸ Карнография (от англ. carnage – резня) относится к чрезмерным или растянутым сценам насилия, а также к одержимости человеческим телом, визуализированной в жестких фильмах ужасов.

ужасов также проводят границу между тем, что Кристева называет “чистым и правильным телом”, и жалким телом, или телом, потерявшим свою форму и целостность» [17, р. 10].

Ужас необратимо измененного тела, лишённого своей идентичности, изображен в фильмах «Дагон» (Стюарт Гордон, 2001), «Висельники» (Эндрю Гот, 2012) и является драматическим завершением фильма «Мученицы» (Паскаль Ложье, 2008). Врач-садист в «Мученицах» сдирает кожу со своих жертв. Это практикующий хирург, который работает точно и эффективно. Он получает контроль над телом жертвы, измученным и доведенным до полного подчинения – безвольным телом, у которого удаляется вся кожа, кроме кожи на лице. В результате это тело (вывернутое наизнанку) приобретает отдельные узнаваемые черты, но лишается своей человеческой индивидуальности. Форма без кожи напоминает нечто, что уже (или еще) не является человеком. В самом конце фильма одна из героинь наконец отвечает своей мучительнице на вопрос, который и был причиной ее ужасающих страданий: что происходит после смерти и существует ли нечто потустороннее? Ее ответ (который мы никогда не узнаем) приводит мучительницу к самоубийству. Перед тем как застрелиться, мучительница, пожилая дама, которую называют Мадмуазель, снимает все лишнее со своего лица – накладные ресницы и волосы. Это, возможно, символизирует отказ от всего искусственного и начало ее собственной трансформации. Она обращается к другому истязателю: «Можете себе представить, что бывает после смерти? Нет? Сомневайтесь, Этьен», тем самым сводя все усилия по преобразению плоти на нет. В фильме «Дагон» жители Дагона (мутанты) сдирают с людей кожу, чтобы она могла скрыть их чудовищные черты рыбо-людей, постепенно превращающихся в обитателей глубин океана. Монструозные ковбой-преступники из вестерна ужасов «Висельники» сдирают кожу с местных жителей, чтобы как-то скрыть и восполнить отсутствие у них человеческой кожи. Кожа имеет огромное значение для человека, в ее удалении и пересадке открывается механизм утраты или приобретения я, принесения его в жертву и маскировки нечеловеческого, внутреннее тело, которые она скрывает.



Рис. 4. Кадр из фильма «Мученицы» (режиссер Паскаль Ложье, 2008)⁹

В фильме «Молчание ягнят» (Джонатан Демме, 1991) по крайней мере два персонажа используют останки других, чтобы поддерживать или находить себя. Первый, Джейм Гамб (прозванный Буффало Биллом), буквально одержим «новой кожей» (которую он раскраивает и сшивает из кожи других – женщин), его тело формируется и ваяется, сшивается и подгоняется на протяжении всего фильма. Подобно Франкенштейну, Буффало Билл ищет нужные ему части тела за пределами «грязной мастерской» (на этот раз швейной) – дома с ужасным колодезем, где он держит своих жертв. Второй – Ганнибал Лектер – психопат, убивающий и поедающий других – мужчин. Ганнибал Лектер проводит бесконечный гастрономический ритуал, используя антиквар-

⁹ Источник изображения см.: URL: <https://www.imdb.com/title/tt1029234/mediaviewer/rm109549313/> (дата обращения 23.09.2023)

ную посуду и старинную мебель. «Он вампир?» – спрашивает полицейский, когда агент Кларисса Старлинг направляется навестить Ганнибала, посаженного в тюремную клетку в Балтиморе. «У меня нет подходящих слов, чтобы описать, кто он такой», – отвечает Кларисса.

В сцене в Балтиморе мы видим Ганнибала Лектера, спокойно сидящего в клетке (положив руки на колени) и рассказывающего Старлинг о главном событии ее жизни – ужасе, который она пережила в детстве на фермерской скотобойне (крике ягнят). Ганнибал напоминает изображения серии портретов, созданных художником Фрэнсисом Бэконом, «Этюды головы» (1952) или его «Этюд по портрету папы Иннокентия X работы Веласкеса» (1953).



Рис. 5. Кадр из фильма «Молчание ягнят» (режиссер Джонатан Демме, 1991)¹⁰

Черты лица Ганнибала размыты, плоть похожа на мясо, насаженное на арматуру клетки, рот открыт, создавая визуализацию крика, который *виден*, но не слышен. Лектер словно застывает перед своей очередной трансформацией. После ухода Клариссы он убивает двух полицейских, срезает лицо одного из них и накрывает им свое. Покидая комнату с клеткой, и Кларисса, и Ганнибал переживают (своего рода) катарсис. Еще одна картина Бэкона может послужить фоном для событий фильма. Его «Фигура с мясом» (1954) изображает превращение человеческой плоти в плоть животного (образ, который был использован в финале сцены в Балтиморе, где полицейским открывается ужасающая картина выпотрошенного человеческого тела с проступающими ребрами). Скотобойня находится в центре детского кошмара Старлинг, и она становится символом деятельности «портного-скорняка» Буффало Билла. Образ «Фигуры с мясом» – образ не-человеческого – связывает их.

