



## POETICS OF DEAD BODY: DAVID CRONENBERG AS NORMAN'S BROWN READER

**Boris Valerievich Podoroga (a)**

(a) Institute of Philosophy Russian Academy of Sciences, 12 Goncharnaya str., 1,  
Moscow, Russia, 109240. Email: boris.podoroga[at]gmail.com

### Abstract

In the present article the philosophical consistence of David Cronenberg's cinema is considered. His statements and theoretical investigations, devoted to his work, show that for Cronenberg cinema is an aesthetical medium, which let him interpret antiessentialistic ontology of life in the contemporary social-historic perspective (1960s – to the present). It becomes possible only in the conversation with the icon figures of XXth century: among others it is Sigmund Freud, Marshall McLuhan and Norman Brown. In the frame of this conversation, science-fiction and psycho-physiological grotesque, which Cronenberg uses in his movies, gets investigative significance, making us to look in a new way on such actual phenomena, like technological and sexual revolutions, mutations, psychic deviations, appearance of internet and virtual reality. This article analyzes early movie of Canadian director, called 'Shivers' (1975), which grounds a foundation of Cronenberg's creation process, developing in his further films. Author shows, that in 'Shivers' Cronenberg works with the image of 'polymorphous sexuality', which he takes from philosophy of Norman O. Brown, famous American Freudian and pupil of Herbert Marcuse. For Brown the former is a means of conceptualizing of reunion of man with his body and bounded with it eschatological emancipation project. Cronenberg shows that in conditions of hypertechnological milieu this will be seen like realization of feminine (maternal) archetype through the physical invasion of ambiguous oral/anal erotic, expressed in new collective body, structured by aggressive sexuality. As well Cronenberg disproves Brownian revolutionary pathos, supposing that this collective body can be integrated in middle class society.

### Keywords

Flesh; body; cinema; Cronenberg; Shivers; becoming; sexuality; Thanatos; Eros; mutations



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



# ПОЭТИКА МЕРТВОЙ ПЛОТИ: ДЭВИД КРОНЕНБЕРГ КАК ЧИТАТЕЛЬ НОРМАНА БРАУНА

Подорога Борис Валерьевич (а)

(а) Институт философии РАН, 109240 Российская Федерация, г. Москва, ул. Гончарная, д. 12.  
Email: boris.podoroga[at]gmail.com

## Аннотация

Настоящая статья посвящена анализу философского содержания кинематографа канадского режиссера Дэвида Кроненберга. Его выступления, равно как и посвященные его творчеству теоретические работы, показывают, что для Кроненберга кинематограф является эстетическим медиумом, позволяющим осмыслить антиэссенциалистскую виталистическую онтологию в условиях современного социально-исторического контекста (60-ые годы XX века по н.в.). Для Кроненберга это оказывается возможным только в рамках диалога со знаковыми фигурами философии XX века, среди которых можно выделить Зигмунда Фрейда, Маршалла Маклюэна, Нормана Брауна и других. В рамках этого диалога жанры научно-фантастического и психофизиологического гротеска, в которых работает Кроненберг, приобретают исследовательское измерение, заставляя по-новому взглянуть на такие актуальные феномены, как научно-техническая и сексуальная революции, мутации, психические отклонения, возникновение интернета и виртуальной реальности. В данной статье разбирается ранний фильм Кроненберга «Судороги» (1975), который закладывает основы кроненберговского творческого проекта, развиваемого им в последующих фильмах. Автор показывает, что в «Судорогах» Кроненберг разрабатывает позаимствованный им у американского фрейдиста, Нормана О. Брауна, образ «полиморфной сексуальности». Для Брауна последний является средством концептуализации воссоединения человека со своим телом и неотделимого от него эсхатологического проекта эмансипации. С точки зрения Кроненберга, в условиях свертехнологичной современной среды это воссоединение будет выглядеть как реализация феминного (материнского) архетипа через трансплантологическую инвазию орально/анальной (амбивалетной) эротики, выражающейся в формировании нового коллективного тела, построенного на агрессивной сексуальности. Кроме того, Кроненберг отвергает революционный пафос Брауна, полагая, что это коллективное тело сможет быть апроприировано современным капитализмом.

## Ключевые слова

Плоть; тело; кинематограф; Кроненберг; Судороги; становление; сексуальность; Танатос; Эрос; мутации



Это произведение доступно по [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



## ВВЕДЕНИЕ

Канадский режиссер Дэвид Кроненберг имеет репутацию философа от кинематографа. И, вероятно, эта репутация прочнее, чем у любого другого представителя Американского независимого кино. Один только список англоязычных монографий, посвященных философским, а также социально-теоретическим, культурологическим и эпистемологическим предпосылкам кроненберговского кинематографа, включает в себя более пятидесяти наименований. Следует особо выделить вышедший в 2012 году сборник под редакцией Саймона Ричеса «Философия Дэвида Кроненберга», где представлены статьи, в которых фильмы Кроненберга интерпретируются в свете сюжетов аналитической философии, философии сознания, картезианства, теории эволюции, психоанализа и современной политической теории (Riches, 2012). Едва ли Кроненберг ассоциирует себя с каким бы то ни было определенным философским направлением или теорией, но понимание себя в качестве философствующего художника, художника-исследователя является для него чем-то естественным и закономерным (Youtube, 2015).

Однако философское мировоззрение Кроненберга несомненно имеет общую рамку. Оно определяется радикальным антиэссенциализмом, истоки которого прослеживаются в виталистической онтологии конца XIX и начала XX веков (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, Ч. Дарвин, З. Фрейд). Антиэссенциализм направлен против метафизического субстанциализма, восходящего к Платону и Аристотелю. Согласно субстанциалистскому мировоззрению, вселенная состоит из автономных, независимых друг от друга идей или сущностей. Антиэссенциализм предполагает совершенно иную онтологию: говорим ли о формах организации материи, биологических видах или о когнитивных сущностях, мы говорим лишь о сгустках потока энергии, которую Шопенгауэр называет «волей», Ницше «становлением», Дарвин «эволюцией», а фрейдисты «либидо» (libido), подразумевая под ней либо исключительно половое влечение (З. Фрейд, Ш. Ференци, К. Абрахам), либо жизнь как таковую (К. Юнг). Если мы принимаем такого рода онтологию становления, то, казалось бы, непреодолимые различия между такими сущностями, как механизм и организм, человек и животное, душа и тело, разум и безумие, воображаемое и реальное, социальное и природное становятся, по меньшей мере, чем-то неочевидным, спорным (Wilson, 2001, p. 36). Кроненберг описывает размывание границ между разнородными субстанциями в гротескно-



