



Terrifying Nudity: the Naked Truth of Horror Film

Olesya S. Yakushenkova

Astrakhan State University. Astrakhan, Russia. Email: zenthaya[at]gmail.com

Abstract

Attitudes towards the naked body vary from culture to culture. Even within one culture, the nakedness often symbolises very different and sometimes arbitrarily contradictory things. It can be associated with eroticism, sanctity, aggression, a certain type of culture (from savagery to elitism), etc. Focusing on specific cinematic examples, the author examines the symbolism of naked male and female bodies in horror films. The author concludes that while nudity may serve to attract viewers to the cinema, it does not necessarily equate to sexuality. The nudity is frightening in its vulnerability, but it also shows how little we know about our own bodies. In cinema, the naked body is often tortured, objectified, manipulated or even sacrificed to maintain social order or nature's fertility. Female nudity in films is linked to fears of female sexuality and fertility. Often, the encounter with the naked female body turns out to be fatal for male characters, leading to their corporal transformation or loss of identity. In any case, the naked body is something out of the norm, it is marginal and destabilizing and so it scares us.

Keywords

Nudity; Nakedness; the Nude; the Other; Vampire; Palimpsest; Body; Monster



This work is licensed under a [Creative Commons «Attribution» 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



Ужас нагого тела: голая правда хоррор-фильма

Якушенкова Олеся Сергеевна

Астраханский государственный университет. Астрахань, Россия. Email: zenthaya[at]gmail.com

Аннотация

Отношение к голому телу варьируется от культуры к культуре. Даже в рамках одной культуры голое тело часто символизирует самые различные и порой довольно противоречивые явления. Оно может соотноситься с эротикой, святостью, агрессией, определенным типом культуры (от дикости до элитарной культуры) и т.д.. Остановившись на конкретных кинематографических примерах, автор рассматривает символику обнаженной мужской и женской телесности в фильмах ужасов. Автор приходит к выводу, что, хотя нагота может работать на привлечение зрителей в кинотеатр, она вовсе не всегда приравнивается к сексуальности. Обнаженное тело пугает своей уязвимостью, но в то же время позволяет показать, как мало мы понимаем в собственной телесности. Зачастую в кино обнаженное тело становится объектом пытки, объективируется, подвергается манипуляциям или вовсе приносится в жертву для поддержания социального порядка или плодородия. Женская нагота в кино связана со страхом женской сексуальности и фертильности. Нередко встреча с нагим женским телом оказывается фатальной для мужских персонажей, приводит к его телесной трансформации или потере самости. В любом случае, голое тело – это нечто, выходящее за рамки нормы, маргинальное и дестабилизирующее и поэтому пугающее нас.

Ключевые слова

нагота; обнажение; голый; Чужой; вампир; палимпсест; телесность; монстр



Это произведение доступно по [лицензии Creative Commons «Attribution» \(«Атрибуция»\) 4.0 Всемирная](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



Введение

Человеческое тело было и остается одной из самых больших гносеологических проблем в самых разных науках: гуманитарных, социальных, естественных и т.д.. Хотя оно достаточно подробно описано, и составлены многочисленные компендиумы, в которых содержатся подробные сведения о человеческом теле, с точки зрения восприятия наших тел все не так уж однозначно. Отношение к человеческому телу постоянно меняется, как и меняются «стандарты» наших тел. Это очень хорошо заметно на примере «идеального» женского тела. Оно то борется с «избытком» веса, изнуряя себя голодом, то «идеалом» становится плюс-сайз. С мужским телом происходят не менее сложные метаморфозы. Если к этому добавить отношение к телу у разных народов, то разброс вариантов «нормы» будет столь значителен, что вряд ли получится выделить усредненный результат.

Если мы начнем рассматривать голое тело, то отношение к это аспекту человеческого бытия окажется еще сложнее. Даже в рамках западной культуры голое тело может символизировать самые различные и порой довольно противоречивые явления. Оно может соотноситься с эротикой, святостью, агрессией, определенным типом культуры (от дикости до элитарной культуры) и т.д..

Как правило, кинематографические образы голого тела эксплуатируют практически все из этих аспектов. Создатели фильмов постоянно «спекулируют» на их вариативности, наполняя эти образы новым смыслом, трансформируя их, чтобы шокировать зрителя, поймав его врасплох.

В этих условиях тело оказывается особым материалом, на который художник наносит тексты, которые могут читаться в разном направлении, создавая новые возможности трактовки.

В своей работе мы будем говорить не о всех фильмах, а лишь о тех, которые относятся к жанру хоррор, так как там, как правило, нагое тело изначально наделено множеством смыслов.

История изображения нагого тела в кино насчитывает столько же лет, сколько и история самого кинематографа. Одним из первых фильмов, содержащих элементы женской наготы, была работа французского режиссера Жоржа Мельеса «После бала» (*Après le bal*, *After the Ball*, *The Bath*, 1897). Эта короткометражная картина демонстрирует неспешно раздевающуюся для омовения женщину и помогающую ей служанку. Актриса поворачивается к нам «обнаженной» спиной, и служанка начинает поливать ее водой (*Après Le Bal*). Нагота в этой картине скорее сюжетна, чем реальна, и симулируется при помощи специального костюма, создающего иллюзию обнаженности.

Раздевающиеся женщины и подглядывающие за этим мужчины – это почти «классический» сюжет многих первых фильмов. Среди подобных картин «Мария отходит ко сну» (*Le coucher de la Mariée*, 1996), «Опусти занавес»



веску, Сьюзи» (*Pull down the Curtain, Suzie*, 1904), «Подглядывающий Том в гардеробной» (*Peeping Tom in the Dressing Room*, 1905). В отличие от картины Мельеса, эти фильмы лишь заигрывают с идеей обнаженности, не показывая собственно нагого женского тела, но обозначая его сюжетно – реакцией мужчины на происходящее или женщин, обнаруживающих, что за ними подглядывают.

В современном Западном кинематографе изображение наготы уже не является чем-то шокирующим или чем-то, чем можно удивить зрителя. Однако, как правило, она больше ассоциируется с романтическими или эротическим контекстом, нежели с фильмами ужасов. Тем не менее, крупнейшая в мире современная база данных о кинематографе Internet Movie Database (IMDb) насчитывает 834 фильма включающих теги «хоррор» и «женская фронтальная нагота» (*Feature Film, Horror*). Конечно, женской обнаженной телесностью хорроры не ограничиваются, однако, именно она «работает» на привлечение аудитории. С точки зрения исследователей Яна Томаса Мэлоуна и Антонио Санна, «фильмы ужасов часто используют наготу, чтобы убедить свою аудиторию, особенно молодых мужчин, прийти в кинотеатр. Во многих случаях нагота служит «подспорьем» для насилия, которое часто ассоциируется с фильмами ужасов, заполняя пустоту, образованную скудным сюжетом» (Sanna & Malone, 2018, p. 6).

Нагое против голого

Прежде чем приступить к рассмотрению изображения нагого / обнаженного тела в хоррор фильмах, необходимо разобраться в категориях. В повседневной русскоязычной речи слова голый / нагой, как правило, являются синонимами. Аналогичная ситуация наблюдается и в английском языке, где есть как минимум два наиболее часто употребляемых слова, обозначающих отсутствие одежды: "nakedness", происходящее от англо-саксонских германских корней, и "nudity" – от нормандского французского.

Один из значимых шагов в разграничении категорий «голового» и «нагого» был сделан британским историком искусства К. Кларком в его труде «*The Nude: a Study in Ideal Form*», первое издание которого вышло в 1956 г., где он пишет:

«Быть голым (*naked*) – значит быть лишенным одежды, и это слово предполагает известную неловкость, которую большинство из нас испытывает в таком состоянии. Напротив, слово «нагой» (*nude*) в употреблении образованных людей не содержит никаких обертонов неудобства. Смутный образ, который оно вызывает в уме, – это не образ съездившегося и беззащитного тела, но образ тела уравновешенного, цветущего и уверенного, тела преобразованного». (Кларк, 2004, с. 10)

Здесь, конечно, надо учитывать специфику этого разграничения. Для Кеннета Кларка, специалиста в области истории искусства, нагота в первую



очередь связана именно с обнаженными телами на холстах, тогда как голое реальное тело неразрывно оказывается связано со стыдом и неловкостью.

В отечественной науке о разграничении этих двух понятий писал Игорь Семенович Кон, также отмечавший эстетическую составляющую «наготы»:

«Слова “голый” или “голизна” (англ. naked, нем. Nackt, франц. nudite) означают просто “раздетое” тело, отсутствие одежды. Оголять – значит снимать нечто такое, что предположительно должно быть. Напротив, “нагота” (англ. nude, нем. Akt, франц. nu), это нечто благородное, социально и эстетически приемлемое» (Кон, 2003, с. 17).

Итак, в обоих случаях речь идет о важности контекста, в котором мы рассматриваем тело и особой роли взгляда. Ведь если «голизна» является естественным состоянием, доступная каждому (и отсюда, связанная со стыдом), то лишенная стыда «нагота» является социальным конструктором, неразрывно связанным с эстетическими коннотациями:

«Нагое тело необходимо предполагает зрителя, оценивающий взгляд которого формирует наше самовосприятие. Стриптизер или бодибилдер, демонстрирующий себя публике, сознательно делающий свое тело объектом чужого взгляда, интереса, зависти или вожделения, остается субъектом действия, он контролирует свою наготу, гордится своими мускулами, силой, элегантностью или соблазнительностью. Напротив, человек, которого насильно оголили или заставили раздеться, чувствует себя объектом чужих манипуляций и переживает стыд и унижение, независимо от того, красив он или безобразен. Иными словами, если голое представляется объективно данным, то нагота создается взглядом» (Кон, 2002, с. 44).

При этом, как отмечает И.С. Кон, разговор о голом / нагом неразрывно связан с категориями субъекта / объекта. Именно взгляд превращает голое тело в нагое, при этом смотрит субъект, а нагое тело выступает в роли объекта. Отсюда, пусть и лишенное, по мнению К. Кларка, стыда, тело, на которое смотрят, находится в уязвимой позиции:

«Снять одежду, какой бы условной и символической она ни была, значит раскрыться, подвергнуться опасности, попасть в зависимость от Другого» (Кон, 2003, с. 17).

