

Чегодаев Александр Александрович**Chegodaev Aleksandr Aleksandrovich**аспирант кафедры философии и права
Пермского национального исследовательского
политехнического университетаPhD student,
Philosophy and Law Department,
Perm State National Research University**Чегодаева Екатерина Геннадьевна****Chegodaeva Ekaterina Gennadievna**старший преподаватель,
соискатель кафедры философии
Пермского государственного национального
исследовательского университетаSenior Lecturer,
PhD applicant,
Philosophy Department,
Perm State National Research University**МОТИВ ПЛОТИ
В ТВОРЧЕСТВЕ Д. КРОНЕНБЕРГА
В РАКУРСЕ ОНТОЛОГИИ
СУБЪЕКТИВНОСТИ Ж. ДЕЛЕЗА****THE MOTIF OF THE FLESH
IN THE WORKS OF D. CRONENBERG
IN THE ONTOLOGICAL PERSPECTIVE
OF THE SUBJECTIVITY OF G. DELEUZE****Аннотация:**

Статья посвящена интерпретации мотива плоти в творчестве канадского режиссера Дэвида Кроненберга. Основанием интерпретации выступила онтология субъективности французского философа Жюлья Делеза, в которой зафиксирована дихотомия субъекта и субъективности. Показано, что Кроненберг в своих фильмах через различные вариации мотива плоти регистрирует изменяющееся в искусстве, культуре и философии отношение к субъекту, которое не фиксируется в рамках категории стабильности, а воспринимается как субъективность, сформированная событийным и динамичным характером собственного бытия. Кроме того, показано, что Кроненберг и Делез иллюстрируют идею становления субъективности схожим образом. Они стремятся представить субъективность как нечто предстоящее субъекту. В обоих случаях источником субъективности, как у Кроненберга, так и у Делеза, выступает плоть как углубленная метафора тела и телесности, открывающей доступ к субъективности.

Ключевые слова:

био-хоррор, бытие, кинотеория, концепт, нестабильность, онтология, становление, субъективность, Д. Кроненберг, Ж. Делез.

Summary:

The paper deals with the interpretation of the motif of the flesh in the works of Canadian Film Director David Cronenberg. This interpretation is based on the ontology of subjectivity of the French philosopher Gilles Deleuze in which the dichotomy of subject and subjectivity is fixed. Attitude towards subject which is changeable in arts, culture, and philosophy is demonstrated by Cronenberg in his films through various motifs of the flesh. This attitude is not fixed within the category of stability and perceived as subjectivity formed by the event and dynamic nature of one's being. Besides, the research shows that Cronenberg and Deleuze illustrate the idea of developing subjectivity in a similar way. They seek to present subjectivity as something that is imminent to the subject. In both cases, the source of subjectivity is the flesh as an in-depth metaphor of the body and corporeality providing access to subjectivity in Cronenberg and Deleuze's opinion.

Keywords:

bio-horror, being, film theory, concept, instability, ontology, self-formation, subjectivity, D. Cronenberg, G. Deleuze.

Мотивы в кинотексте различных режиссеров, как правило, выступают наиболее важной частью их кинопослания. Зритель, обратившийся к творчеству канадского режиссера и писателя Дэвида Кроненберга, может обнаружить лежащий на поверхности в его кинолентах мотив плоти: «Снова и снова Кроненберг показывает зрителю, как плоть может стать местом независимости, развивая свою собственную историю, привычки, часто в конфликте с тем, как сознание переживает или помнит эти влияния» [1, р. 83].

Создаваемые Кроненбергом образы плоти можно рассматривать как иллюстрацию философских взглядов на проблему дихотомии субъекта и субъективности, раскрытую Делезом в его онтологии субъективности. Можно говорить о том, что он показывает кафкианский переворот, т. е. радикальную трансформацию опыта становления субъектом. Работы режиссера могут рассматриваться как символы телесно-ориентированного описания человеческой идентичности [2].

Мотив плоти включает три аспекта, позволяющих установить взаимосвязь кинообразов Кроненберга с онтологией субъективности Делеза. Первый аспект связан с изображением бунта плоти. Второй предполагает рассмотрение плоти как метафоры. Третий аспект – связь мотива плоти с ее модификацией. Рассматриваемые аспекты указывают на стремление режиссера показать через мотив плоти опыт становления субъектом [3], что сближает его с философской проблемой становления субъективности.