фантастическом ключе. К примеру, в «Выводке» (1979) он задается вопросом: если между душой и телом нет непреодолимых границы, то почему нельзя представить себя ситуацию, при которой эмоции будут иметь конкретные смертоносные физические воплощения («Выводок»)? Вопросы «Мухи» (1986): если человек является протуберанцем того же самого потока жизни, что и насекомое, то почему нельзя активировать в нем соответствующий ген и создать их гибрид? «Видеодром» (1983) и «Экзистенция» (1999): если технические устройства конструируются в качестве все более совершенных «органопроекций», то почему вдруг не окажется, что они могут совпадать с органами на молекулярном уровне, что обеспечит возможность их «врастания» в тело человека?

Развивая онтологию становления, Кроненберг делает своими собеседниками многих известных западных философов. Среди них можно выделить, Маршалла Маклюэна, Мартина Хайдеггера и Ги Дебора. При этом Кроненберг далек от постструктуралистской философии, которая набирала популярность в 70-ые, 80-ые годы, когда он был в начале своего творческого пути: теории Мишеля Фуко, Луи Альтюссера, Ролана Барта и Жана Бодрийера не оказали на философию Кроненберга существенного влияния (Beard, 2006, p ix, 29, 128.).

Если попытаться сузить рамки и выбрать направление современной гуманитарной мысли, которое является наиболее репрезентативным для интерпретации кроненберговских фильмов, то таковым будет философия психоанализа. Ее наиболее важным для Кроненберга представителем выступает американский последователь Фрейда, Норман О. Браун. При этом, как мы увидим, Браун для Кроненберга – это не просто теоретический источник, но и объект критики. Будучи революционно настроенным автором, Браун считал, что психоанализ является орудием излечения человечества от неврозов, структурирующим современное капиталистическое общество. Предмет кроненберговской критики, вобравшей в себя опыт поражения молодежных революций 60-х годов в США и Европе – безмятежное общество будущего, парарелигиозная аллегория эротического коммунизма. В «Судорогах», «Выводке», «Автокатастрофе» и «Оправданной жестокости» Кроненберг показывает, что даже самые радикальные революционные изменения будут поглощены капитализмом.



## ОТ ВОЗРОЖДЕНИЯ ТЕЛА К НОВОЙ ПЛОТИ

Американский философ Норман Браун почти неизвестен отечественному читателю. Однако в 60-ые годы в Северной Америке Браун был культовой фигурой: наряду с Олдосом Хаксли, Эрнстом Бейкером и Гербертом Маркузе он являлся одним из вдохновителей сексуальной и психоделической революций. Его книга «Жизнь против Смерти» (1959) одно время была настоящей библией американских хиппи. Это контркультурное признание Браун получил за свою теорию полиморфной сексуальности, с которой он связывал проект возрождения человеческого тела.

Теория полиморфной сексуальности Норманна Брауна является ответом на проблему цивилизационной репрессии, сформулированной Гербертом Маркузе. С точки зрения Маркузе, источником этой репрессии является буржуазное общество, которое, пытаясь сохранить возможность эксплуатировать рабочий класс, подавляет его сексуальность, являющуюся освободительной силой, навязывая табу, моральные, религиозные и социальные запреты. Если Маркузе трактует понятие репрессии скорее в марксистском ключе, то есть в качестве внешнего принуждения, то Браун, как и Фрейд, считает репрессию чем-то внутренне присущим человеческой психике.

Фрейд выделял два фундаментальных психических принципа: принцип удовольствия и принцип реальности. Если принцип удовольствия отвечает за немедленное удовлетворение влечений и/или желаний человека, то принцип реальности, если такого рода удовлетворение невозможно, побуждает от него в данный момент отказаться, откладывая его реализацию «на потом». С точки зрения Брауна, если у животного принцип удовольствия и принцип реальности находятся в гармонии, то у человека, из-за того, что у него нет природной среды, в которую он был бы изначально встроен, принцип удовольствия вытесняется и замещается принципом реальности: человек тратит все время на приспособление к окружающей реальности (создание орудий, жилища и т.д.) (Brown, 1985, p. 9), теряя возможности реализовывать свои влечения и желания. В этом плане, проявления сексуальности, не связанные с размножением, оказываются для выживания человека нежелательными, что в итоге и порождает машинерию подавления (начиная от запрета на инцест и заканчивая викторианской моралью), формирующую сферы вытесненного (бессознательного) и противостоящего ей Сверх-Я (интроецированных идеалов, чувства долга, вины, совести и так далее). Вот почему, с точки зрения Брауна,



для освобождения сексуальности недостаточно социалистической революции: необходимо изменить саму человеческую природу.

Трансформацию человеческой природы Браун связывает с переходом от генитальной сексуальности к сексуальности полиморфной. Генитальная сексуальность – это сексуальность взрослая, специфицированная (сосредоточенная в половых органах), выступающая прообразом рационального социального порядка, тогда как полиморфная сексуальность – это, наоборот, сексуальность, рассеянная по телу или, как точно определяет ее Кроненберг, «несфокусированная, пребывающая во всем, вид текучей сексуальности или сенсуальности» (Rodley, 1996, p. 65). Если генитальная сексуальность отвечает принципу реальности, будучи подчиненной исключительно функции продолжения рода, то полиморфная сексуальность отвечает скорее принципу удовольствия, всегда актуальному удовлетворению желаний. Однако для Брауна полиморфная сексуальность – это не просто совокупность перверсивных частичных влечений, присущих детству, но фундаментальный «океанический» образ чувственности, предполагающий экстатическое слияние человека и мира, примером которого является младенческое или даже пренатальное существование человека.