Буффало Билл убивает ради новой кожи, которая символизирует то, что конструкт человеческого *я* всегда является нестабильным. Кожа в фильме «Молчание ягнят» – эта сама идентичность, понятая как нечто не фиксируемое, а не поверхность внутренней идентичности. Другими словами, Буффало Билл – это предел *человеческого*. Он воспринимает свое человеческое только как поверхностный эффект, репрезентацию, внешний атрибут *я*. Ганнибал Лектер, со своими масками (иногда буквально человеческими) и притворством, – это образ чистого становления, которое невозможно удержать в клетке тела. «Существо» в этом фильме не может ограничиваться телом; ни телом, которое убивает, чтобы переродиться, ни телом, которое поедает людей, чтобы быть собой. Это бестелесная сила становления, разрушающая границы между внутренним и внешним в бесконечных трансформациях. Эта плоть представляет возбуждающую и ужасающую реальность смерти всего живого, но кроме того, свидетельствует о деформации и конце человеческого *я*.

¹⁰ Источник изображения см.: URL: https://www.imdb.com/title/tt0102926/mediaviewer/rm1502673153?ref_=ttmi_mi_all_sf_49 (дата обращения: 23.09.2023).

Заключение

В фильмах боди-хоррора вместо человеческого тела (стабильного и целостного) предлагается тело, подверженное бесконечным трансформациям, тело фрагментированное и пересобранное. Как отмечает Лопес Круз, «современные фильмы ужасов играют на страхе не перед смертью, а перед собственным телом и его потенциальным разрушением <...> монстр – это чудовищное тело, а не чудовищный персонаж» [8, р. 161]. Амбивалентный статус человеческого тела приковывает внимание: отрезанные головы, бродячие куски плоти, автономный мозг психопата, поглощающий своего носителя, – все они становятся символами и страхами не-быть-собой, визуализацией того, что не является нашим человеческим я, выходя за его границы. Этот страх усугубляется тем, что, как пишет Кристева, «не отделяет окончательно субъекта от того, что ему угрожает» [9, с. 45]. «Ужас» быть человеком в боди-хорроре означает быть прежде всего телом и, следовательно, быть уязвимым, поскольку тайная личность тела утверждает, что оно обладает своей собственной памятью, своей историей, существуя вне или за пределами нашего я. Можно сказать, что эта память играет роль анонимного монстра внутри нас. Если перефразировать слова Дилана Тригга, то в боди-хорроре «нечто более загадочное, чем проживаемое тело, вторгается в жизнь личностного существования», и это, вне сомнения, нечто, что «переживет на этой земле вид *Homo sapiens*» [6, с. 86]. Само зрелище разрушения и пересборки тела в удивительном диапазоне морфологических возможностей – в мужчин-слизняков, женщин-змей, людей-чучел-собаки, людей-управляемых-грибами, – является свидетельством *ужасающих* возможностей физического мира. Материя «ужасна и неизвестна», а наша телесность больше не может утешить нас своей фактичностью. Как пишет Роза Брайдогги, «приходит черед зверей, насекомых, растений и окружающей среды в целом, включая всю планету и космос» [18, с. 128].

Мы входим в пост-человеческую эпоху, даже не замечая этого; распространение технологий, которые трансформируют человеческое тело, изменение отношений человеческого и не-человеческого – то, что изображается в боди-хорроре, – помогает понять то, что, возможно, произойдет в будущем. «Тело ужаса», которое мы рассмотрели в нашей статье, есть не что иное, как манифестация утверждения, что человеческое тело (как и сам человек) является не «эталоном совершенных пропорций, выражающим универалистский идеал, ныне достигнутый статуса естественного закона, но историческим конструктом как таковым, контингентным по отношению к ценностям, времени и месту» [18, с. 48].

Список литературы

1. Brophy P. Horrority – The Textuality of Contemporary Horror Films // *The Horror Reader*. – London; N.Y.: Routledge, 2000. – P. 276–285.
2. Reyes X.A. *Body Gothic: Corporeal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film*. – University of Wales Press, 2014. – 252 p.
3. Carroll N. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. – N.Y.: Routledge, 1990. – 272 p.
4. Laine T. Cinema as Second Skin // *New Review of Film and Television Studies*. – 2006. – Vol. 4, no. 2. – P. 93–106.
5. Buck-Morss S. *The Cinema Screen as Prosthesis of Perception: A Historical Account // The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. – University of Chicago Press, 1996. – P. 45–62.
6. Тригг Д. Нечто. Феноменология ужаса. – Пермь: Гиле Пресс, 2017. – 174 с.