Конечно, эти субъект-объектные отношения неразрывно связаны с гендерными категориями. Действующий, смотрящий субъект наделен властью, и это, как правило, мужчина, а тело, на которое смотрят – женское. Поэтому нет ничего удивительного в том, что первые кинофильмы создавались по этой же схеме: медленно обнажающаяся женщина и активно подглядывающий за этим процессом мужчина. При этом зритель, становящийся соучастником подобного подглядывания, также наделяется объективирующим нагое тело взглядом. Однако, мы не отрицаем, что в современной массовой культуре и мужское тело может стать обнаженным и «успешно» объективироваться на экране.



Рут Баркан, автор монографии о культурной анатомии наготы, рассматривает «голость» и «одетость» как вариант бинарных оппозиций, которые формируют смыслообразующие категории западной культуры относительно человеческой идентичности. В числе актуальных для западного общества в этой работе отмечаются голость / одетость, естественное / культурное, неизменное / переменчивое, невидимое / видимое, истина / ложь, чистое / порочное, природа / общество, пре- или антисоциальное / социальное (Barcan, 2004, p. 14).

Конечно же, интерпретации категорий «голое» и «нагое» могут варьироваться от культуры к культуре. Обе они неразрывно связаны с идеей «одетого» тела. Женщина в эротическом белье безусловно облачена в некие элементы одежды, однако, можно ли считать ее «одетой»? Как и в случае с дамой из картины «После бала», мы скорее будем рассматривать ее как обнаженную или полуобнаженную. И, вероятно, ближе к нашему пониманию «одетости» будет одежда, в которой человек может без особых опасений предстать перед взглядом множества других людей. Таким образом, «нагое» тело может быть в одежде, так же, как и «голое» облачено в некие элементы одежды. Но может ли «нагое» быть «голым», а «голое» «нагим»? На наш взгляд, рассмотрение этой проблемы через призму бинарной оппозиции слишком упрощает и, местами, еще более запутывает анализ. Голое или нагое тело не является оппозицией к телу в одежде, по крайней мере, не во всех смыслах, которые мы подразумеваем здесь, поскольку они, при определенных обстоятельствах, могут оказаться телами в одежде. Есть условия, при которых одетое тело противопоставляется телу раздетому, но в то же самое время, тело в одежде, как мы видели в сцене из фильма «После бала», может быть как одетым, так и, собственно, раздетым. Иными словами, в данном случае логичнее говорить о триаде терминов: голый / нагой / одетый¹.

При этом, внимательный просмотр хоррор-фильмов показывает, что частично одетое тело на экране нередко является заменой телу обнаженному² – такой прием позволяет сделать картину менее эротической, а значит доступной для более широкого зрителя (или вообще не попасть под запрет в странах, где изображение наготы\половых органов запрещено законодательством).

1 При этом, мы хотим заметить, что в рамках отношений фильм\зритель, последний наделяется объективирующим взглядом, поэтому любое тело, представшее перед ним, будет нагим, хотя в рамках сюжета это тело может быть голым.

2 Однако, обнаженное тело в хорроре достаточно частый гость. Согласно статистике портала Mr. Skin, 77 сцен обнажения присутствует во франшизе «Колдовская доска», 24 сцены в «Восставших из Ада», 16 в «Пираниях», 9 сцен в фильмах серии «Кошмар на улице Вязов». В 129 фильмах, которые рассматривал портал, обнажение было прелюдией убийства персонажа в 61 %. 1\5 смертей приходится на раздетых персонажей (Mr. Skin's Hot Halloween SKINfographic)



Ужас на экране

Британский кинокритик Робин Вуд предложил формулу, описывающую большинство хорроров: «нормальности угрожает монстр». При этом, как он пишет, нормальность в данном контексте используется в строго неочечном смысле, означая лишь «соответствие доминирующим социальным нормам» (Britton & Wood, 1979, p. 14). Определение нормы, по его мнению, достаточно стабильно: в большинстве случаев это гетеросексуальная моногамная пара, семья и социальные институты (полиция, церковь, вооруженные силы), которые поддерживают и защищают их. Монстр гораздо более многообразен и меняется в зависимости от периода и конкретных социальных страхов. При этом, как Робин Вуд отмечает, данная формула описывает структуру сюжета не только хорроров: замените «монстра» на «индейца», например, и получается сюжет большинства классических вестернов (Britton & Wood, 1979, p. 14).

Важным принципом хоррора является амбивалентность «зла»: «Мало в каких фильмах ужасов есть абсолютно не вызывающие симпатии монстры; во многих (в частности, в фильмах о Франкенштейне) монстр явно является эмоциональным центром и гораздо более человечен, чем картонные представители нормальности» (Britton & Wood, 1979, p. 15). Но амбивалентность здесь означает не только зрительскую способность сопереживать сложному образу Чужого или монстра, а зрительское отношение к предполагаемой норме. Вуд отмечает, что коммерческий успех многих хорроров строится на их способности воплотить на экране тайное желание зрителя, а именно возможность отказаться от общепринятых норм, «которые нас угнетают и которые наша моральная обусловленность учит нас уважать» (Britton & Wood, 1979, p. 15). Опираясь на фрейдизм, он также пишет, что общества, построенные на моногамии, всегда имеют огромный избыток сексуальной энергии, которую подавляют (вытесняют), и подавленное рано или поздно будет выходить из-под контроля, как это и происходит в хоррорах. При этом, поскольку речь зачастую идет о культурах, где отношение к сексуальности крайне негативное, граница между собственно сексуальностью и подавленной сексуальностью очень размыта, отсюда и встречающийся во множестве хорроров мотив о наказании за проявление любой сексуальности (Britton & Wood, 1979).

По его мнению, с начала 60-х сюжет голливудских хорроров строился вокруг 5 повторяющихся мотивов: *монстр как человек с психическими отклонениями* («Психо» и т.д.), *мечь природы* («Птицы» и т.д.), *одрожимость* («Экзорцист»), *ужасное дитя* и *каннибализм*. При этом все эти мотивы часто сводятся к объединяющей теме семьи: будь то псих, антихрист или монструозный ребенок – они всегда являются продуктом какой-то семьи (Britton & Wood, 1979, p. 17), а каннибализм может проявляться в «поглощении» одним из членов семьи своих родственников.



Вуд провел очень подробный анализ сюжетов хорроров, определив постепенный сдвиг «семьи» и локус хоррора с периферии (иных территорий / государств) к центру (т.е. в данном случае к Америке). Для 1930-х гг. хоррор – это всегда нечто Чужое по отношению к американской культуре: действие большинства фильмов происходит за пределами государственных границ, в Европе или вовсе на неизведанных островах (Britton & Wood, 1979, p. 18). Американцы могут подвергаться физическому нападению монстра, но остаются незагрязненными им морально, а инаковость ужаса сохраняется даже тогда, когда «нормальные» персонажи европейцы. Эту инаковость Вуд предлагает трактовать двояко: как средство отречения (ужас существует, но он не связан с Америкой) и как средство определения ужаса как «страны разума», как психологического состояния (речь идет о фильмах, действие которых происходит на безымянных островах) (Britton & Wood, 1979, p. 18). В 50-е же центром внимания становятся либо инопланетные формы жизни, либо насекомые, но действие происходит в Америке и является откликом на страх перед экспериментами с ядерной энергетикой (Britton & Wood, 1979, p. 19). Начиная же с «Психо», по его мнению, ужасы становятся полностью «семейными» и «американскими» (Britton & Wood, 1979, p. 19).

С этого же фильма, по мнению исследователя Д. Грейвена, начинается и история современного хоррора. Всю современную хоррор тематику он делит на две категории. Сюжеты первой категории выстраиваются вокруг эдипова комплекса и сосредотачиваются на проблемах между отцами и детьми («It's Alive», «The Stepfather»), а второй – вокруг мотива Персефоны, фокусируясь на проблемах между матерями и детьми, чаще всего дочерьми («Экзорцист», «Carrigie», фильмы о Чужих), иногда во вторую категорию попадают фильмы квир-тематики о проблемах с сыновьями («Psycho», первые два фильма из серии «Friday the 13th», «Молчание ягнят») (Greven, 2011, p. 83).

Д. Грейвен отмечает наличие определенных параллелей между женским кино и хоррором. Как женское кино, так и персифонный хоррор воспроизводят миф о Деметре и Персефоне: миф о похищении и изнасиловании девы-богини Персефоны Аидом, являющийся важнейшим предшественником повторяющейся в современном женском кино и хорроре темы тоски по возвращению к истоку (Greven, 2011, p. 83).

По его мнению, три основные тенденции женского кино повторяются и переосмысливаются в персифонном хорроре: *отношения матери и дочери; трансформация; и фаллическая, мстящая, карающая женщина, фурия, которая искореняет мужские пороки.* Последняя, на его взгляд, проявляется чаще всего на стыке хоррора с другими жанрами – нуаром и вестерном (Greven, 2011, p. 83).

Тезис Грейвена особенно заметен на примере первых двух фильмов франшизы «Восставший из ада» («Hellraiser», 1987-1988), где сюжет крутится вокруг конфликта между мачехой и падчерицей и значительно напоминает



сюжет сказок. Мачеха в истории выполняет функцию отрицательного персонажа, она ослеплена похотью и из-за этого разрушает семью, изменяя мужу с его братом. Падчерица, которую можно рассматривать как главную героиню, символизирует традиционную семью и семейные ценности, а конфликт между ней и мачехой возникает на фоне желания девушки спасти отца от изменщицы. Во втором фильме франшизы мы видим буквально как героиня «вползает» в кожу мачехи, чтобы спасти другую девочку. Присутствует здесь и обнажение, выраженное буквально – в лишении кожи. Злая мачеха предстает в виде мумии и, совокупляясь с живыми, забирает их жизненную силу. Итог картины – две девочки-сиротки, покидающее «злое» пространство больницы. Конечно, тот факт, что девочкам удается спастись только нацепив кожу матери допускает возможность трактовки сюжета через призму комплекса Электры.