Возможность перехода к полиморфной сексуальности тесно связана с гегельянским представлением Брауна об органическом единстве двух ключевых влечений человека – влечения к Жизни (Эрос) и влечение к Смерти (Танатос), которые представляют собой временные измерения принципа удовольствия и принципа реальности. Тут Браун вновь полемизирует с Фрейдом. Австрийский ученый настаивал на том, что противоречие между Эросом и Танатосом свойственно всей биологической жизни, которая, с одной стороны, стремится перейти в неживое состояние, но, с другой стороны, стремится к самосохранению и самовоспроизведению. Этот неснимаемый дуализм – источник психических конфликтов и противоречий для всех живых созданий – является онтологическим условием невротической природы человеческого существа. В случае с человеком влечение к жизни ассоциируется с сексуальностью, тогда как влечение к смерти – с культурой, принуждающей человека к вытеснению и сублимации. Однако Браун в противовес дуализму влечений настаивает на диалектике влечений. По Брауну, у животных Эрос и Танатос образуют одно неделимое жизненное целое, где Эрос используется, чтобы жить, а Танатос, чтобы умирать (Brown, 1985, p. 104). Эрос и Танатос – это два противоположных влечения, но у



животных они находятся в согласии. По Брауну, когда-то и в человеке Эрос и Танатос были согласованы друг с другом. Этот период Браун описывает, ссылаясь на библейский образ пребывания Адама и Евы в Эдеме. С помощью аналогии грехопадения Браун описывает вступление человека в историю: когда Адаму было предназначено «трудиться в поте лица», а Еве – «рожать в муках», между Эросом и Танатосом возникает противоречие. Последнее характеризуется тем, что Браун называет «бегством от смерти» (flying from the death): человек, будучи отчужден от своих влечений (тела), фактически является мертвым, но безуспешно пытается обессмертить себя, создавая Богов, нравственные идеалы и произведения искусства. В будущем Эрос и Танатос вновь должны объединиться. Это объединение, связанное с принятием человеком Танатоса, Браун соотносил с различными апокалиптическими, мистико-религиозными образами, приводя в качестве примеров Андрогинное тело (Якоб Беме), Небесный Иерусалим (Иоанн Богослов) и т. д.

Кроненберг развивает приведенные пункты философии Брауна за исключением одного – его мессианской революционности. Для Кроненберга переход к полиморфной сексуальности описывается в научно-материалистическом и атеистическом ключе. Однако это не значит, что Кроненберг лишен определенного понимания истории. Человеческую историю Кроненберг рассматривает преимущественно сквозь призму генетического эволюционизма. Кроненберг различает эволюцию жизни и эволюцию человека. Последняя, с точки зрения Кроненберга, должна быть переопределена через логику индуцированного мутагенеза. Речь идет о том, что случайные мутации, которые составляют материал для эволюции, в рамках формируемой человеком техногенной среды генерируются с особой интенсивностью и скоростью. Человек непрерывно меняет среду обитания, создает механические и фармакологические импланты для своего тела, что серьезно трансформирует его тело и сознание. Кроненберг особо выделяет конец XX и начало XXI веков, отмеченные научно-технической революцией (появление высоких технологий, телевидения, компьютера, интернета, социальных сетей): этот период и становится колыбелью полиморфной сексуальности<sup>1</sup>. Почти во всех фильмах Кроненберга 70-80-х годов раскрепощенная сексуальность является результатом научных экспериментов (от «Преступлений будущего» и заканчивая «Мухой»). В фильмах «Связанные насмерть» (1988), «Обед нагишом» (1990), «М

<sup>1</sup> Современным интернеттехнологиям посвящен роман Кроненберга «Употреблено» (Consumed). (Кроненберг, 2014.)



Батерфляй» (1993), «Автокатастрофа» (1996), «Паук» (2002), «Оправданная жестокость» (2005) и «Звездная карта» (2014) сексуальность описывается в качестве психически индуцированной. В «Автокатастрофе» речь идет об особом эротизме гибридного объекта – покоренный автомобиль/сломанное, разорванное тело, в «Пауке» изображается детский психоз, порождающий тлеющий когнитивный разлом. Все эти виды актуализации полиморфной сексуальности не являются для Кроненберга формами достижения какого-то окончательного спасительного порядка – речь идет об акселерации той эволюции человека, что шла с незапамятных времен.

### **ЧУДОВИЩНАЯ МАТЬ**

В данной статье мы проследим кроненберговскую интерпретацию философии Брауна на примере фильма «Судороги».

В «Судорогах» Кроненберг рассматривает сексуальность как болезнь, но болезнь творческую, порождающую новые тела, в полной мере развивая интуиции своих «юношеских» работ. Напомним, что темой «Стерео» (1969) является «креативный рак», в «Преступлениях будущего» (1970) намечается связь между «лихорадкой Ружа» и гомосексуальной чувственностью. «Судороги» – кинокартина о произошедшем в результате неудачного научного эксперимента массовом заражении, воплощающим собой акт коллективного сексуального раскрепощения. Жилой комплекс Старлайнер – утопия среднего класса эпохи золотого тридцатилетия – оказывается охвачен эпидемией венерического заболевания, превращающим прагматичных обывателей в сексуальных маньяков. Сюжет, ассоциирующийся с зомби-хоррорами, является для Кроненберга средством изображения охватывающего людей оргиастического влечения: сначала один зараженный, потом несколько, потом их становятся сотни, и вот остается только один здоровый человек, из последних сил отбивающейся от толпы зараженных, но, в конце концов, превращающийся в одного из них, после чего следует оргия и выход насилия за пределы жилого квартала.

Итак, тезис нашей статьи состоит в следующем: в «Судорогах» представлена регрессия от генитальной сексуальности, имманентной кроненберговскому воображаемому аналогу среднего класса 70-х годов к оральной и анальной фазам инфантильной сексуальности.

Как известно, Фрейд постулировал существование четырех фаз инфантильной сексуальности – оральную, анальную, фаллическую и латентную. В «Судорогах» Кроненберг следует браунианской интерпретации генезиса инфантильной сексуальности, которая



расходится с фрейдовской. Если Фрейд делает акцент на том, что первые из четырех перечисленных стадий инфантильной сексуальности должны рассматриваться в качестве прегенитальных (зубы и кал как фаллические символы) (Фрейд, 1999, стр. 248), то Браун – на связи рта и ануса с фигурой матери.