7. Edelstein D. Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn [Электронный ресурс]. – URL: <https://nymag.com/movies/features/15622/> (дата обращения: 23.09.2023).
8. Lopez Cruz R.A. Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror // *Journal of Popular Film and Television* – 2012. – Vol. 40, no. 4. – P. 160–168.
9. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. – СПб.: Алетейя, 2003. – 256 с.
10. Creed B. Horror and the Carnavalesque: The Body-monstrous // *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*. – Berkeley: University of California Press, 1995. – P. 127–160.
11. Trigg D. *The Memory of Place: A Phenomenology of the Uncanny*. – Athens; OH: Ohio University Press, 2012. – 347 p.
12. Punter D. *Gothic Pathologies: The Text, the Body and the Law*. – Houndsmills: Macmillan Press, 1998. – 262 p.
13. Шелли М. Франкенштейн, или Современный Прометей. Последний человек. – М.: Ладомир, Наука, 2010. – 667 с.
14. Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. – 895 с.
15. Haraway D.J. *When species meet*. – Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2008. – 423 p.
16. Shaviro S. Body Horror and Post-Socialist Cinema: György Pálfi's Taxidermia [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.shaviro.com/Othertexts/Taxidermia.pdf> (дата обращения: 23.04.2023).
17. Sharpe R., Sexon S. Mother's Milk and Menstrual Blood in Puncture: The Monstrous Feminine in Contemporary Horror Films and Late Medieval Imagery // *Studies in the Maternal*. – 2018. – Vol. 10(1). – P. 1–26.
18. Брайдогги Р. Постчеловек. – М.: Изд-во Института Гайдара, 2021. – 408 с.

References

1. Brophy P. Horrality – The Textuality of Contemporary Horror Films. *The Horror Reader*. London, N.Y, Routledge, 2000, pp. 276–285.
2. Reyes X.A. Body Gothic: Corporeal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film. University of Wales Press, 2014, 252 p.
3. Carroll N. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. N.Y., Routledge, 1990, 272 p.
4. Laine T. Cinema as Second Skin. *New Review of Film and Television Studies*, 2006, 4, no. 2, pp. 93–106.
5. Buck-Morss S. The Cinema Screen as Prosthesis of Perception: A Historical Account. *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. University of Chicago Press, 1996, pp. 45–62.
6. Trigg D. Nechto. Fenomenologija uzhasa [The Thing: a Phenomenology of Horror]. Perm', Hyle Press, 2017, 174 p.
7. Edelstein D. Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn, available at: <https://nymag.com/movies/features/15622/> (accessed 23 September 2023).
8. Lopez Cruz R.A. Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror. *Journal of Popular Film and Television*, 2012, 40:4, pp. 160–168.
9. Kristeva Y. Sily uzhasa: esse ob otrashchenii [Forces of Horror: An Essay on Abjection]. Saint Petersburg, Aleteia, 2003, 256 p.
10. Creed B. Horror and the Carnavalesque: The Body-monstrous. *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*. Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 127–160.
11. Trigg D. *The Memory of Place: A Phenomenology of the Uncanny*. Athens, OH, Ohio University Press, 2012, 347 p.
12. Punter D. *Gothic Pathologies: The Text, the Body and the Law*. Houndsmills, Macmillan Press, 1998, 262 p.
13. Shelly M. Frankenshtein ili sovremennyi Prometei. Poslednii chelovek [Frankenstein; or, The Modern Prometheus. The Last Man]. Moscow, Ladomir, Nauka, 2010, 667 p.
14. Deleuze J. Gvattari F. Tysiacha plato: Kapitalizm i shizofrenia [Guattari F. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia]. Ekaterinburg, U-Faktoriia; Moscow, Astrel', 2010, 895 p.
15. Haraway D.J. *When species meet*. Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2008, 423 p.
16. Shaviro S. Body Horror and Post-Socialist Cinema: György Pálfi's Taxidermia, available at: <http://www.shaviro.com/Othertexts/Taxidermia.pdf> (accessed 23 April 2023).
17. Sharpe R., Sexon S. Mother's Milk and Menstrual Blood in Puncture: The Monstrous Feminine in Contemporary Horror Films and Late Medieval Imagery. *Studies in the Maternal*, 2018, 10(1), pp. 1–26.
18. Braidotti R. *Postchelovek* [Posthuman]. Moscow, Izdatel'stvo Instituta Gaidara, 2021, 408 p.