Изображение плоти в кинолентах Кроненберга можно назвать одним из самых шокирующих образов в современном кинематографе. Причина заключается в желании режиссера передать не пассивное, а гиперактивное состояние плоти, которое можно назвать бунтом («Бешеная» и «Выводок»).

Бунт плоти у Кроненберга заключается в его природе, которая не связана с психикой и безумием, болезнью и сексуальностью, наследственностью, добровольной и принудительной модификацией, патологией социальных отношений и т. д. Причины бунта плоти лежат между границ внутреннего и внешнего, в области, соприкасающейся одновременно с телом и с психикой, но несводимой к ним.

В бунте плоти вскрывается ее глубинная неизведанная природа, обладающая собственной логикой и инстинктом. Благодаря тому, что природа плоти всегда скрыта, она воспринимается как тайна, ее цели и мотивы неизвестны, их невозможно предугадать. Благодаря своей спонтанности, неожиданности и непредсказуемости бунт не только разрывает ткань привычного течения жизни героев фильмов Кроненберга, но вместе с тем калечит как тело и психику, так и само бытие, преобразуя их в совершенно иное, незнакомое и чужое, открывая тем самым кризис идентичности [4].

В мировом кинематографе и литературе есть аналоги сюжета бунтующей плоти, например некоторые сюжеты фильмов Дэвида Линча или роман «Превращение» Франца Кафки. В кинематографе есть целый отдельный жанр био-хоррор, также схожим сюжетом обладают некоторые фильмы, посвященные современной мифологии зомби. Заслуга Кроненберга как режиссера заключается не в реконструкции знакомого сюжета, а в методе его визуализации, в желании описать процесс спонтанного бунта плоти. В некоторых кинолентах кажется, что Кроненберг отходит от идеи спонтанности плоти и дает зрителю возможность самому указать причину бунта плоти. Но такая причина формальна и в конечном счете не объясняет спонтанность плоти. По замечанию исследователей, «только зрителю – да и то не всегда – дано видеть ту роковую точку, после которой мутации становятся необратимыми; только зрителю – да и то не всякому – дано понять смысл этих мутаций» [5]. Так, причиной бунта в киноленте «Муха» стал неудачно поставленный эксперимент, но эта причина не объясняет рождения нового, нечеловеческого бытия, потерю идентичности с человеком и человеческим. Героям же фильмов суждено лишь констатировать то, что с ними случилось. Так, герой «Мухи» произносит: «Я – насекомое, которому снилось, что оно было человеком. Это было приятно. Но теперь сон закончился» [6].

Болезнь также имеет свойство спонтанности, но в отличие от болезни с последующим выздоровлением и надеждой на восстановление обыденного потока спонтанный бунт плоти инициирует подмену знакомого человеческого бытия чужим и нечеловеческим. Кроме того, болезнь всегда направлена на тело, а у плоти нет состояний здоровья и болезни, более того, к ней неприменимы состояния живого и мертвого, поскольку граница между ними условна и размыта самой природой плоти. Здесь уместно вспомнить определение жизни, данное французским анатомом и физиологом XVIII в., основоположником танатологии Ксавье Биша, изучавшим «ткани как в естественном состоянии, так и подвергнувшиеся различным воздействиям, в частности химическим» [7, с. 27]. Согласно Биша, жизнь – это совокупность явлений, сопротивляющихся смерти. Такое представление о плоти связывает кинообраз плоти у Кроненберга и онтологию субъективности Делеза. Фуко и Делез подчеркивали, что определение Биша одновременно совмещает в себе определения жизни и смерти, силы витальности и смертности. Плоть формируют два этих явления, а значит, она обнаруживает себя в разрыве между ними. Формирующая сила, сопротивляющаяся смерти, – это хранимый плотью животный инстинкт. Делез обострил дискурс субъективности вопросом о нечеловеческом источнике становления: «Проблема не в том, чтобы быть тем или иным человеком, но, скорее, в становлении нечеловеческого, в становлении универсального животного, – не в том смысле, что следует взять какого-то зверя, а в том, чтобы разобрать организацию человеческого тела, проникнуть в ту или иную зону его интенсивности, открывая в каждой из них зоны, принадлежащие моему “я”, а также группы, популяции и виды, которые там обитают» [8, с. 24].