По Брауну, фигура матери – это главный символ полиморфной сексуальности. Мать ассоциируется со стихийным, природным началом, стирающим различия между индивидом и миром, удовольствием и страданием, жизнью и смертью. В рамках психоаналитической теории подчеркивается амбивалентный образ матери, ассоциирующийся как с благом, так и со злом. Мать способна согреть, накормить, защитить, но она же способна и уничтожить, ввергнуть в хаос. Мать – это Гея, одинаково любящая всех своих детей, как светлых богов-олимпийцев, так и безобразных сторуких титанов. Если в «Судорогах» фигура матери присутствует скорее символически, то в последующих фильмах канадского режиссера она ассоциируется с конкретными женскими образами: Роуз в фильме «Бешенством», чья сексуальная привлекательность скрывает в себе смертоносное кровососущее жало, наездка-убийца Нола в ленте «Выводок»<sup>1</sup>.

Оральная и анальная фазы являются субъективными коррелятами хорошей и плохой матери. За первой стоит образ защищающий и кормящей матери, за второй – образ матери отторгаемой и вместе с тем насильно удерживаемой: мать как объект страха и агрессии. В одном случае, ребенок словно бы растворяется в матери, оказываясь кристаллизацией ее заботы и протекции, в другом мы видим отрицательную реакцию: момент, когда мать перестает кормить ребенка грудью, оказывает ему меньше внимания, а иногда даже и ругает его, – момент появления плохой матери, вызывающий со стороны ребенка мстительное подражание. На место матери ребенок ставит самого себя, а на свое место – собственные фекалии<sup>2</sup>. Ребенок как бы говорит:

*«Давай теперь поиграем в то, что я мама, а ты ребенок!»*  
(Brown, 1985, p. 117.).

---

<sup>1</sup> Фильм «Выводок» был подвергнут яростной критике со стороны исследовательницы феминистки Барбары Крид, которая описала чудовищную наездку в качестве конструкта состоящего из мизогинных фобий. См.: подробнее: (Creed, 1993, P. 178-180).

<sup>2</sup> Согласно Фрейду, это соответствует так называемым инфантильным сексуальным теориям, согласно которым дети появляются на свете подобно экскрементам.



Анальная фаза известна в качестве анально-садистской: для нее характерна страсть к обладанию и манипулированию. Как известно, анальная фаза выражается в получении ребенком удовольствия от сокращения сфинктера, связанных с произвольным (не связанным с биологическими потребностями) выталкиванием и удержанием экскрементов<sup>1</sup>, которое при определенном психофизическом развитии индивида может инспирировать возникновение некрофилии (Фромм, 1998, стр. 604). В «Судорогах» (1976) Кроненберг показывает, что невозможно, как это делает Браун, констатировать структурную амбивалентность материнского (феминного) начала и при этом выводить теорию полиморфной сексуальности исключительно из его позитивного аспекта. Если мы принимаем материнский образ, то мы принимаем его во всей полноте, связанной с присутствующей нем смертностью, которую воплощает анальная эротика. В этом-то и заключается, по Кроненбергу, истинный смысл слов о том, что смерть должна быть интегрирована в жизненное целое.

Чтобы лучше понять, что представляет собой этот негативный аспект образа матери, обратимся к концепции материнства Юлии Кристевой. Кристева говорит об архаической матери, которая представляет собой «место или не-место “нон-плейс” (...), место властвования блаженных и удушающих объятий до возникновения субъективности, означивания и значения. Угроза, которую представляет собой архаическая мать – это угроза не столько кастрации, сколько полной потери самой себя; и перед пробуждающимся к говорению существом встает необходимость матереубийства, как единственного пути к субъективности...» (Кристева, 2003, стр. 20). Тут прежде всего необходимо прояснить значение понятия «матереубийство». Кристева намерено противопоставляет его фрейдовскому понятию отцеубийства. Если отец – это автономная и персонифицированная фигура власти, открытая для атак, то мать вообще не содержит в себе каких-либо определенных черт, мать – это «смутный объект желания». Убийство отца равнозначно организации устойчивого социального порядка (сыновья ставят закон над его могилой), от матери можно лишь на время спрятаться, закрыть на нее глаза: она бессмертна, как сама жизнь, и не может быть переведена в трансцендентальные формы.

---

<sup>1</sup> Саломе выводит этот тезис из обсуждавшегося Фрейдом приучения ребенка к туалету, являющейся важной частью его психического генезиса и откладывающей заметный отпечаток на человеческой культуре. В статье «Анальное» и «сексуальное» Лу Саломе выдвинула гипотезу, согласно которой первоначальный запрет, лежащий в основе социализации человека, накладывался на сферу анальной эротике. Саломе говорит о «первом ‘фу’, которое мы должны усвоить» (Саломе, 2012, стр. 12).. См.: (Фрейд, 1990, стр. 53, 54).



Трудно говорить о материнском образе, поскольку он отрицает самоговoreние и какие-либо внятные определения; он предполагает хаос и смешение, которые для индивида равнозначны несуществованию, смерти. Для культуры и общества нет ничего страшнее архаической матери. Вот почему в рамках устойчивого символического порядка архаическая мать дается через аффект отвращения (*abjective*), который представляет собой акт вытеснения, отторжения. Отвращение – это чувство, являющееся средством особой допредикативной «субъективации», проведения границы между собой и внешним миром. Но это не та фундаментальная граница между «я» и «миром», «субъектом» и «объектом», с которой мы привыкли себя соотносить, но чисто аффективное отмежевание себя от того, что ассоциируется с враждой, смертью, болезнями, (экскременты, трупы, иноплеменники, вырванные внутренности и т.д.). Кристева не случайно использует слова «абъекция» и «абъект». В отличие от объекта, а-бъект – это то, что мы пытаемся исключить из нашего бытия, полностью вывести за его пределы. Абъекция – суть отвержение недифференцированного, безличного существования. Вот почему у нас вызывает отвращение ситуации, когда, к примеру, добропорядочный человек оказывается убийцей, а под свежей порослью мха мы находим гнездо опарышей. В них проглядывается падение в небытие. А небытие есть царство архаической матери – Калиго, предначальной мглы. Однако сознательный и автономный субъект носит в себе тоску по недифференцированному бытию, в нем глухо бьется желание вернуться в материнские объятия. На наш взгляд, фильм «Судороги» – это полное черного юмора изображение коллективного возвращения в лоно чудовищной матери.

