

ФОМЕНКО Андрей Николаевич / Andrey FOMENKO

| Тело и душа |

ФОМЕНКО Андрей Николаевич / Andrey FOMENKO

Россия, Санкт-Петербург.
Санкт-Петербургское отделение Российского института культурологии.
Старший научный сотрудник, доктор искусствоведения.

Russia, St. Petersburg.
St. Petersburg branch of the Russian Institute of Cultural Research.
PhD, seniour researcher.

raconracocon@mail.ru



ТЕЛО И ДУША

В статье представлена аналитика телесной монструозности в фильмах Дэвида Кроненберга. Анализу подвергается принадлежность ранних лент («Бешенство», «Выводок», «Муха» и др.) к жанру «телесного хоррора» (body horror). Показана внутренняя трансформация этого жанра в более поздних работах режиссера.

Ключевые слова: тело, монстр, хоррор, смерть, Другой

Body and Soul

This article presents the transformation of the body horror genre in David Kronenberg's films. The text gives a number of examples of complex connections between body and soul in horror films. Analyses of concepts such as body, mind, Other, monster, and death are provided.

Key words: body horror, monster, Other, death

Для определения жанровой принадлежности ранних фильмов Дэвида Кроненберга («Бешенство», «Выводок», «Муха» и др.) используется термин *body horror*. Действительно, тема телесной монструозности играет в них ключевую роль. Обнаружить эту монструозность позволяют переживаемые персонажами Кроненберга мутации, когда телесная изнанка, непристойное «нутро», в нормальном состоянии заключенное в оболочку организма, лезет наружу, а человек деградирует к более примитивным формам телесной организации. В эпоху борьбы с логоцентризмом эксплуатация страха перед телом обеспечила режиссеру репутацию реакционера. Ведь она не так уж далека от пифагорейско-платоновского представления о теле как могиле души — более того, придает этой метафоре неожиданную буквальность. Вот только спасения из этой могилы атеист Кроненберг не видит.

Режиссер остался верен своей философии, равно как и своему трэшевому вкусу и в дальнейшем. Но эта философия претерпела определенную эволюцию, которая привела режиссера к отнюдь не трэшевым фильмам.

Исходным пунктом этой эволюции было привнесение Кроненбергом в жанр хоррора одного небольшого, но существенного новшества. В стандартном «фильме ужасов» монструозное, нечеловеческое начало воплощено в Другом. «Чужой», сидящий внутри своей жертвы, остается инородной сущностью, паразитирующей на ней. Конечно, есть риск, что ты сам превратишься в «чужого». Скажем, в фильмах о «живых мертвецах» всякий, кто становится жертвой зомби, вскоре пополняет собой их ряды. Но для этого жертве необходимо умереть и некоторое, хотя бы непродолжительное время, остаться в состоянии трупа. Этот интервал ставит жирную точку в ее че-

ловеческом существовании и предвещает воскрешение человека в качестве монстра — существа, воплощающего собой идею не духовного, а чисто телесного бессмертия. Отсюда неистребимая витальность, которой оно наделено: словно утрата души с избытком компенсируется инстинктом выживания. Иначе чем объясняется невероятный аппетит всех этих тварей? Так или иначе, мутация затрагивает лишь тело и не является предметом внутренней рефлексии. Красноречиво название одного из ранних образцов жанра: *Invasion of the Body Snatchers* (1956, режиссер Дон Сигел), «Вторжение ловцов тел» — и только тел, но не душ.

Иначе говоря, мир классического хоррора разделен более или менее четкой границей: по одну ее сторону — мы, люди, по другую — существа, иной раз очень на нас похожие, но таковыми не являющиеся — чудовища, зомби, каннибалы и мутанты. Всех их можно обозначить одним общим словом — «немертвые», где приставка «не» не является отрицанием корневого содержания, а скорее указывает на чудовищную неразличимость живого и мертвого. Однако неразличимость эта воплощена в ком-то или чем-то другом. Вспоминается реплика одного из героев фильма «Челюсти», который говорит, что особый ужас, внушаемый акулой, заключается в том, что у нее, в отличие от млекопитающего хищника, «мертвые глаза». Можно сказать, что это и есть взгляд самой смерти.