Поставленный вопрос приводит Делеза к разработке концепта становления зверем, в котором он фиксирует проблему соотношения субъекта и субъективности. Первоначально Делез создает этот концепт для передачи принципа отношения философа и нефилософа: «Мы мыслим и пишем даже для зверей. Мы становимся зверем, чтобы и зверь тоже стал чем-то иным. Агония крысы или казнь коровы остаются присутствовать в мысли – не из жалости, но в качестве зоны взаимного обмена между человеком и животным, где от одного что-то переходит к другому» [9, с. 127]. Позже смысл данного концепта будет расширен его создателем при анализе полотен Фрэнсиса Бэкона. Делез обратил внимание на то, что любимые операции художника «выскабливание и расчистка» служат разрушению лица как репрезентирующей субъект оболочку, но скрывающей его становление – субъективность. В приемах художника Делезу удалось усмотреть метод вскрытия субъективности и источника ее становления. Производимые художником процедуры открывали источник становления субъективности – витальные животные силы, одухотворяющие фигуру-плоть.

По Делезу, они представляли собой «телесно-витальное дыхание, животный дух» [10 с. 37]. Бэкон демонстрировал на его холстах зону неразличения между человеком и животным. По мнению Делеза, невозможность их различения заключается в общем источнике становления.

Делез поясняет, что «голова человека может быть замещена животным – но не как формой, а как чертой, например трепыхание птицы, которая “ввинчивается” в расчищенную» часть лица-голова [11, с. 38]. Животные черты вводят зону «неразрешимости между человеком и животным», в которой «человек становится животным, а животное одновременно становится духом – духом человека, физическим духом человека» [12]. Зоной неразрешимости между человеком и животным является плоть: «Речь идет не о перекличках человека и животного, не об их сходстве, а о глубинном тождестве; их зона неразличения глубже всякой чувственной идентификации: страдающий человек есть зверь, страдающий зверь есть человек. Это реальность становления» [13, с. 39].

Конечно, животный витализм – это не единственная сила, играющая роль в процессе становления субъективности. Второй силой, действующей в становлении наравне с первой, выступает смерть, которая укоренена в самой физиологии плоти. Вслед за Делезом и Бэконом кинорежиссер также обнаруживает эту зону неразрешимости.

В работе «Мерзость» Кроненберга один из героев дает определение человеку как «животному, которое слишком далеко зашло в подавлении инстинктов» [14]. В фильме люди оказываются заражены паразитом, воздействие которого приводит к сексуальной распущенности. Так режиссер показывает зависимость смещения границы идентификации субъекта от его биологической границы, открывает область, предшествующую субъекту, и тем самым сближается с концептом становления зверем [15].

Для Биша, Делеза и Кроненберга плоть – понятие сложное и динамичное, основанное на естественной, неметафизической бинарной оппозиции жизни и смерти. В то же время в плоти они обнаруживают невозможность провести границу между ее полюсами. Для них состояния плоти всегда размыты, условны, многообразны. Плоть обладает различными состояниями, которые стремится передать искусство. Она может быть носителем жизни или предвестием смерти, молодой и дряхлеющей, тяжелой или легкой. Плоть может быть одухотворена, и тогда она есть уже тело. Одновременно она может быть оторванным от тела куском, в котором еще продолжают идти жизненные процессы, но если они полностью исчезнут, плоть не перестанет быть плотью до тех пор, пока полностью не распадется и не растворится. Многообразие состояний плоти, включая промежуточные состояния, делает ее для искусства универсальной метафорой, знаком и символом жизни и смерти.

В фильмах Кроненберга плоть – это носительница жизни и живого, она всегда одухотворена, но это одухотворение особого рода. Плоть у Кроненберга одухотворена не душой, а животной силой. Об этой силе как движущем источнике субъективности писал Делез в своей интерпретации картин Фрэнсиса Бэкона, и именно ее он вкладывал в концепт становления зверем. У Кроненберга плоть – символ иного бытия, иной жизни и ее возможности, поэтому она всегда чужая и непознанная для наблюдающего субъекта, она совершенно чужда знакомой ему жизни и ему самому. Плоть для режиссера – символ радикально иного проявления бытия.

Взбунтовавшаяся плоть у Кроненберга всегда угрожает новым бытием, но никогда не является смертью для ее носителя. Смерть как окончание бунта плоти, как правило, несет внешнее – среда, события или люди, стремящиеся ликвидировать угрозу, которую несет это новое открывшееся бытие или изнанка их собственного знакомого бытия. Сама плоть может сопротивляться, быть агрессивной и нести смерть для нападающего.