## **БОЛЕЗНЬ К СЕКСУ**

Перейдем к разбору фильма. Первые кадры «Судорог» полностью посвящены одному из его главных героев – жилому комплексу Старлайнер. В них мы можем распознать два его образа. Первый (эксплицитный) образ Старлайнера является репрезентацией эксперимента по возвращению к оральной сексуальности. Он ассоциируется с убаюкивающим голосом менеджера, Рональда Мерики, который предлагает потенциальному покупателю квартиры вновь стать младенцем. Старлайнер предстает перед нами как райский уголок, где человек может прожить жизнь, избавленную от тягот цивилизации, обрести комфорт и защищенность, не прилагая для этого никаких усилий. Подобно материнским объятиям, Старлайнер воплощает собой замкнутый самодостаточный универсум: он



расположен на острове, соединенным с континентом лишь одним узким мостом:

*«Пройдя по мосту до нашего острова, вы почувствуете, как шум большого города остался как будто за миллионы миль позади вас».*

В Старлайнере есть рестораны, поля для гольфа, бассейн, подземная парковка, теннисные корты, магазины, химчистки, бутики и медицинский центр. В нем человеку ничего не нужно делать – лишь наслаждаться покоем и автоматически удовлетворять любые свои желания. На панорамном кадре видно, что очертания острова напоминают женскую грудь; в южной оконечности мы видим «сосок» – здание жилого комплекса. В своей рекламе Мерик постоянно сравнивает этот обособленный квартал с круизным лайнером (Starliner – это буквально звездный корабль):

*«Жизнь превращается в роскошное путешествие, если вы занимаете апартаменты в Старлайнере. Проплывите по реке жизни на тихом и комфортабельном судне».*

Судно или корабль – это символ материнской утробы, относящийся в психоаналитическом дискурсе к разряду талласократической символики, которая описывает самые ранние формы чувственности<sup>1</sup>. Однако на тех же слайдах подспудно дает о себе знать второй «режиссерский» образ Старлайнера, опознающийся по заунывной музыке, формирующей атмосферу, резко диссонирующую с радужными перспективам жизни в доме будущего. Набережные, квартиры, балконы и коридоры пустуют, что создает у зрителя тягостное впечатление. На фотографиях не хватает теплых красок: все они будто бы нарочно сделаны в дождливый облачный день. О’Салливан даже видит в изображениях на слайдах реминисценции освобожденного концлагеря:

*«Мы можем сказать, что эти помещения, свободные от людей, с функциональной архитектурой являются реминисценциями фотографий Освенцима, после того, как оттуда были эвакуированы выжившие» (O’Sullivan, 2013, p. 294.).*

---

<sup>1</sup> Так, один из используемых психотерапевтами методов по введению в пациентов в гипноз является внушение им того, что они погружены в воду (находятся в озере или в реке). Вода ассоциируется с пренатальным покоем.



Словом, Кроненберг, мог бы только согласиться с высказыванием Славоя Жижека, цитируемым О'Салливаном:

*«У нас есть отличное слово для реализованной мечты – это кошмар» (O'Sullivan, 2013, p. 322.).*

Уже в начале фильма становится ясным, что проект оральной эротики исчерпывается удобствами Старлайнера. Он не предполагает изменения сущности человека. Человек помещается в более комфортные условия, но остается мелким буржуа с его прагматичным рационализмом. Кроме того, все удобства Старлайнера являются производными от его технического совершенства, которые соответствуют ультрарационалистическому духу эпохи. В поведении его жильцов не угадывается никаких признаков пробужденной сексуальности. Скорее мы замечаем, что в нем повсюду процветают холод и отчуждение. Это можно проиллюстрировать на примере отношений двух пар: агента по недвижимости, Ника Тюдора, и его жены-домохозяйки, Джанин; врача Роджера Сен-Люка и медсестры Форсайт. Тюдор – холоден и замкнут в себе, он все время посвящает работе и игнорирует свою жену. Медсестра Форсайт постоянно оказывает Сен-Люку знаки внимания, которые тот полностью игнорирует.

Переходя к разбору анальной фазы нельзя не вспомнить одного из ключевых персонажей фильма – доктора Эмиля Хоббса. Невозможно отделаться от впечатления, что Хоббс является карикатурным alter-ego Нормана Брауна. Хоббс получал гранты на разнообразные научно-исследовательские проекты, одним из которых стал трансплантологический эксперимент по выведению паразит-симбионта. Официально Хоббс заявлял, что паразит предназначен для замены недееспособных человеческих органов. К примеру, если у человека неизлечимо больны почки, то паразит замещает их функции, а взамен берет себе часть крови. Однако безумие Хоббса состояло в том, что паразит, по его замыслу, должен был заменить не какой-то конкретный орган человека, а радикальным образом дополнить всю его психофизическую организацию. Вот, что сообщает один из героев фильма, партнер Хоббса, Ролло Лински, почти дословно цитируя строчки из «Жизни против Смерти»:

*«Хоббс считал человека излишни рациональным животным, потерявшим связь с собственным телом и инстинктами. Как*



*вам это нравится? Иными словами, слишком много мозгов, а кишка тонка. Вот, что он сделал, чтобы помочь нашим кишкам. Он вывел паразита – комбинацию афродизиака и венерической болезни, которая превратит мир в дикую оргию».*