Для теоретического осмысления хоррора мы также считаем полезным труд Ю.Кристева «Силы ужаса. Эссе об отвращении», где с опорой на З.Фрейда и Ж. Лакана, концептуализируются ужас, маргинализация, кастрация¹, фаллические символы и т.д. В центре эссе стоит категория отвратительного, уходящая корнями в нечистоту. При этом нечистота понимается в широком смысле:

«Нечистота – не качество как таковое, но приписывается только тому, что соотносится с *границей* и представляет собой отброшенный от этой границы объект, другую ее сторону, край» (Кристева, 2003, с. 105).

Иными словами, нечистота² не равна отсутствию чистоты:

«Вовсе не отсутствие чистоты или здоровья порождает отвратительное, но отвратительное – это то, что взрывает самоидентичность, систему, порядок. То, что не признает границ, положений дел, правил» (Кристева, 2003, с. 39).

Если Робин Вуд акцентирует в своей формуле внимание на «норме» и «семье», то тезис Ю. Кристева помогает нам понять роль маргинального в хорроре.

Грязная нагота женского тела

Как уже отмечалось выше, многие исследователи начинают отсчет истории современного хоррора с «Психо» А. Хичкока³ (1960). По мнению Кендалла Р. Филлипса «Психо» – один из самых известных и влиятельных американских фильмов, при этом он одновременно резонировал с американскими культурными нормами и нарушал их (Phillips, 2008, p. 61).

1 Страх кастрации – очень частый мотив хорроров, проявляющийся во множестве различных вариаций: от кастрирующих рыбок из «Пираний», до кастрирующей Матери «Чужих» и металлических лезвий Фредди Крюгера из «Кошмара на улице Вязов».

2 Однако, нечистота сама по себе частый гость хорроров. Очень часто действие хорроров происходит в ванной, пространстве на границе грязи\чистоты, с особенным акцентом на унитазе. Нечистым может становиться дом, где заводится «нечто», как это показано во франшизе «Амитивилль», или тело (к примеру, «Экзорцист»).

3 См. к примеру, (Greven, 2011, p. 2).



В 1959 году Альфред Хичкок, снявший к тому моменту уже 46 фильмов, являлся одним из самых важных режиссеров Голливуда, если не самым важным, однако, очень немногие приветствовали его идею снять фильм о «трансвестите, душе и мотеле» (Phillips, 2008, p. 61). Компания «Paramount» выделила сравнительно скромный бюджет на эту картину (800 тыс. против 3.3 млн. его предыдущего «К северу через северо-запад») и запретила использовать для съемок ее площадки (Phillips, 2008, p. 62). Как упоминается в документальном фильме о создании «Психо», Хичкок сознательно шел к низкобюджетному черно-белому хоррору, поскольку ему было интересно, что может получиться, если такой фильм будет снимать кто-то, кто умеет снимать кино (*The Making Of Psycho*, 1997).

Несмотря на отрицательные отзывы критиков и призывы бойкотировать фильм, он пользовался огромной популярностью у зрителей, и к концу года собрал 15 миллионов долларов (Phillips, 2008, p. 62), что для того периода безусловно считалось огромным успехом.

В центре сюжета картины молодая женщина, Мэрион Крэйн. В начале фильма мы видим её свидание в дешевом отеле с ее возлюбленным Сэмом Лумисом во время обеденного перерыва. Мэрион недовольна ходом их отношений и тем фактом, что им так редко удается видиться. Когда она возвращается в офис, ей поручают доставить крупную сумму в банк. Забрав деньги, Мэрион принимает спонтанное решение присвоить деньги и бежать из города. Устав от дороги, она останавливается в «Мотеле Бэйтса», которым управляет Норман Бейтс. В момент, когда Мэрион обустраивается в комнате отеля, мы слышим спор Нормана и его деспотичной матери о том, что она не хочет видеть его рядом с Мэрион. Мэрион решает принять душ, и мы видим, как постепенно к ней подбирается женская тень. Отодвигается душевая занавеска, и убийца наносит ей несколько ножевых ранений. Нам показывают крупным планом, как кровь жертвы утекает в слив, а ее голова опускается рядом с унитазом. Прибежавший Норман шокирован сценой, но быстро принимает решение устранить «грязь». Перетащив тело жертвы на занавеску, он принимается тщательно мыть руки от крови и устранять любые следы ее присутствия, затем топит тело вместе с машиной в болоте. Далее мы видим, как «женская тень» убивает еще одного человека – частного детектива, приехавшего расследовать пропажу Мэрион. По следам детектива в отель прибывают Сэм и сестра Мэрион Лайла. Последняя находит мумию женщины – умершей 10 лет назад матери Нормана. В кульминационной сцене мы видим, что убийца вовсе не женщина, а сам Норман, страдающий раздвоением личности. Убив когда-то мать, он переодевался в нее и совершал все эти преступления, поскольку «мать» «ревновала» его к жертвам.

Как уже отмечалось выше, картина бросала вызов устоявшимся рамкам того, что вообще можно показывать на экране. В тот период в США все еще



действовал кодекс Хейса¹, запрещающий демонстрацию жестокости и наготы. Согласно кодексу, «факт, что обнаженное или полуобнаженное тело может быть красивым, не делает его использование в фильмах моральным. Ведь помимо красоты, необходимо учитывать воздействие обнаженного или полуобнаженного тела на нормального человека» (The Production Code). Появление наготы в кадре без необходимости сюжета считалось аморальным. Однако, даже при обусловленности сюжетом это было крайне маловероятным, поскольку нагота «аморальна по своему воздействию на зрителя». Обнажение допускалось в «не непристойном» варианте, т.е. только оголение спины или рук\ног (The Production Code).

Как отмечалось выше, одна из ключевых сцен, а именно сцена в душе, показывает кровавое преступление, совершаемое над обнаженным женским телом. В серии кадров показ тела героини дефрагментирован, мы видим его частями (обнаженные ноги, плечи и т.д.). Целиком мы видим лишь силуэт за занавеской. В кульминационный момент нападения камера снимает ее сверху, а изображение «размыто» от воды, что позволяет создать впечатление обнажения персонажа, не показывая при этом, к примеру, соски (хотя они и мелькают в размытой съемке). Когда убийца наносит удары, скорость смены кадров увеличивается, что усиливает впечатление «разрозненности» ее тела – в кадре мелькают части, то пупок, то кричащий рот, то отбивающиеся руки².

По одной из версий Хичкока на сцену убийства в душе вдохновил французский фильм «Les Diaboliques» (1954)(Phillips, 2008, p. 62).

Сейчас сцена с душем есть почти в любом американском хорроре³, однако на момент выхода фильма она производила крайне сильное впечатление на зрителя. Звукорежиссер «Психо» Дэнни Грин следующим образом объяснял специфику воздействия сцены:

«Каждая женщина, с которой я разговаривал, говорила, что долгое время не могла принимать душ в одиночестве. Например, сегодня утром мне сделали небольшую операцию, и я спросил медсестру, которая меня перевязывала, все ли со мной будет в порядке, поскольку у меня будет интервью о “Психо”, и она ответила: “Боже мой, я не могла принимать душ около пяти недель или около того”. Это очень сильно повлияло на женщин. <...> Я думаю, это сочетание вуайеризма, шока от ворвавшейся фигуры, обнаженной и абсолютно уязвимой женщины, интимность ситуации. Вы бы даже и представить себе не могли, что такое возможно. А потом музыка, от которой мурашки бегут по позвоночнику, нож, кровь – вся эта ужасающая ситуация. <...> Представьте себе обнаженную

- 1 Морально-этический кодекс производства фильмов в США, с 1930 года контролировавший содержание кинокартин и сводивший практически к нулю шанс фильма, не подходившего под критерии кодекса, предстать перед зрителем в кинотеатре.
- 2 Эта кинематографическая дефрагментация выполняет у Хичкока двойную функцию. С одной стороны, она спасает его от претензий со стороны цензуры, запрещающей показ голого тела, а с другой стороны, она как бы символически настраивает зрителя на дальнейшее «расчленение» женского тела, выполняя уже художественную роль.
- 3 Иногда они добавляются при ремейках, как это было с американской версией японского хоррора «Звонок».



женщину, столь интимную и настолько закрытую сцену, внезапно выставленную напоказ, да еще и с ножом.» (Skerry, 2009, p. 186)

На наш взгляд важным моментом эмоционального воздействия этой сцены на зрителя является и реакция Нормана, точнее то, с какой педантичностью тот очищает от следов крови помещение, где произошло убийство, и сцена, где он долго отмывает руки. Эти контрастные моменты акцентируют внимание на том факте, что женское тело и ее кровь здесь – не более чем грязь для него. Как пишет, ссылаясь на Кристеву, Т. Модлески, нечистые животные становятся еще более нечистыми после смерти, и труп женщины здесь – это символ крайнего загрязнения (Modleski, 2015, p. 110). Символика грязи только усиливается крупными планами стекающей в слив крови, трансформирующейся в зрачок, и головы жертвы, падающей рядом с унитазом.

Аналогичный мотив прослеживается в другой работе Хичкока, «Исступление» («Frenzy», 1972), в центре которой история о маньяке, душащем женщин во время изнасилований. Обнаженное женское тело мы видим с самых первых кадров картины: под монолог выступающего на городском собрании о загрязнении зрители замечают плавающий труп обнаженной женщины. Уже здесь понятно, что ее тело – загрязняет канал, и сопутствующее словесное сопровождение только усиливает эффект от сцены. Чуть позднее другую жертву маньяк сваливает к мешкам с картошкой, из которых она выпадает при перевозке, валяясь на дороге как мусор. Однако, как пишет Модлески, не все так однозначно:

«Отчасти то, что делает преступления, изображаемые Хичкоком, столь отталкивающими, коренится в скрытом страхе и отвращении к женственности ... В “Безумии” амбивалентность [феминности] может быть связана с полярностью между женщиной как пищей и женщиной как ядом (источник “загрязнения”, “отходы” общества, говоря словами политика)» (Modleski, 2015, p. 107).