Но чтобы раскрыть эту тему до конца, нужно, чтобы взгляд смерти исходил не от другого, а от «самого себя»; следует принять точку зрения монстра, наделить его человечностью. «Там, где было Оно, должно стать Я» — и наоборот. Во-первых, так даже страшнее: от себя не убежишь и не забаррикадируешься в пустом доме. А во-вторых, страх этот позволяет затронуть



ФОМЕНКО Андрей Николаевич / Andrey FOMENKO

| Тело и душа |

какие-то глубокие истины, одновременно экзистенциальные и биологические. Разве не является человек носителем собственной смерти?

Нельзя сказать, что фантастическому кино такой подход совсем не знаком. Романтическая, готическая фантастика, кинематографическим наследником которой был немецкий экспрессионизм, часто концентрирует внимание как раз на внутренних переживаниях монстра. Но монструозность там понимается как явление преимущественно нравственное, а не физическое. Телесные трансформации служат лишь символом морального перерождения. Необычность фильмов Кроненберга в том, что он возвращается к этому интроспективному, субъективистскому изображению чудовищного, но при этом сохраняет и даже усугубляет его телесную, «утробную» природу. Он — романтик и материалист в одном лице.

Монструозное в фильмах Кроненберга не противостоит человеку как чисто внешняя сила, угрожающая разрушить его идентичность. Оно прорывается изнутри как его собственная вторая натура. Правда, в его ранних фильмах эта натура является скорее благоприобретенной — результатом заражения или мутации, в результате которых человек уже при жизни переживает процесс телесного распада. Но в «Связанных насмерть» (*Dead Ringers*, 1988) Кроненберг выходит на новый, более глубокий, уровень толкования своей темы: монструозное здесь оказывается изначальной сущностью человека, его судьбой, обрекающей на мучения и гибель прежде всего его самого.

Для такого толкования нашелся подходящий сюжет — о двух братьях-близнецах, настолько тесно связанных друг с другом психологически, что попытка разделения, исходящая от одного из них, воля к автономии приводит обоих к гибели. Сюжет взят из романа Бэри Вуда и Джека Гисланда «Близнецы», основанного на реальном случае. В 1975 году врачи-гинекологи братья Стюарт и Сирил Маркус были найдены мертвыми в своей квартире на Манхэттене. Смерть наступила в результате абстиненции из-за нехватки барбитуратов: братья страдали тяжелой наркотической зависимостью, которая в фильме Кроненберга становится метафорой зависимости друг от друга.

Роль братьев Беверли и Эллиота Менгл исполнил Джереми Айронс — и это, на мой взгляд, лучшая роль (или роли?) в его карьере. Сама задача этому благоприятствовала: необходимо было сыграть двух внешне неотличимых, но при этом разных по характеру людей. Хотя, в свете главной идеи фильма, следовало бы сказать наоборот: внешне разных, но внутренне неотличимых. Психология, по Кроненбергу, составляет именно внешний уровень идентичности: по ту сторону душевной организации разверзается пространство телесной неразличимости.

В «Связанных насмерть» Кроненберг почти полностью отказывается от традиционных атрибутов хоррора. Монстр, сидящий внутри персонажа, не должен иметь облика, отличного от него самого. Монструозное кроется не в различии, а, напротив, в идеальном сходстве. Можно много говорить об амбивалентной ауре, с древних времен окружающих это явление, о том, что фигуры братьев-близнецов появляются во всех мифологиях мира — и почти всюду рассказ об их деяниях во благо человечества заканчивается тем, что один из братьев убивает другого. Кроненберг вслед за авторами романа довольно точно воспроизводит этот миф.