Эмиль Хоббс представлен Кроненбергом в образе похотливого старикашки, для которого проект раскрепощения libido был следствием его личной сексуальной распущенности. У Хоббса была связь с несовершеннолетней студенткой Аннабель, на которой он проводил эксперименты. В ходе одного из них (того, что стал началом эпидемии) Хоббс убил Аннабель и покончил с собой. Личная заинтересованность Хоббса в раскрепощении libido – не случайна. С точки зрения Кроненберга, изменить человека можно только в том случае, если он сам стремится к этому (пусть и бессознательно). (Lifejournal, 2012). В отличие от Брауна, который предлагает абстрактную историческую схему и руководствуется мистическими идеалами, Хоббс воплощает конкретное влечение, ищущее для себя выход и подспудно дающее о себе знать и у других жителей Старлайнера. Здесь показательным является разговор Сен-Люка с Лински по телефону, в момент которого сестра Форсайт демонстративно переодевается перед Сен-Люком. Когда она предстает перед ним полностью обнаженной, Сен-Люк смотрит на нее со странным желанием, для реализации которого ему будто бы чего-то не достает. Еще более удачным примером является сцена нападения паразита на молодую женщину по имени Беттс. Она укладывает волосы и слушает выпуск вечерних новостей, где сообщается о смертях в Старлайнере, на которые реагирует с полным безразличием, что неестественно для одинокой молодой женщины. Позже она садится в ванну, куда проникает паразит. Саму атаку паразита мы не видим, но легко можем догадаться, что паразит насилует Беттс, причем без видимого сопротивления с ее стороны (она кричит, корчится от боли, но предпринимает попыток вынуть из себя агрессивное создание). Кажется, что нападение основано на ее латентном согласии. Как замечает О'Салливан, она представляет собой «перевернутую» сцену из «Психо» Хичкока. Если после убийства Мэрион Крэйн мы видим, как кровь исчезает в сливном отверстии, что символизирует сокрытие преступления, то в «Судорогах» показывается как после атаки паразита кровь заполняет ванну. Тем самым Кроненберг подчеркивает, что нападение паразита является изображением высвобождения вытесненного.



Тот факт, что Лински делает акцент на слове «кишки» (guts) лишь подтверждает стремление Кроненберга привлечь внимание зрителя к анальной эротике: кишка – это ее преимущественная зона. В переводе с английского слово «guts» обозначает кишки, понятые в качестве внутреннего органа, и одновременно мужество, решимость. Когда говорят: «Да, у тебе кишка тонка!», то подразумевают отсутствие последних. В этом плане, кишки предполагают агрессивность и готовность к насилию. И поскольку человек утратил свои естественные кишки в ходе процесса рационализации, то вернуть их ему можно лишь инвазивно – через внедрение в него их искусственного аналога.

Радикальная кроненберговская интерпретация анальной фазы становится еще более очевидной, когда мы видим паразита. Паразит – это красно-коричневый слизняк около пятнадцати сантиметров в длину, который напоминает нечто среднее между пенисом и твердым содержимым кишечника. Кроненберг настаивает на сближении паразитов и экскрементов в сцене, когда Ник Тюдор заигрывает с движущимся у него в животе слизняком. Тюдор лежит в комнате на кровати и говорит: «Давай, парень! Выходи сюда, слышишь! Только ты и я! Мы станем хорошими друзьями. Ну, давай же, давай!», а паразит словно бы отвечает ему, образуя вздутия на поверхности живота, делая его похожим на мешок с перекаत्याющейся картошкой<sup>1</sup>. Тюдор ощупывает эти вздутия со смесью любопытства, тревоги и сладострастия. Эта сцена почти буквально соответствует тому, что фрейдисты называют «игрой с фекалиями», во время которых дети исследуют свои экскременты, зачастую обращаясь с ними как с одушевленными существами.

Одним из самых важных моментов фильма «Судорог» является момент заражения, поскольку в нем воспроизводится комбинация оральной и анальной эротике. Вспомним, как оно происходит. Уже

---

<sup>1</sup> Уильям Берд совершенно справедливо отмечает, что фекалии относятся к висцеральному телу, болезненные проявления которого являются неизменной темой фильмов Дэвида Кроненберга. Висцеральное тело – это тело внутреннее, о котором мы ничего не хотим знать. Оно спрятано под внешним телом – телом, управляемым, контролируемым. Анатомически к внешнему телу относится мышечная система, опорно-двигательный аппарат, центральная нервная система, тогда как к висцеральному телу – кровеносный и пищеварительный аппарат, симпатическая нервная система, совокупность внутриклеточных и бактериальных коммуникаций. За сознательную активность отвечает внешнее тело, однако эта активность возможна ровно до тех пор, пока может полагаться на бесперебойное функционирование внутреннего тела. Кроненберг, как и многие другие авторы, работающие в жанре body-horror, переворачивает иерархию тел. Зрительское восприятие таких фильмов, как «Капля» (1958), «Ночь живых мертвецов» (1968), «Рука» (1981), «Нечто» (1982), связано с ужасом перед тем, что скрывается в глубине нашего собственного тела, тела, которое, казалось бы, является нашей неотчуждаемой собственностью. Нас ужасает тело внутри тела, и ужасает оно нас именно тем, что она нам неподконтрольно.



инфицированный паразитом житель Старлайнера нападает на здорового, извергая паразита изо рта. А паразиту достаточно коснуться кожи, чтобы произошло заражение. Тут мы позволим себе не согласиться с О'Салливаном, с точки зрения которого движение паразита снизу вверх (из живота ко рту), символизирует видоизмененную сублимацию (O'Sullivan, 2013, p. 459.). На наш взгляд, рот попросту берет на себя функцию ануса, как при рвоте. Об этом свидетельствует первая в фильме сцена извержения паразита, когда только заразившийся Ник Тюдор выблевывает паразита с балкона, после чего тот начинает самостоятельно путешествовать по жилому комплексу. Одновременно рот сохраняет и собственно оральную функцию, поскольку он оказывается инструментом введения зараженного в оргиастическую коллективность<sup>1</sup>. Общение зараженных друг с другом действительно напоминает проявления инфантильной сексуальности в том виде, как его описывал Браун: между ними нет генитального контакта, они обнимаются, дотрагиваются друг до друга, купаются вместе в бассейне. Но это происходит именно за счет передачи мертвой плоти.

Вспомним наиболее запоминающиеся сцены заражения из «Судорог», где раскрывается связь с материнским комплексом. В одной из первых сцен зараженная уборщица атакует официанта. Когда тот проходит мимо ее комнаты, она набрасывается на него со словами: «Я так оголодала без любви! Иди же ко мне!». В другой сцене сестра Форсайт готовит у себя в квартире ужин, ожидая визита доктора Сен-Люка. Внезапно раздается стук в дверь. Форсайт открывает. Перед ней молодой человек нездорового вида, которого она спрашивает: «Могу ли я чем-то вам помочь?». Молодой человек отвечает: «Да, можете!» и нападает, пытаясь сорвать с нее одежду и вцепиться в горло, широко открыв рот, чтобы в подходящий момент извергнуть паразита. Ответ юноши на вопрос Форсайт звучит как настоятельная просьба, которая перерастает в насилие в тот момент, когда в ее исполнении отказывают. Последнее выглядит как вынужденное продолжение первого, о чем свидетельствует умоляющий взгляд молодого человека – в нем читается сожаление о своих действиях, которые он не в состоянии контролировать. Вот еще одна примечательная сцена. Когда Джанин заходит к Нику в комнату, он сидит на кровати и сообщает ей, что превосходно себя чувствует, целует и просит, чтобы та занялась с ним любовью. Когда Джанин отказывается, он бьет ее по лицу и говорит: «Люби меня Джанин, ты – моя жена!». Он валит ее на кровать и, удерживая ее на спине,

<sup>1</sup> См.: (Кристева, 2003, стр. 20).