Мотив «женщина как пища» прослеживается не только в размещении трупа рядом с мешками, но и параллелизме, который прослеживается между сомнительной едой, которую подает инспектору его жена во время беседы о преступлениях на сексуальной почве, и последующими кадрами выбрасывания трупа женщины в картошку. «Страдания» инспектора от невкусной готовки жены повторяются и ближе к концу картины в еще одной сцене обсуждения подробностей убийства, где он параллельно сокрушается, что в доме нет «обычного хлеба». Стоит отметить и тот факт, что одну из своих жертв маньяк (он же владелец фруктового рынка) убивает, дожевывая яблоко.

То, что еда и совокупление часто представлялись как синонимы в фильмах Хичкока, конечно, не осталось незамеченным у зрителей. Как пишет Модлески, в основном, критики списывают такой параллелизм «на воображение тучного извращенца», совершенно упуская из вида тот факт, что «фильмы Хичкока отражают смело, пусть и комично, формулу, которая



существует в самом в самом сердце патриархальной культуры» (Modleski, 2015, p. 107).

Интересно, что съемки женской обнаженной телесности в этом фильме сильно напоминают «Психо». В момент насилия акцент делается на лице жертвы, и в отдельных кадрах – на частях ее тела (сосках), снова создавая ощущение «расчленённости» и разрозненности ее тела. Целиком мы видим уже не живую женщину, но ее труп.

Вне всякого сомнения, подобное отношение к женским персонажам в кино может быть трактовано как проявление мизогинии. Неслучайно, жертвами становятся свободные и независимые женщины, пытающиеся устроить свою личную жизнь. Однако, некоторые исследователи рассматривают это как культурный ответ на женские желания расширения прав, в том числе сексуальных, что было особенно актуально для периода, когда эти картины создавались (Modleski, 2015, p. 113).

Синонимичное грязи изображение женского тела встречается не только у Хичкока. В культовом фильме Стэнли Кубрика «Сияние» (*“The Shining”*, 1980) присутствует похожий мотив. По сценарию, писатель Джек Торранс устраивается на зимний период смотрителем в гостиницу, оторванную от остального мира снежными завалами. Его заранее предупреждают, что из-за изоляции подобная работа может показаться слишком сложной для неподготовленного человека, но он перевозит туда свою семью и рассчитывает, что уединение подтолкнет его творческую деятельность. Однако, психическое здоровье Джека и членов его семьи сильно ухудшается после прибытия в гостиницу, и Джек начинает винить в своих бедах жену, а та, подозревая, что он поднял руку на их сына. В одном из эпизодов этой картины, важном для нашего понимания происходящего, мы видим, как Джек заходит в «запретную» комнату 237 и обнаруживает там обнаженную женщину, лежащую в ванной. Завороженный ее красотой, он принимается ее целовать, но отражение в зеркале показывает нам разлагающееся тело старухи, а в следующей последовательности кадров это тело поднимается из воды в ванной.

В отличие от картин Хичкока, где женщины, хоть и воспринимались как грязь, но были жертвой мужчины, невинные в том, что с ними произошло, обнаженная разлагающаяся телесность персонажа «Сияния» сама «охотится» на главного героя, и ее главная задача – вызвать страх, но уже не из-за того, что произошло с ней, но из-за того, что может произойти с героем, когда он окажется «запачкан» связью с ней.

Тело Чужого

Страхи перед обнаженным телом выходят далеко за пределы боязни грязи. Скрытые мотивы этого страха постоянно множатся и тиражируются. Зачастую, обнаженное тело в триллерах и хоррорах объективируется, и нередко оно становится объектом издевательств и пыток. Однако, тело Чужого,



как и тело призрачной дамы из работы Кубрика, не является частью этой системы.

Тематика «Чужой» телесности достаточно сильно распространена в кинематографе. И нередко тело Чужого в кино обнаженное. Подобно предшественникам в иных средствах передачи информации – гравюрах, литературе, фотографии, акцент делается именно на «голости» или обнаженности Чужого тела. Обнаженными бывают и пришельцы: к примеру, ксеноморф из фильма «Чужой» – существо настолько биологически совершенное, что не нуждается ни в каких способах «укрытия» и защиты тела, и многие другие персонажи-инопланетяне из научно-фантастических фильмов. Иногда их «нагота» частична – это помогает не ограничивать рейтинг кинокартины и при этом передать мотив Инаковости: зрителю дают легкий намек, что представший перед ним Чужак настолько дик, что смог лишь придумать как прикрыть гени-талии.

В наследующей колониальное прошлое Западной культуре отсутствие одежды почти всегда приравнивается к гиперсексуальности и, нередко, агрессивности обнаженного субъекта. На символическом уровне такое тело воспринималось как дикое и необузданное. Поэтому нередко Чужой, живущий на границе ойкумены, обладает «натуральным» телом – именно его «голость» сближает его с дикой природой. В европейском сознании дикарь просто обязан быть голым. Эту тенденцию замечательно иллюстрируют многочисленные творения гравера Теодора де Бри (ок. 1528–1598). Варвары, которых он изображает, мощны телами, но при этом не всегда антропоморфны и чаще всего покрыты татуировками.

Как пишет исследовавшая обнаженное тело в колониальном контексте Филиппа Левайн, «образ “туземца” как голого по определению был чрезвычайно живучим, он появлялся в ослепительном множестве мест, от учебника географии до колониальной выставки, от дешевой открытки до этнографической фотографии, от миссионерских рассказов о язычестве до комиксов, предназначенных для британских детей, и от страниц журнала Королевского антропологического института до травелогов, столь популярных в конце XIX и начале XX века» (Levine, 2013, p. 9). В то время, как европейская мужская нагота ассоциировалась с возвышенным, культурным и интеллектуальным, наследием Античной Греции, «неевропейская нагота, напротив, целенаправленно обозначала отсутствие цивилизации. Отсутствие одежды и отсутствие культуры и цивилизации были связаны между собой. <...> Проще говоря, ярость, которую вызывали демонстрации наготы белого тела, была в основном приглушена, когда обнаженные тела принадлежали колониальным и небелым народам. Это были тела, доступные для демонстрации и изучения, их нагота была естественной, и, будучи таким образом каталогизированными и классифицированными, они подтверждали свой низший колониальный статус» (Levine, 2013, p. 9).



Конечно, речь в этих цитатах идет в первую очередь об этнографической фотографии – явлении, целью которого на первый взгляд было «типологизировать» дикие (и как следствие) обнаженные тела жителей европейских колоний. Однако, нельзя отрицать и тот факт, что современный кинематограф во многом наследует данный подход. Мы не будем здесь останавливаться на всех фильмах, где фигурируют обнаженные Чужие тела, подобных картин слишком много, чтобы их можно было разобрать в рамках данной статьи, да и отнюдь не все из них подходят нам в связи со своим жанром.

Некоторые из хорроров пытаются имитировать этнографические записки, к примеру, скандальный итальянский фильм «Ад каннибалов» (“Cannibal Holocaust”, 1979). В ходе сюжета мы узнаем историю съемочной группы, которая отправляется в амазонские джунгли, чтобы снять документальное кино о населяющих эти земли каннибалах. Съемочная группа исчезает и на поиски их и утраченной вместе с ними пленки снаряжается уже другая, вооруженная команда.

В самом начале картины перед нами предстают некие аборигены, прикрытые только набедренными повязками и раскрашенные. В лесу они вгрызаются в еду как животные. По ходу картины мы видим насилие над женщиной, мужскую и женскую наготу, сексуальное насилие, расчленение. Чем дальше мы удаляемся от «цивилизации», тем агрессивнее и обнаженнее становится Чужое тело, и тем более отвратительными и шокирующими – кадры фильма. Белый человек попадает в пространство «Чужих», где начинает трансгрессировать, и в результате оказывается съеден этим пространством – в прямом и переносном смысле. Фильм сделан, как мы уже отмечали выше, в псевдодокументальном стиле. Выбранный способ фиксации на пленку создает иллюзию достоверности, что должно в какой-то степени оправдать происходящее на экране. Впрочем, эта псевдонаучная отстраненность не спасла картину от запрета на показ и судебных тяжб.

Вообще, мотив «фиксации происходящего на пленку» достаточно часто встречается в хоррорах, нередко делают это именно агрессоры¹. Он встречается и в картине «Остров смерти» (он же «Дьяволы на Миконесе» и «Жажда похоти»). Это греческий фильм, снятый Нико Масторакисом в 1976 г.. В центре сюжета брат и сестра, приезжающие на некий остров. Другими словами, в рамках данной картины они выступают как Чужаки, прибывшие в некое идиллическое пространство. Не будем пересказывать все сцены фильма, отметим лишь что в избытке присутствуют обнаженные тела, как мужские, так и женские, чаще всего в контексте сексуального насилия (либо последовательно – секса, затем насилия). Здесь есть и насилие над мужским телом, две сцены, символически подменяющие сексуальное насилие над мужчинами, кульминация фильма – собственно акт сексуального насилия. Все свои злоде-

1 Здесь можно вспомнить фильм «Я плюю на ваши могилы» (2010), где сначала насильники снимают издевательства над жертвой на камеру, а затем уже сама жертва расправляется с ними аналогичным образом, также фиксируя каждое свое действие съемкой.



яния персонажи фиксируют на камеру, и пленка становится своеобразным трофеем. При этом, героиня не является субъектом в полном смысле. Она – аксессуар маньяка вроде камеры, как трофеем переходит к другому насильнику, когда главный оказывается повержен. Более того, женщина приветствует насилие: как над собой, так и над насильником.

Несколько схожий мотив прослеживается в фильме «Обнаженная для сатаны» (“Nuda per Satana”, 1974), итальянском фильме ужасов Луиджи Батцеллы. История разворачивается вокруг персонажа, который попадает в аварию. Он представляется доктором, и пытается спасти девушку из другой машины. Для этого он отправляется за помощью в находящийся по соседству замок, где и будет проходить основная часть сюжета. В замке мы увидим зеркальные версии наших героев, проявляющие свои желания открыто. Фильм полон кадров обнаженной женской плоти с самых первых секунд, зачастую женских тел в кадре сразу несколько (есть и эротические сцены с двумя и более девушками). Показаны тела достаточно подробно – например, на 26 минуте зрителю представлен женский зад крупным планом пока девушка моется. Конечно, не обходится фильм без пыток и издевательств над женскими телами: есть даже сцена, где героиню пытается не то сожрать, не то изнасиловать паук¹.