Братья Менгл — культурные герои, вроде Ромула и Рема латинян, или Хун-Ахпу и Шбаланке древних майя, или Гильгамеша и Энкиду шумеров. Они лечат женщин от бесплодия, используя новаторские методы, — иначе говоря, снимают естественные запреты, несправедливо наложенные божествами, и дают начало новой жизни. В медицине, как ни в какой другой практике, обнаруживается противоестественная сущность культуры. Противоестественная в буквальном смысле слова, так как она идет против естества, обманывает природу, свято-татственно покушается на полномочия богов, чем нередко и навлекает на себя их гнев. При этом, как и в древних мифах, один брат воплощает «добро», а другой — «зло». Вот только, согласно новой интерпретации старого мифа, смерть суждена обоим, поскольку они обладают одной неделимой идентичностью. Они не существуют друг без друга, как добро не может существовать без зла. Вернее, само различие между «добром» и «злом», равно как и всеми прочими воплощаемыми ими оппозициями (действие — страдание, идеализм — прагматизм), носит поверхностный и условный характер. В недрах единой личности братьев Менгл эти начала совпадают, сливаются в чудовищную неразличимость.

Существовала одна опасность, которой успешно избежал Кроненберг. Она заключалась в том, что формально «Связанные насмерть» — это психологический триллер. Отказавшись от «телесной» монструозности, можно было легко свести все к чистой «психологии» или «психопатологии», а значит — потерять то оригинальное, что было в более ранних фильмах Кроненберга и что в конечном счете связывает его с конвенциями хоррора. Но этого не произошло.

Важную роль в этом сыграла «медицинская» составляющая сюжета. Она постоянно возвращает нас к теме телесной изнанки, неких неясных отклонений в структуре организма (фильм начинается с того, что Беверли Менгл обнаруживает у своей пациентки редчайшую аномалию — три шейки матки). Кроме того, изгнанное телесное начало возвращается с черного хода: оно безраздельно царит в фантазиях одного из героев. Пусть мутанты не появляются во плоти — они появляются в воображении Беверли Менгла. Спроектированные им гинекологические инструменты «для лечения женщин-мутантов» являются подлинным шедевром дизайна (не случайно их крадут у героя, чтобы выставить как произведение искусства) и отсылают к другим фильмам Кроненберга («Видеодром» и «Экзистенция»), где разрабатывается тема симбиотических, биомашинных образований. Они напоминают реконструкции скелета некого химерического существа — трофеи, добытые в глубинах бессознательного и нашедшие материальное воплощение. С их появлением граница между фантазмами и реальностью начинает стираться. Но, может быть, еще важнее более тонкие, чисто сценографические эффекты, внушающие ощущение физического и психического распада, перед которым герои беспомощны. Если деградация Беверли происходит постепенно, то финальное преобразование Эллиота, потерявшего свой лоск, свой здоровый смысл, свое душевное и физическое здоровье, оказывается стремительным, как падение с горы.

Это уже не хоррор, а настоящая трагедия безысходности. Трагизм заключается в том, что чудовищное не только предстает как внутренняя сущность человека, но и неотделимо от



ФОМЕНКО Андрей Николаевич / *Andrey FOMENKO*

| Тело и душа |

самой его человечности. Можно описать этот фильм как метафору процесса самопознания, в конце которого человек сталкивается лицом к лицу с собственным небытием. Раскрыть свою сущность значит для героев попросту исчезнуть, поскольку наличие двух автономных организмов, двух «индивидуальных нервных систем» («если предположить, что она существует», как выражается Беверли Менгл) противоречит факту их глубинного тождества.

На протяжении всего фильма мы учимся различать братьев Менгл и благодаря различным «подсказкам» без труда понима-

ем, кто из них действует в том или ином эпизоде или кадре. Но тем сильнее эффект одной из заключительных сцен, где они одновременно проходят перед зрителем, абсолютно неразличимые. Мы, разумеется, понимаем, что имеем дело всего-навсего с удвоением одной и той же фигуры — техническим трюком, спецэффектом. Но, мысленно разоблачая его, а вернее создаваемую им иллюзию, мы тем самым словно подтверждаем «безумную» фантазию братьев Менгл. Мы отрицаем очевидное (существование двух автономных тел) и соглашаемся с невероятным — с тем, что тело в действительности одно.