пытается прикоснуться к её лицу ртом, но Джанин удаётся вырваться. В слезах она убегает в ванну и, возвращаясь, видит Тюдора, безжизненно лежащего на боку, у которого изо рта выползает слизняк. После просмотра этих сцен вспоминается теория видоизмененной оральной эротики Карла Абрахама. Абрахам говорит о людях, в детстве страдавших от недостатка материнского внимания, которое во взрослой жизни они пытаются восполнить, рассматривая окружающий их мир в качестве матери, которую необходимо принудить к тому, чтобы она заботилась о них. Это люди, которые постоянно стремятся что-то получить от других людей, люди отличающиеся крайней навязчивостью. Вот, что пишет Абрахам:

*«В социальном поведении этих людей нечто постоянно требующее, что выражается по большей части то в форме просьбы, то в форме требования. При этом описанная склонность к поглощению совмещается у них со склонностью к оральной отдаче. Они испытывают стремление довериться другим людям оральным путем, которое происходит от чувства переполнения» (Абрахам, 2007, стр. 67).*

*«Регулярно я мог констатировать у таких индивидов, что они были не в состоянии сдерживать себя не только в языковой области, но и в других сферах. Так, у них неоднократно обнаруживается порыв к мочеотделению» (Абрахам, 2007, стр. 67,68).*

*«У этих лиц стремление к речи означает точно так же воздержание как нападение, умерщвление или уничтожение, но одновременно и любой род физического испражнения, включая оплодотворение» (Абрахам, 2007, стр. 68).*

Абрахам дает нам дополнительные средства понять логику кроненберговской анальной эротики, физически привязанной к ротовому отверстию. По Абрахаму, взрослое видоизменение оральной сексуальности состоит в том, что рот, будучи преформированным анальной сексуальностью, в дополнение к своей функции поглощения вещества, приобретает функцию его отдачи (растраты), причем так, что обе эти функции получают возможность реализовываться одновременно. Это позволяет носителю такого рода сексуальности не просто заставить другого индивида что-либо сделать, но и в некотором роде побудить его разделить собственные влечения, т.е.



буквально, убивая, оплодотворить его. С точки зрения Абрахама, подобный невротик оказывается ловким манипулятором, который способен извлекать для себя выгоду только в той ситуации, когда его окружают самостоятельные личности, на которых он может рассчитывать. Однако для Кроненберга подобный вывод означал бы вписывание невротика в привычный (фаллический) социальный порядок, что дезавуировало бы логику принадлежности анальной эротике к материнскому началу. Вот почему для Кроненберга так важно помыслить наличие сообщества, целиком состоящего из подобных индивидов, где в жизнь оплодотворяется смертью.

### **НЕВОЗМОЖНОСТЬ РЕВОЛЮЦИИ**

Авторитетный канадский кинокритик, Робин Вуд, в книге «Американский кошмар» – одной из первых работ, посвященных анализу фильмов ужасов, ввел разграничение между «прогрессивными» и «реакционными» ужастиками, где первые служат революции в ее фрейдомарксистском понимании, т.е. раскрывают репрессивность существующего общественного строя, тогда как вторые, наоборот, воспроизводят разнообразные шовинистические клише, способствуя сохранению существующей социальной структуры. Вуд вместе с соавторами разбирает множество фильмов, среди которых, наряду с такими «хитами», как «Техасская резня бензопилой», «Экзорцист», «Челюсти», «Омен» оказался и фильм «Судороги». Последний был отнесен им к категории реакционных ужастиков: Кроненберг, по мнению Вуда, позитивно изображает средний класс. Однако Кроненберг не является идеологом буржуазного общества. Кроненберг выступает как критик революции. С его точки зрения, судьба всех радикальных революционных нововведений состоит в том, чтобы быть ассимилированными средним классом. Средний класс подобен амебе: его сила состоит не в том, чтобы с целью защиты от чего-то «радикального и угрожающего» «построить вокруг себя раковину, которая может быть взломана и разрушена, а в том, чтобы абсорбировать его» (Rodley, 1996, p. 65). Кроненберг, объясняя суть общественных изменений, которые мы видим в «Судорогах», приводит в пример рождение моды на длинные мужские прически в Югославии в 60-80-х годов. В начале этого периода ношение мужчинами длинных волос «считалось политическим высказыванием», а в середине 80-х длинные волосы стали носить даже «юристы и бухгалтеры». Длинные волосы стали нормой, и тот, кто хотел претендовать на конформизм, должен был брить голову (Rodley, 1996, p. 66). Кроненберг ясно указывает на



ассимиляцию «революции» в конце фильма. Ночью жильцы Старлайнера покидают его на автомобилях, направляясь в Монреаль. Но выглядят они, как клерки, которые спешат ранним утром на работу, а не отпрысков освободительной эпидемии. За кадром голос сообщает, что в Монреале поднялся уровень сексуального насилия, но это сообщение звучит, как полицейская сводка и не производит впечатления чего-то экстраординарного. Фильм «Судороги» оказывается тонким высмеиванием наивных канадских хиппи, которые в середине 70-х заимствуют у американцев и европейцев моду на сексуальную революция, не обращая внимания на то, что в США и Европе она на тот момент была уже полностью ассимилирована капитализмом.