При этом, героиня, как нам показывают изначально – это дева в беде, ведь именно вокруг ее спасения и строится сюжет. Однако ближе к кульминации, которая представлена в виде своеобразной оргии, мы видим, что она вовсе не нуждается в спасении, потому что пытки над ней сюжет оправдывает ее собственным желанием. И снова, как и в предыдущем фильме, издеательства над женщиной приветствует сама женщина. Завершается картина демонстрацией факта, что в замке много девушек, вероятно, таких же как она – и именно их неумная сексуальность сделала их узницами «зла». Герой, отринувший свои желания, вырывается на свободу и покидает замок. Несложно заметить четкую гендерную границу: герой способен преодолеть свои сексуальные порывы, женщины же – Иные, и не способны усмирить себя, что и оправдывает происходящее с ними.

Неумная сексуальность является важным элементом создания образа агрессивного голого тела. Возвращаясь к уже упомянутому выше ксеноморфу хотелось бы отметить не только отсутствие одежды, но и агрессивную сексуальность этого персонажа. Человек для него является не только едой – но и средством для размножения, инкубатором, в котором развивается личинка. Рассматривая эту франшизу через призму фрейдизма, Б. Крид отмечает присутствие двух форм фетишизма во франшизе: монстр как фетишизированный фаллос архаической матери, представленный в виде трансформирующегося пришельца, и фаллос как фетишизированный ребенок или “мальш”, что прослеживается в динамике между героиней и ее кошкой (Creed, 2007, p. 22).

1 Мы уже упоминали выше о символической связи секса и пожирания.



При этом исследователь отмечает, что ужас перед Чужим строится не на отсутствии фаллического, но на страхе перед женским в форме *vagina dentata*:

«Мать Чужих – ужасающая фигура не потому, что она кастрирована, а потому, а потому, что она кастрирует. Ее всепоглощающая, инкорпорирующая сила конкретизируется в фигуре ее инопланетного отпрыска; существа, чья смертоносная миссия представлена как и у архаической матери – разорвать на части и вновь соединить все живое» (Creed, 2007, p. 22)

В определенный момент фильма лишается одежды и главный женский персонаж картины. Оказавшись на шаттле вдвоем с кошкой, главная героиня, Рипли, ощущает себя в полной безопасности и начинает раздеваться до белья, параллельно раскидывая предметы гардероба вокруг себя. Мы же, как зрители, лишь постепенно осознаем весь ужас ситуации – ее полную незащищенность и наличие монстра рядом с ней. Авторы монографии о женской трансгрессии рассматривают этот момент как продолжение традиционных для жанра условностей, отмечая, что «Ридли Скотт изображает тело Рипли с феминизированной сексуальной уязвимостью» (Owen et al., 2007, p. 34). Действительно, во всех предыдущих сценах она скорее активный, грубоватый и почти маскулинный персонаж. Уже упомянутый выше Р. Вуд отмечает полное отсутствие сексуального флирта в сюжете фильма, даже персонажи обращаются друг другу только по фамилии, отчего стирается любая возможность гендерной идентификации – один из персонажей и вовсе произносит «son-of-a-bitch», характеризуя доминирующее поведение Рипли:

«Женская сексуальность получает возможность проявиться только в конце фильма, после того как все мужчины убиты. Фильм конструирует новую “нормальность”, в которой половая дифференциация перестает иметь значение – при условии, что сексуальность будет полностью уничтожена» (Britton & Wood, 1979, p. 27)

Но эту сцену можно трактовать и иначе. Как отмечает ряд исследователей, эта сцена в значительной степени придерживается Хичкоковской установки «пытать женщин» (Owen et al., 2007, p. 34), ведь что может представлять более яркий контраст к ужасающему и почти непобедимому монстру, чем уязвимая, почти обнаженная женщина? Однако, в отличие от работ Хичкока, где женщины почти всегда становились трупами после встречи с агрессором, здесь женский персонаж – единственный, кто способен пережить встречу с монстром, и наиболее успешный актер сюжета.

Второй фильм франшизы еще больше усиливает данный контраст, ведь героиня теперь защищает не только себя или кошку, но и маленькую, слабую девочку. В финальных кадрах фильма мы снова видим героиню в нижнем белье, но уже куда менее сексуализированно. Здесь важнее ее почти материнская функция защитника, нежели сексуальность ее полуобнаженного тела.

Возвращаясь к хичкоковским мотивам во франшизе, хотелось бы также отметить и сцену в фильме «Чужой: Завет», где персонажи, занимающиеся



любовью в душе становятся жертвами ксеноморфа, а медленные съемки делают акцент на фаллической форме монстра, а вся последовательность кадров напоминает двойное изнасилование, теперь уже не только женского, но и мужского обнаженного тела.

Суммируя роли женщин в хорроре, Б. Крид отмечает, что «когда женщина представлена как чудовище, это почти всегда связано с ее материнскими и репродуктивными функциями. Этими образами являются: архаичная мать; чудовищное чрево; ведьма; вампир; и одержимая женщина (Creed, 2007, p. 7). Ксеноморфы из франшизы «Чужой» своими действиями отсылают нас то к архаичной матери, то к чудовищному чреву. Но в некоторых случаях страх перед женской репродуктивностью проявляется в фильмах и с вполне антропоморфными девушкам.

В этом смысле примечательным является фильм «Особь» (“Species”, 1995, реж. Роджер Дональдсон). По сюжету картины ученые скрещивают инопланетную ДНК с человеческой, получая ребенка, который растет чрезвычайно быстро. Особый акцент в фильме делается на выборе пола для будущего мутанта: ученые стремились создать именно женскую особь, потому что «девочки более покорны и легче поддаются контролю». Однако эксперимент выходит из-под контроля, и испугавшиеся собственного творения ученые пытаются отравить ее, и девочка сбегает. Так как это существо очень быстро растет, ее выход на свободу сопровождается стремительным взрослением. Проведя минимальное время на свободе, она отправляется «на охоту» за мужчиной. В этом богатом на фрагменты мужской и женской наготы фильме, именно обнаженное женское тело – агрессор. Она убивает мужчин, которые не подходят ей генетически, а женщин потому что они выступают конкурентами в борьбе за размножение. Здесь, как и во многих других хоррорах, повторяется мотив, что женщина неспособна контролировать свои сексуальные порывы: в этом конкретном фильме она хочет «спариться» и получить потомство так сильно, что теряет свою антропоморфную форму в процессе. Ей удается скрыться от преследующей ее команды и породить потомство в канализации. Конечно, невозможно проигнорировать символизм этого пространства и связь с грязью – грязна и она сама как женщина, и ее потомство, рожденное в результате «охоты».

На этом же построен фильм «Внутренний страх» (“The Terror Within”, 1989). Голыми мы видим здесь только монстров («горгулий»), мутировавших под действием вируса людей, которые размножаются, насилуя женщин. Проникновение монстра на защищенную человеческую территорию случается, когда люди находят во внешнем мире выжившую девушку и приводят ее в свой бункер, где она рождает «монстра». Этот мотив «рождения чудовища от обычной женщины» повторяется в фильме несколько раз, показывая, что женщины не контролируют не только свою сексуальность, но и фертильность.



Человека вполне может напугать человеческое тело, особенно, если это мертвое тело:

«Много говорится о том, что основой любого ужастика является страх зрителя перед смертью; что ужасы пугают зрителя, ярко исследуя вариации на тему смерти зрителя, но эти дедуктивные рассуждения терпят крах перед повсеместным повторением идеи о том, что смерть предпочтительнее вечной жизни в измененном теле (как у вампира или зомби). Безусловно, смерть является одной из главных тем в ужасах, но чаще всего она представляет интерес как средство, а не как цель. Когда тело человека умирает в фильме ужасов, тело это часто остается активным и тем самым порождает страх у зрителей» (Collins, 1993, p. 29).

Страх перед мертвым телом и Чужой женщиной воплощается в образе вампириш. Как пишет Дуглас Брод, «начиная с викторианской эпохи, вампир стал символизировать порочный союз между сексом и смертью. Он или она представляли либидо, о котором уже тогда начал говорить Фрейд, темную “подавленную силу”» (Brode, 2014, p. 8). Хотя женщины-вампиры достаточно часто встречаются в кино, долгое время они оставались персонажами второго плана. Своеобразный «всплеск» популярности сюжетов, где женщина-вампир является одним из главных персонажей происходит в 70-е гг. XX в.. Как пишет Андреа Вайс, этот всплеск интереса к образу связан с «беспокойством, которое, вероятно, испытывали мужчины-натуралы в те годы, опасаясь, что их культурная гегемония рухнет под натиском женского движения» (Weiss, 2014, p. 22).

Весьма эффектно это объединение сексуальности, смерти и обнажения представлено в эротическом хорроре Жана Роллена «Очарование» (“Fascination”, 1979), в котором обнаженная девушка, на плечи которой накинута черная плащ, убивает несколько (преимущественно мужских) персонажей, сначала ножом, а затем косой. Фильм демонстрирует столкновение агрессивной маскулинности с не менее агрессивной феминностью, в результате чего гетеросексуальный союз в этой картине заканчивается смертью мужчин, так как «любовь к крови гораздо сильнее любви к телу». Мужские персонажи этого фильма пытаются насиловать женщин, однако зрителю очевидно, в чьих руках в рамках этой кинокартины находится власть, о чем свидетельствует тесная связь обнаженной женской телесности и мужских смертей, и чьи страхи она проецирует.

По сюжету фильма «Жизненная сила» (“Lifeforce”, 1985) космонавты, отправленные для исследования кометы, находят объект искусственного происхождения, внутри которого оказываются саркофаги с обнаженными телами двух мужчин и одной женщины. Завороженные обнаженным женским телом, космонавты принимают решение забрать саркофаги с собой, что приводит в итоге к трагедии на шаттле, и «пришельцы» оказываются на охраняемой базе на Земле, где высасывают жизненную силу охранников и сбегают. В этой картине уже один вид обнаженного женского тела является значи-



тельной угрозой здоровью персонажей, поскольку голая девушка обезоруживает мужчин с помощью «сексуального влечения поразительной силы». Однако обнаженная женская телесность здесь опасна не только потенциальной смертью жертвы и утратой мужчинами собственной личности, но и заражением, источником которого она становится. Те люди, жизненную силу которых она высосала, сами вынуждены высасывать жизненную силу других людей, иначе они превратятся в мумии и рассыплются в песок.