Бунт плоти не имеет смысла и логики с позиции здравого и обыденного смысла. Это абсолютно неизъяснимая метафизика и воплощение лавкрафтианских образов, которые одновременно зачаровывают, пугают и отвращают. Именно этот ужас перед иным бытием, перед изнанкой и ее неожиданным проявлением, разрывающим обыденность, режиссер мастерски показывает в своих фильмах. Кроненберг не только демонстрирует бунт плоти, но и поднимает проблему техногенной модификации человеческого организма, в результате которой теряется самоопределение становящегося человеческой изнанкой субъекта: «Моя левая нога на самом деле не моя, а какой-то внешний придаток. Я хочу от него избавиться, я не ощущаю себя единым целым, не чувствую, что я – это я, пока он при мне» [16].

Через этот ужас перед изнанкой режиссер стремится передать «готический дух современной технократической цивилизации» [17]. Режиссерский метод Кроненберга – заставить зрителя испытывать недоверие и страх перед собственной плотью, боязнь увидеть в знакомом нечто.

Мотив плоти в творчестве режиссера многообразен и не ограничивается исключительно бунтом. Пристальное внимание режиссера к плоти проявляется практически в каждом фильме, но, как бы ни был развит мотив, он остается связанным с идеей субъективности как процесса становления субъекта. Здесь, в отличие от бунта плоти, появляется причина возникновения изнанки, которая связана с различными причинами модификации плоти. Так, например, в фильме

«Опасный метод», посвященном отношениям Зигмунда Фрейда и Карла Густава Юнга, зритель видит формирование психотравмы, причиной которой стало не тело, а именно плоть.

В психологических и криминальных драмах у Кроненберга нет фантастического элемента. В них плоть связывается режиссером с проявлением процесса модификации психики и сексуальности, социальными детерминантами или техногенными, патологическими влияниями. Он стремится поставить зрителя перед такими предельными вопросами, которые нерешаемы в рамках знакомых аксиологических категорий.

В одном из интервью, рассуждая о природе собственных фильмов, Кроненберг разграничивает кино удобное, уютное и кино неудобное, страшное и отталкивающее, нарушающее зону комфорта зрителя. Природа фильмов второй категории заключается в том, что они задают тревожные вопросы, ответы на которые кажутся просто невозможными. Высказывания режиссера позволяют сделать вывод, что его картины намеренно провокационные и шокирующие. Главным элементом провокации в фильмах режиссера является насилие или модификация, связанная с плотью. Например, в фильме «Видеодром» плоть и ее истязание становятся предметом торговли. В современном мире плоть связана с экономикой, что делает возможным их отождествление.

Современному человеку общества потребления плоть незнакома. Ему известна лишь одна ее функция – потребление. В отличие от человека Средних веков человек общества потребления не видит в плоти и ее смертной природе свидетельства существования Бога. Мотивы религиозного опыта, священной скарификации парадоксальным образом пересекаются с мотивом плоти в фильме «Порок на экспорт». В сцене нанесения ритуальных татуировок главный герой входит в криминальный мир, тем самым отказываясь от человеческого мира с его моралью, что можно расценивать как знак принятия нового закона [18]. В этой сцене режиссером обыгрывается не только ритуал криминального мира, но и библейский мотив: «Кто любит отца или мать более, нежели Меня, не достоин Меня; и кто любит сына или дочь более, нежели Меня, не достоин Меня; и кто не берет креста своего и следует за Мною, тот не достоин Меня» (Мф. 10:37–38).

Приведенные в статье интерпретации мотива плоти позволяют высоко оценить ее философское и эстетическое значение, а также место этого мотива в творчестве режиссера как одного из центральных оснований его кинотекста и ключевого кинопослания. Кроме того, проведенный анализ указывает на участие режиссера в «новом неметафизическом дискурсе субъективности» [19], в переходе «к неметафизическому мышлению вообще» [20, с. 724].

Рассмотренный в трех аспектах мотив плоти в творчестве Кроненберга позволяет сделать несколько выводов. Во-первых, сопоставление изображаемого Кроненбергом бунта плоти с концептом становления зверем Делеза указывает на то, что Кроненберг выстраивает попытку осмыслить границу между человеком и зверем. Во-вторых, Кроненберг, как и Делез, обращается к плоти как к метафоре и широко использует этот потенциал. В-третьих, в большинстве случаев мотив плоти соотносится режиссером с проблемой становления субъективности, что связано с темой модификации плоти в его работах. В попытках описать субъективность и показать границы субъекта как Делез, так и Кроненберг обращаются к эстетическому анализу.