## **ВЫВОДЫ**

Попробуем резюмировать сказанное. В фильме «Судороги» закладываются ключевые принципы кроненберговской кинематографической поэтики. Ее онтологический аспект подразумевает подрыв эссенциалистской логики, через которую определяется европейская цивилизация. Мы больше не можем отстаивать первичность завершенных сущностей на биопсихическом или категориально-метафизическом уровнях, поскольку все они становятся условными выражениями потока жизни (*libido*). В этом фильме Кроненберг впервые обращается к одному из своих постоянных собеседников – американскому фрейдисту, Норману Брауну, предложившему проект высвобождения полиморфной сексуальности. В отличие от Фрейда, Браун считал полиморфную (инфантильную) сексуальность условием эмансипации человека. Полиморфная сексуальность – это сексуальность, обеспечивающая экстатическое единство человека и мира, символом которого является материнское начало. Одним из условий ее высвобождения, по Брауну, является принятие тела в качестве смертного. В «Судорогах» Кроненберг пытается творчески переработать эту концепцию Брауна, разрабатывая не в полной мере развитый последним тезис, согласно которому оральная и анальная эротика, как подвиды полиморфной сексуальности отражают амбивалентность материнского начала. И, наконец, Кроненберг отрицает мессианскую революционность Брауна. Для него высвобождение полиморфной сексуальности по определению не может стать революцией, способной послужить концу истории, поскольку сексуальность является становлением по своей сути. Кроме того, Кроненберг описывает в «Судорогах» средний класс в качестве носителя раскрепощенной сексуальности.



Кроненберг указал на то, что средний класс является наиболее революционным, поскольку он оказывается способен интегрировать любые революционные новшества и нововведения, будучи структурой, имманентной жизни.

---

### Список литературы

- Beard, W. (2006). *The Artist as Monster*. Toronto Buffalo London: University of Toronto Press
- Beatty B. (2008). *David Cronenberg's A History of Violence*. Toronto Buffalo London: University of Toronto Press.
- Britton, A., Lippe, R., Williams, T. & Wood R. (1979). *American Nightmare. Essays on the Horror Film*. Toronto: Festival of Festivals.
- Brown, N. O. (1985). *Life against death. Psychoanalytic meaning of history*. Hanover: Wesleyan University Press
- Browning M. (2007). *David Cronenberg: Author or Filmmaker? Bristol*, Chicago: Intellect Books
- Creed, B. (1993). *The Monstrous Feminine*. London and New York: Routledge
- Grant, M. (2000). *The Modern Fantastic: The Films of David Cronenberg*. Weastport: Praeger
- Jameson F. (1992). *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lifejournal. (2012). *Дэвид Кроненберг. "Экзистенция". Интервью*. Получено из <https://goth.livejournal.com/91316.html>
- O'Sullivan, P. (2013). *Dead Flesh: The Presence of Norman O. Brown in the Work of David Cronenberg*. Amazon Digital Services LLC.
- Riches, S. (2012). *The Philosophy of David Cronenberg*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Rodley, C. (1992). *Cronenberg on Cronenberg*. London&Boston: Faber & Faber.
- Wilson, S. (2001). *The Politics of Insects*. New York: Continuum
- Youtube. (2015). *Автопортрет: Дэвид Кроненберг*. Получено из <https://www.youtube.com/watch?v=1cq67mGLUvQ>
- Абрахам, К. (2007). *Характер и развитие*. Ижевск: ERGO
- Берроуз, У. (2010). *Голый завтрак*. Москва: АСТ
- Дарвин Ч. (2001). *Происхождение видов путем естественного отбора*. Санкт-Петербург: Наука.
- Кристева, Ю. (2003). *Силы ужаса: эссе об отвращении*. Санкт-Петербург: АЛЕТЕЯ



Кроненберг, Д. (2015). *Употреблено*. Москва: Corpus  
Саломе, Л. (2012). «Анальное» и «сексуальное». Ижевск: ERGO  
Фрейд, З. (1990). *Очерки по психологии сексуальности*. Минск: БелСЭ  
Фрейд, З. (1999). *Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа*. Санкт-Петербург: АЛТЕЯ

---

## References

- Abraham, K. (2007). *Character and Development*. Izhevsk: ERGO. (in Russian)
- Burroughs, W. (2010). *Naked Lunch*. Moscow: AST. (in Russian)
- Beard, W. (2006). *The Artist as Monster*. University of Toronto Press. 2006
- Beatty B. (2008). *David Cronenberg's A History of Violence*. Toronto Buffalo London: University of Toronto Press.
- Britton, A., Lippe, R., Williams, T. & Wood R. (1979). *American Nightmare. Essays on the Horror Film*. Toronto: Festival of Festivals.
- Brown, N. O. (1985). *Life against death. Psychoanalytic meaning of history*. Hanover: Wesleyan University Press
- Browning M. (2007). *David Cronenberg: Author or Filmmaker?* Bristol, Chicago: Intellect Books
- Creed, B. (1993). *The Monstrous Feminine*. London and New York: Routledge
- Cronenberg, D. (2015). *Consumed*. Moscow: Corpus. (in Russian)
- Darwin C. (2001). *The Origin of Species by Means of Natural Selection*. Saint-Petersburg: Science. (in Russian)
- Freud, Z. (1999). *Basic psychological theories in psychoanalysis. Essay on history of psychoanalysis*. Saint-Petersburg: ALETEIA. (in Russian)
- Freud, Z. (1990). *Essays on psychology of sexuality*. Minsk: BelSE. (in Russian)
- Grant, M. (2000). *The Modern Fantastic: The Films of David Cronenberg*. Westport: Praeger
- Jameson F. (1992). *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kristeva, J. (2003). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Saint-Petersburg: ALETEIA. (in Russian)
- Lifejournal. (2012). *David Cronenberg. "Existence". An interview*. Retrieved from <https://goon.livejournal.com/91316.html>
- Pavlov, A. (2014). *The guilty pleasure*. Moscow: HSE Publishing House.
- Salomé, L. (2012). *"Anal" and "Sexual"*. Izhevsk: ERGO



- Riches, S. (2012). *The Philosophy of David Cronenberg*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Rodley, C. (1992). *Cronenberg on Cronenberg*. London&Boston: Faber & Faber.
- O'Sullivan, P. (2013). *Dead Flesh: The Presence of Norman O. Brown in the Work of David Cronenberg*. Amazon Digital Services LLC.
- Wilson, S. (2001). *The Politics of Insects*. New York: Continuum
- Youtube. (2015). *Selfportrait: David Cronenberg*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=1cq67mGLUvQ>