В финале картины в результате распространения вируса наступает «зомби апокалипсис», а единственный выживший космонавт узнает, что он, по сути, такой же вампир, и всегда им был. В последовательности кадров обнаженные тела космонавта и вампирши объединяются в луче энергии, но космонавт протыкает ее (и себя) копьем. Их тела «возносятся» в луче на корабль пришельцев.

Интересной особенностью этого фильма является тот факт, что образ обнаженного тела в нем является «представлением о женщине», взятом вампиршей из сознания космонавта, иными словами, идеалом.

Как и в предыдущей картине, проникновение мужчины на закрытую территорию «обнаженных» женских тел влечет за собой трагедию и смерти множества людей, однако в первом случае остановить трагедию и вернуть системе «стабильность» помогает смерть мужчины, а во втором – смерть-воссоединение мужчины с женским персонажем в своеобразное вознесение «божественной» пары.

Образование пары, обеспечивающей стабильность системы – частый мотив вампирских фильмов. В картине «Кровь невинных» (“Innocent Blood”, 1992) девушка-вампир и ее сексуальный интерес (полицейский) борются с боссом мафии. С первых кадров картины бросается в глаза контраст ее голого (т.е. дикого тела) и культурного пространства заднего плана (города). Женщина-вампир символизирует собой новый (и в то же время маргинальный) гендерный порядок – свободную даму, живущую в одиночестве и периодически «охотящуюся» на мужчин. Соблазняя полицейского, она предлагает надеть на нее наручники, чтобы гарантировать безопасность. Фильм заканчивается победой добра и «доброе» зла в лице обворожительной вампирши и фразой: «Он заставил меня почувствовать себя живой». Иными словами, полицейский «укрощает» ее, а их союз представляет собой новый «порядок».

Вариации «нормальной» пары разнятся от фильма к фильму, как мы видим, на данных примерах. Если в случае с «Жизненной силой» источником «вампирской» энергии становится женщина, то в «Королеве проклятых» (“The Queen of the Damned”, 2002) все несколько более запутано: здесь при участии главного героя, вампира Лестата, образуются две пары. Первая, Лестат и древняя вампирша Акаша, источник его дополнительной силы, представляет собой пару, где доминирует женщина. Вторая, Лестат и Джессика – это классическая, патриархальная пара. В этой истории снова становится очевидным



сравнение женского тела и еды, так как единственный способ победить «доминирующую» Акашу – это «выпить ее до дна», иными словами, съесть.

В фильме есть две условные группы вампиров: первая, условно экстремальная (эту группу возглавляет Акаша, стремящаяся доминировать на всей планете), и умеренная группа, желающая жить в тени. Акаша весь фильм скорее раздета, чем одета – ее тело лишь отчасти прикрыто украшениями. Чем ближе Лестат к первой группе, т.е. к Акаше, тем меньше на нем самой одежды. Тела второй, умеренной группы вампиров, всегда скрыты одеждой. Иными словами, обнаженное женское тело здесь воплощает собой доминирующую феминность и должно быть съедено, чтобы вернуть патриархальный порядок.

Жертвоприношение тела

Нередко обнаженное тело в хоррорах становится объектом жертвоприношения. Культовым фильмом в этом смысле является «Плетеный человек» («The Wicker Man», 1973) – история о полицейском, прибывающем на остров, чтобы расследовать анонимное сообщение о пропаже ребенка. Набожный христианин сталкивается там с языческим обществом, где детей учат, что дерево – это фаллический символ, и всех после смерти ждет перерождение. И снова в корне происходящего на экране «ужаса» оказывается вырвавшаяся на свободу сексуальность: создатели фильма показывают нам множество «языческих» ритуалов, сопровождающихся наготой (голых женщин, танцующих вокруг пламени, женщину возле могильного камня и т.д.).

Ближе к середине фильма мы узнаем предысторию острова: в XIX веке новый хозяин территории решил оживить ее и избавить людей от апатии. Сделать это было возможно лишь вернув на эту землю представление о языческих богах: так у него получилось создать своеобразный «рай», где росли и плодоносили деревья, которых нет в других местах, поэтому теперь эта земля славится своими особыми сортами фруктов. Внук и нынешний владелец земли в диалоге с полицейским так описывает наставления, с которыми он рос:

- Любить природу, бояться ее, полагаться на нее и умиловать ее, когда необходимо.
- Вас воспитали как язычника.
- Язычника, возможно, но не непросвещенного.

В этом диалоге мы видим особый акцент на близость местных жителей к природе, со всеми сопутствующими жестокими последствиями. Пусть нынешний владелец и делает акцент на «просвещенности» жителей этой земли, нам показывают их беспощадную жестокость и готовность на все, лишь бы плодородие этой земли поддерживало их привычный уклад.

Особое внимание уделяется сексуальности главного героя – а точнее ее подавлению. Фильм фактически начинается с обсуждения его сексуальной жизни (или ее отсутствия). В нескольких сценах на протяжении всей картины



его пытаются соблазнить женщины. Есть и мотив соблазнения в сцене его насильного оголения, когда стоящие вокруг девушки проводят по нему своими волосами и «помечают» его тело.

Как мы уже отмечали выше, в фильме показано достаточно большое количество обнаженных женских тел. При этом обнаженное мужское мы видим лишь раз, когда героя подвергают оголению. Это часть ритуала, перед тем как его переодевают в ритуальную одежду, в которой он будет сожжен. Иными словами, женская нагота здесь всегда добровольная¹, и исходит из сексуальной раскрепощенности (или даже гиперсексуальности) персонажей, оголение мужского тела же становится частью постыдного для него наказания, предваряющего куда более жестокие пытки.

Языческая культура здесь пугающая и при этом монструозно-феминная – мы видим в первую очередь именно агрессивную женскую сексуальность, женские попытки героя соблазнить. Именно женщины в этом фильме танцуют обнаженными, привораживают мужчин и прыгают через костер. Герой-христианин же не поддается их «чарам», за что оказывается сожжённым заживо. Таким образом, если обычно в хоррорах первой погибает женщина, проявившая некую сексуальную активность, здесь жертвой становится мужчина – от этой активности отказавшийся.

Несколько параллелей с «Плетеным Человеком» можно встретить в фильме «Солнцестояние» (швед. *Midsommar*), американском триллере Ари Астера 2019 года, который рассказывает о группе студентов-антропологов, отправившихся в Швецию для изучения одноименного ритуала. Главной героиней истории и единственным пережившим путешествие персонажем является девушка одного из студентов, Дэни Ардор. С первого взгляда перед нами привычный хоррор про «хороших» студентов, угодивших в ловушку коварного языческого культа. Однако это история поиска главной героиней места, куда она сможет вписаться. В самом начале картины мы видим, как она теряет всю свою семью, и травма потери определяет ее дальнейшее поведение. Прибывая в шведскую деревню, она начинает постепенно переживать произошедшее с ней ранее, пока вся история не заканчивается ее полной «интеграцией» в новый социум. Более того, она не просто вливается туда, занимаясь вместе с местными девушками выпечкой или участвуя в некоторых ритуалах, она становится «Королевой Мая», победив в своеобразном танцевальном состязании. Таким образом, мы наблюдаем перемещение этого персонажа с периферии чужого социального круга² в самый центр культа. Последние кадры, где нам показывают впервые искренне улыбающуюся

1 И снова голое женское тело символизирует природу и архаику, связанную с язычеством. Эта природная архаичность необузданно деструктивна, а значит опасна для современного человека, которым является главный герой (и зритель).

2 В начале она лишь объект, от которого хочет избавиться ее молодой человек Кристиан, и только произошедшие трагические события заставляют его в очередной раз отложить разрыв.



героиню во время завершения ритуала человеческого жертвоприношения, демонстрируют ее полное слияние с новой общиной.

Примечательно, что в этом фильме смазывается граница привычных полюсов «социальное\дикое»: с одной стороны, нам показывают культ, и очень социальный, но с другой, постоянно акцентируется внимание на их близости к природе. При этом община здесь, как и в «Плетеном Человеке», поддерживает порядок: пожилые люди, участвуя в ритуале, жертвуют собой во благо будущих поколений, а нарушители подвергаются смертельным телесным наказаниям, и не случайно, что «нарушители» здесь Чужаки: именно их тела расчленяются, обнажаются, модифицируются¹.

Вообще, весь фильм нам словно показывают мир с позиции взгляда Чужого, его общины. Особенно интересен в этом контексте кадр с выбегающим после совокупления с местной девушкой Кристианом². Он неуклюже пытается прикрыть свое голое тело, и вся сцена демонстрирует его крайний шок и стыд. Как отмечает актер, этот выбор был сознательным:

«Я действительно хотел передать ощущение уязвимости и унижения этого персонажа. И я действительно почувствовал себя очень, очень уязвимым, даже больше, чем ожидал» (Olsen, 2019).

Интересен этот хоррор еще и отсутствием наготы главной героини. Мы видим, скорее, как на нее накладывается еще больший, но теперь уже природный покров: то ее тело зарастает травой, то участники ритуала облачают ее в цветочные одежды. Конечно, фильм не обошелся совсем без показа женской наготы, но здесь она опять является частью социального. Нагими мы видим девушек и женщин в сцене «совокупления», являющегося частью ритуала. Действия женщин и их голоса, как и в сцене с плачущей героиней, ставшей свидетельницей измены, показывают их общую – социальную – готовность разделить частный опыт. Есть и сцена, где полубнаженный мужчина скрыт маской, сделанной из лица одного из пришлых американцев. Иными словами, пусть тело и раздето, но оно всегда – социальное тело, даже если Чужое.

Роднит персонажей «Солнцестояния» и «Плетеного Человека» то, как именно они сжигаются. В первом случае, тело Кристиана помещается внутрь медведя. Во втором – герой умирает, собственно, внутри «Плетеного человека». Иными словами, в обоих случаях одно тело помещается внутрь другого, разница лишь в степени «антропоморфности» этих тел.