Таким образом, анализ мотива плоти в кинолентах Кроненберга в ракурсе онтологии субъективности Делеза указывает на общую для их работ проблематику, заключающуюся в поиске новой идентичности. Для философии XX в. поиски последней связаны с критической позицией по отношению к метафизике и постулируемой в ее рамках теории репрезентации. Делез и Кроненберг в равной мере выражают в своих работах общую тенденцию, характерную для современного этапа культуры: с начала XX в. и до настоящего времени часть философов, режиссеров, писателей и художников осуществляли попытку скинуть субъект через критическое переосмысление теории репрезентации. Для того чтобы уйти от репрезентации, необходимы переосмысление субъекта, пересмотр самого представления о человеке и обращение к нечеловеческому. Такое скидывание субъекта и отказ от антропоцентризма делают невозможным обращение к тому, что возвышало субъект, т. е. к духу и сознанию. Таким образом, закономерно открывается иная возможность – обращение к телу и плоти, жизненному инстинкту, к тому, что Делез описывал в концепте становления зверем как форме становления субъективности.

Ссылки:

1. Trigg D. The Return of the New Flesh: Body Memory in David Cronenberg's "The Fly" // *Film-Philosophy*. 2011. Vol. 15, no. 1. P. 82–99. <https://doi.org/10.3366/film.2011.0005>.
2. Ibid.
3. Соложенкин Б.С. Идея пространства как символического порядка: Линч, Кроненберг, Кант [Электронный ресурс] // *Прошлое – настоящее – будущее Санкт-Петербургского государственного университета кино и телевидения: материалы Всерос. науч.-практ. конф. (29–30 окт. 2013 г.)*. СПб., 2013. С. 292–295.
4. Гуров О.Н. Кризис человеческой идентичности в мире постмодерна: репрезентация в фильме «Видеодром» Дэвида Кроненберга // *Вестник РГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение»*. 2014. № 14 (136). С. 86–94.

5. Гусев А. Буйство плоти. Дэвид Кроненберг, моралист [Электронный ресурс] // Сеанс. № 23/24. URL: <http://seance.ru/n/23-24/vertigo-terror-tehnologiy/techno-kronenberg/> (дата обращения: 09.04.2018).
6. Там же.
7. История тела : в 3 т. / под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. Т. 2: От Великой французской революции до Первой мировой войны / пер. с фр. О. Аверьянова. М., 2014. 384 с.
8. Делез Ж. Переговоры. 1972–1990 / пер. с фр. и вступ. ст. В.Ю. Быстрова. СПб., 2004. 234 с.
9. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М., 2009. 261 с. (Философские технологии).
10. Делез Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. СПб., 2011. 176 с.
11. Там же. С. 38.
12. Там же.
13. Там же. С. 39.
14. Гусев А. Буйство плоти ...
15. Чегодаев А.А. Онтология субъективности Жюль Делеза: витализм и мортализм // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. 2018. № 1. С. 19–24. <https://doi.org/10.15593/perm.kipf/2018.1.03>.
16. Кроненберг Д. Употреблено / пер. с англ. Л. Тренина. М., 2015. 415 с.
17. Кувшинова М. Канн-2014: Камень, кровь, зола, бумага [Электронный ресурс] // Сеанс. 2014. 19 мая. URL: <http://seance.ru/blog/festivali/cannes2014cronenberg/> (дата обращения: 09.04.2018).
18. Гусев А. Спасение по правилам: Гангстерский фильм. Лекция Алексея Гусева из цикла, посвященного религиозным мотивам в жанровом кино [Электронный ресурс] // Там же. 2011. 9 авг. URL: <http://seance.ru/blog/eastern-promises/> (дата обращения: 09.04.2018).
19. Комаров С.В. «Топология субъективности» Ж. Делеза // Философия сознания: классика и современность : Вторые Грязновские чтения. М., 2007. С. 431–434.
20. Комаров С.В. Метафизика и феноменология субъективности. Исторические пролегомены к фундаментальной онтологии сознания. СПб., 2007. 736 с.