Визуальный язык картины (и в особенности жертвоприношений) в некоторой степени переключается со сценами убийств в американском сериале «Ганнибал». При этом, хоть в сериальном изображении сцен убийств присут-

1 Есть и определенные параллели в судьбе мужских персонажей: оба они сжигаются в ходе ритуала плодородия. Возможно, и имя героя «Солнцестояние» «Кристиан» является отсылкой к набожности полицейского из «Плетеного человека».

2 В отличие от героя «Плетеного Человека», Кристиан все-таки совокупляется с местной девушкой, что, впрочем, не спасает его от смерти.



ствуют религиозные отсылки и мотивы, они скорее эклектичны, нежели указывают на какую-то конкретную религию. Логика построения каждой сцены замкнута на сюжете и эстетических решениях. В сериале есть и «тотемный столб», выстроенный из оголенных частей тел, и сшитые между собой тела, имитирующие рисунок глаза, и, как и в «Солцестоянии», «кровавый орел» – тела с рассеченными ребрами, образующими крылья. Потеряв религиозный подтекст, «Ганнибал» однако совершенно не утратил моральный – за каждой из сцен убийства Ганнибалом стоит социальный контроль. Уместно здесь вспомнить и «лозунг» сериала «Eat the rude» (Съешь грубияна): все, кто нарушит представления главного героя о «правильном» поведении, то есть проявит грубость, будут пожраны им – или принесены в жертву ради поддержания морали.

Голое тело в руках ученых

Как уже отмечалось выше, работа ученых нередко становится центральной темой для хоррора. Рассмотрение подобных картин мы бы хотели начать с американского научно-фантастического хоррора «Вторжение девушек-пчел» (“Invasion of the Bee Girls”, 1973). По сюжету, некий спецгент отправляется расследовать смерть ученого, работавшего в спонсируемой правительством компании. Познакомившись с местной библиотекашкой, он начинает опрашивать ученых. По мере развития сюжета количество трупов увеличивается, и мы узнаем, что все жертвы умерли от сердечной недостаточности в процессе совокупления. В картине присутствует достаточное количество сцен обнажения и провокационных сцен, вроде раздетой девушки, случайно садящейся на труп мужчины. Отдельного внимания заслуживает тот факт, что ученых предупреждают о необходимости воздержаться от сексуальной активности. Подобные заявления воспринимаются ими как посягательство на их свободу и маскулинность.

Параллельно сюжет сопровождается «документальными» заметками из мира насекомых о том, как самки поедают самцов. Благодаря этим заметкам мы получаем намек: одна из ученых – роковая красотка – превращает других девушек в хищниц. Мы видим и сам процесс «окукливания», в котором опять присутствует большое количество обнаженной телесности, и мир глазами трансформировавшихся, воспринимающих действительность как пчелы. Гендерный порядок этого хоррора таков: женщины заражают друг друга (а значит и размножаются без включения мужчин в процесс) и «поедают» мужчин. Главный же герой несколько раз спасает свой романтический интерес, тем самым восстанавливая привычную гендерную «норму». В финале фильма герои занимаются любовью, но теперь именно мужчина оказывается инициатором. Суммируя основные мотивы, можно сказать, что обнаженная женская телесность здесь является угрозой мужской безопасности, как, собственно, и сама женщина, проявляющая сексуальную инициативу.



Трансформации мужской телесности в форму насекомого посвящена картина «Муха» (“The Fly”, Дэвид Кроненберг, 1986) – экранизация рассказа французского писателя Жоржа Ланжелана и ремейк одноимённого фильма 1958 года. В центре сюжета учёный, Сет Брандл, который знакомится на пресс-конференции с журналисткой Вероникой Квайф. Он показывает ей свое изобретение: устройство для телепортации. Она проявляет интерес к работе ученого, и между ними завязываются романтические отношения. В один из вечеров ученый решает телепортировать себя, не подозревая что чистоту эксперимента нарушила залетевшая в устройство муха. Таким образом, два тела объединяются в одно, и главный герой постепенно теряет антропоморфные черты. Изначально мы видим его как сверхчеловека: он приобретает нечеловеческие силу и ловкость, после трансформации нам показывают абсолютно идеальное, почти нагое тело атлета¹. Повышается и его сексуальный интерес к героине. Однако, по мере развития сюжета, его тело трансформируется, и выглядит он так, будто и вовсе разлагается. У героя на спине начинают расти волоски, его лицо меняется, отваливаются ногти. Крупным планом показывается склизкая плоть героя. Как и во многих других картинах, сцена шокирующего открытия и осознания трагичности ситуации происходит в ванной. Таким образом, утрата человечности сопровождается видимым разложением / распадом человеческого тела. Нам натуралистично показывают, как у героя отваливаются уши и раскалывается лицо. В финальной сцене трансформации его тела мы видим, что герой отказался и от одежды. В последней четверти фильма герой «теряет» голос – компьютер перестает его узнавать, и это один из моментов, сигнализирующих об утрате персонажем своей «человечности»². Чуть позже, он признает: «Я насекомое, которому приснилось что он человек».

Утративший антропоморфную оболочку персонаж узнает, что его любимая беременна. В сцене ее кошмара мы видим, что она понимает весь ужас ситуации и боится произвести на свет личинку. Однако, сделать аборт ей не удастся, ведь ее похищает «муха». Трансформировавшийся ученый хочет поставить еще один эксперимент: беременную девушку и себя объединить в одну капсулу, чтобы получилась «идеальная семья», объединенная в одном теле «сверхмухи». Героиня сопротивляется, и акт «насилия» над ней сопровождается дальнейшим распадом антропоморфной телесности героя. У него отваливается челюсть, голова разваливается на части, показывая под ней чудовищную голову мухи. Интересно, что именно в акте насилия над своей любовью герой окончательно трансформируется в монстра.

-
- 1 Следует отметить, что в отличие от предыдущего фильма, изобилующего кадрами обнаженных женских тел, здесь больше внимания уделяется именно трансформирующемуся мужскому телу.
 - 2 Эта сцена важна еще и тем, что теперь он не просто не может говорить, он не может продолжить свое исследование, а значит он мертв как ученый (и актер) и полностью превращен в объект неудавшегося эксперимента.



Конечно, данный сюжет можно было бы рассмотреть в разделе о Чужой телесности, поскольку большую часть фильма мы наблюдаем именно превращение человека в монстра. Однако, на наш взгляд, корень страха здесь кроется не в гипотетическом Чужом, а в нас самих и нашем понимании собственной телесности, точнее в полном отсутствии этого понимания. Исследователь Майкл Коллинз рассматривал этот фильм в контексте «медицинского ужаса», отмечая, что подобные «современные произведения обычно избегают мелодраматического позерства сумасшедшего доктора в пользу жадного, психопатического или заблуждающегося врача, как в фильме “Муха”, в котором Сет Брандл слишком усерден. Ужас в “медицинском ужастике” – это в конечном счете тело и наше собственное катастрофическое незнание его работы: мы – машина, бесконечно более сложная, чем оборудование, которым мы располагаем для ее обслуживания, – это все равно что пытаться починить компьютер с помощью гаечного ключа» (Collins, 1993, p. 32).

Аналогичное катастрофическое вмешательство в функционирование человеческого тела является центральной темой в японском фильме «Сплошная кровь» (или «Голая кровь», “Naked Blood”, Хисаясу Сато, 1996). Картина начинается с заметок юного ученого, Эйдзи, о том, что он наконец-то создал универсальное болеутоляющее, призванное увеличить счастье человеческого рода: «И теперь мы будем проживать свою жизнь ощущая синее небо и весну». Называется оно «Myson»¹, что можно трактовать как «Мой сын». Мать героя, тоже ученый, создает и тестирует новый контрацептив. Сын уговаривает мать позволить ему посмотреть на первое применение препарата, но получает решительный отказ. В итоге, обманув мать, он смешивает два препарата. Мы видим, как под монолог о перенаселении и о том, что противозачаточные – единственный способ спасти планету, мать героя вводит препарат невольным «жертвам» теперь их уже общего эксперимента.

В следующей сцене, в кафе, мы видим тех, кому ввели препарат. Первая девушка совсем не спит после того, как у нее начались месячные, поскольку ее тело в этом не нуждается. В фильме это представлено как «постменструальный шок». Из-за своего состояния она слышит самые тихие звуки, отчего мир для нее – невозможно шумный. Единственным ее спасением является кактус, к которому она подключает специальный аппарат, чтобы погрузиться в состояние, близкое ко сну. Кактусы она любит, потому что они «не разговаривают». При этом она с ним прощается, уходя из дома. В дальнейших сценах мы будем постоянно получать намеки на ее единство с кактусом – кадр будет выстроен так, что героиня либо связана с ним проводами, либо и вовсе пока-

1 Хотя правильнее было бы писать это название в два слова, а такое написание открывает возможность иных трактовок, дублирующий японский текст не оставляет сомнений правильности именно этой трактовки, переводя название на японский именно как «Мой сын».



зана в обрамлении колючек растения¹. Значительная часть сюжета фильма посвящена трансформации именно этого персонажа.

Вторая героиня рассказывает, что еда – источник самого большого удовольствия в ее жизни: «Человек родился, чтобы есть и будет есть до самой смерти». Третья героиня же заявляет: «Я лучше умру с голоду, чем потолстею и стану уродливой». Красивое тело и красивая одежда – в этом ее самое большое счастье.

Постепенно, мы узнаем больше информации и об авторе эксперимента. Его зовут Эйдзи², поскольку его отец искал секрет достижения вечной жизни, и видел ключ к этому в свете.

Ловя Эйдзи на слезке, первая «жертва» приводит его домой и знакомит с кактусом. На этом постепенно границы «реальности» и «сна» в фильме начинают размываться, если вообще можно применять эти категории в рамках изначально иллюзорной – кинематографической – реальности. Мы видим, что героиня, заикнувшись на еде, режет палец и пробует на вкус уже себя. Далее она погружает руку в кляр для темпуры и обжаривает ее. В следующих сценах нагая и прикрытая только кухонным фартуком она продолжает поедать свое «сырое» тело: сначала гениталии, соски, глаза³.

Третья героиня получает удовольствие протыкая себя разными предметами. Здесь надо напомнить, что счастье для нее заключалось в красоте, отсюда и удовольствие она получает от извращенной формы ее достижения: начинается все с протыкания дырок для сережек, но постепенно проколами и сережками покрывается все тело.

Иными словами, две жертвы из трех заканчивают свою жизнь «саморасчленением» или «самопотреблением». Как пишет исследовавший японский хоррор Джей Макрой,

«Сато представляет тело как недискретное, трансформирующееся и имманентное пространство, которое раскрывает потенциал для воображения новых экономик идентичности. Он является режиссером, который исследует как ужас, так и бесконечные возможности человеческого тела в состоянии распада» (McRoy, 2008, pp. 49–50).

Итак, эксперимент по тестированию контрацептива заканчивается смертью двух жертв из трех, что не может не привлечь внимание ученых. Мы видим, как мать героя срочно вызывает первую жертву, чтобы выяснить причину провала. В следующей же сцене мы видим уже вскрытое тело – шевелящиеся внутренности матери главного героя. В этих сценах происходит окончательное размытие границ реальности. Камера постоянно переключается с одних персонажей на других. Эйдзи вводит себе препарат, и они с первой героиней, подключившись к аппарату, совокупаются нагими. С одной

1 Родство героини и кактуса можно воспринимать символично: она также «колюча» и «нелюдима», как само растение.

2 Имя “永児” состоит из двух иероглифов: «вечность» (永) и «дитя» (児).

3 Интересно, что при этом она сидит на столе: она и повар, и еда.



стороны, это первая абсолютная нагота двух персонажей за фильм, но с другой, акт совокупления закрывает кактус, окончательно актуализируя фаллическую символику его формы. В этом акте совокупления мы наблюдаем видения о том, как первая героиня убивает вторую и третью, и разрывает голыми руками живот матери героя. Далее, уже в реальности, она убивает и главного героя. Начинает цвести кактус. Обнаженная героиня стоит у окна. Мы видим «ветки» кактуса под солнцем – солнце символизирует свет, ту самую вечную жизнь о которой мечтал отец Эйдзи.

В перерывах между этими сценами нам показывают, как голый мертвый муж матери Эйдзи пролезает в ее разорванный живот, закрывает кожу, и следующим кадром становится очевидно объединение – но героиня больше не в крови. Мёртвая, но в абсолютно чистом белом халате она продолжает лежать на больничной кровати, объединившись в «вечности» со своим мужем¹.

Проходит несколько лет. У первой жертвы эксперимента теперь есть сын (тоже Эйдзи). Она разъезжает по миру, поливая все тем веществом. Сын-Эйдзи произносит: «Не пришел еще мечте\сну конец»². Здесь зритель может и вовсе задаться вопросом, прервался ли кошмар героини в самом начале фильма, или все, что мы видели – продукт совместных видений человека и кактуса.

Сюжет и сцены фильма в описании могут казаться чрезмерно шокирующими, но визуально картину можно назвать сдержанной – особенно в первой половине. Даже сцена поедания себя второй героиней разворачивается по нарастающей – сначала зритель не понимает, что именно происходит с ней. Почти все сцены жестокости режиссер с помощью различных приемов превращает в сексуальные.

Комментируя авторский стиль режиссера, Джей Макрой отмечает, что фильмы Сато играют с японской цензурой, выросшей из попыток освободиться от Западного влияния на национальное тело:

«Вопиющим образом демонстрируя то, что нельзя показывать (человеческие гениталии) через изъятие “непристойного” объекта из его традиционного контекста, Сато одновременно шокирует свою аудиторию и раскрывает некоторые логические механизмы, действующие в современной японской культуре. Выявляя, посредством изобретательного процесса деконтекстуализации, те самые телесные особенности, оставленные невидимыми национальными цензорами, Сато заставляет аудиторию зрителей столкнуться с националистической логикой, лежащей в основе современной репрезентации человеческого тела в японской визуальной культуре, системой образов, разработанной для поддержания специфически “японского” физического и социального тела, свободного (по крайней мере, теоретически) от западных, ориенталистских понятий физического» (McRoy, 2008, p. 57).

1 Интересно и то, что объединение инверсивно рождению: т.е. мы видим, как труп вползает в живот человеку, чье поле исследований было посвящено контрацепции. Она становится «вечно беременной» своим мертвым мужем.

2 Здесь сложно определить, идет ли речь о мечте о вечности и единстве, или все-таки о сне, поскольку используемое ребенком слово «夢» аналогично английскому «dream» может подразумевать обе версии, однако сложности первой героини в «засыпании» заставляют нас склониться к версии о сне.



Интересным отличием этого фильма от западных аналогов является тот факт, что в ходе сюжета героини субъективируются: из жертв эксперимента они становятся субъектами, действующими в отношении себя, даже заикленными и замкнутыми на себе. Преследующие собственное желание, они отходят от социального. Только одна, асоциальная в самом начале картины первая жертва – перенаправляет действия на других людей, убивая их. Действия же матери и Эйдзи в некотором смысле пусть и зеркальны, но направлены на отторжение объекта от социума: мать делает так, чтобы женщины не воспроизводились, т.е. не рожали (лишает их удовольствия от возможности родить, освобождая сексуальность от необходимости продолжения рода и акта рождения), он же дает им возможность получить удовольствие в другом варианте – вообще без участия другого человека и без необходимости быть вписанным в социум¹.

И если в начале фильма представлена семья, пусть не полная, но находящаяся в социуме, и, пусть специфически, но действующая просоциально, в конце его мы видим уже другую мать и другого ребенка², но живущих где-то на окраине мира и пытающихся переделать этот социум / мир под себя: трансформировать их боль и желание в нечто новое³.

Конечно же, нельзя не заметить, что в основе действий этих героинь переплетаются либидо и танатос. Как отмечает Макрой:

«Дрожащая плоть на конце вилки одновременно является и не является половыми органами, Сато одновременно упивается опасностью “непристойного” тела и играет по прежним правилам (или, возможно, создает новые). Таким образом, “Naked Blood” раздвигает и деконструирует границы видимого, делая логику культурного диалога видимой, попутно оспаривая ее» (McRoy, 2008, p. 57).

Своеобразно и героини представляют собой три стадии развития: оральную, анальную и генитальную (в той же степени, в какой представляют триаду нарциссизма, мазохизма и агрессивности). В этом смысле, единственный настоящий убийца в фильме (первая жертва) в полном фрейдистском смысле реализует анальный вектор:

- 1 Или выходя за грани социального. В фильме, как отмечалось выше, соединяются две концепции: контрацепция и вечность. Контрацепция предполагает прекращение продолжения рода, и действия героинь направлены на прекращение себя: поедание, нарушение целостности, перфорирование, или уход от социального – в мир грез, сновидений. Вечное здесь реализуется также через концепцию прекращения физического. Все героини близки к метафоре «живого трупа», что особенно ярко проявляется в ситуации с матерью. Она беременна отцом своего ребенка, которого никогда не родит, ведь она уже мертва, как и он. Женщина, связанная с кактусом, воспроизводит себя и своего любовника в особой форме – в которой реальность размыта. Это всего лишь грёзы. Отсюда и совпадение имен ее сына и ее любовника – оба они суть есть «вечное дитя».
- 2 Как пишет Макрой, «Стремление нескольких поколений, (отец-сын-внук) к вечности через силу идет параллельно с насильственным, оргазмическим разрушением человеческого тела, самого основного локуса общественного контроля» (McRoy, 2008, p. 63).
- 3 Если бы вместо контрацептива им вводили «зомби-вирус», то конец фильма бы приравнивался к заражению всего мира.



«Регрессия либидо на предварительную ступень садистско-анальной организации является самым замечательным и решающим фактом симптоматического выражения. Любовный импульс должен тогда маскироваться под садистский. Навязчивое представление: я хотел бы тебя убить, в сущности, означает, если освободить его от определенных, но не случайных, а необходимых добавлений, не что иное, как: я хотел бы насладиться тобой в любви»(Фрейд, 1991, с. 219)¹.

Тот факт, что именно за ней и ее сыном будущее, можно рассмотреть как своеобразный комментарий на современное состояние японского общества, переплетающийся со страхом перед быстро меняющимся миром и новыми технологиями, влияющими не только на образ жизни, но и телесность: не зря из всех персонажей именно она более других зависит от технологий.

Трансформирующееся тело

Исследовавший «готические» тела Хавьер Альдана Рейес отмечал, что они «производят страх благодаря своей пограничности: они страшны, потому что они либо отвергают абсолютные человеческие таксономии, либо дестабилизируют принятые представления о том, что представляет собой “нормальное” или социально приемлемое тело» (Reyes, 2014, p. 5).

Трансформирующееся пограничное тело присутствовало в различных вариациях во множестве фильмов, которые мы рассмотрели. Под воздействием ксеноморфа и будучи элементом цепочки размножения трансформируются тела жертв «Чужого», теряет свой первоначальный облик призрак девушки из «Сияния», а вампирша из «Жизненной силы» мумифицирует тела людей «вампирским» вирусом. Даже «Голая кровь» заставляет нас усомниться в границах телесности главной героини из-за ее связи с кактусом.

Ряд франшиз выстраивается целиком и полностью на страхе трансформирующегося тела, как это происходит, например, с «Человеческой многоножкой» (“The Human Centipede”), где безумный хирург, сшивая разные части тел своих жертв, создает «нечто», пугающее зрителя не смертью, но тем, что продолжает жить вопреки обстоятельствам.

Однако, нам бы хотелось остановиться на еще одной франшизе, где пограничное и трансформирующееся тело является важным сюжетным и эстетическим элементом. Хотя во франшизе «Silent Hill» открыто обнаженное тело почти не представлено, оно здесь присутствует фрагментарно, в том числе в виде персонажей, облаченных в одежду из собственной кожи. В играх, возможно из-за специфики распространения данной формы медиа, нагота заметнее. В них же впервые появляется важный для всей франшизы персонаж, Пирамидоголовый. Это гипермаскулинный монстр без головы – и часто – с обнаженным торсом. В рамках этой в значительной степени вдохновленной фрейдизмом франшизы он символизирует огромный фаллос, главная цель

1 Здесь стоит вспомнить, что причиной Инаковости этого не очень социального персонажа и вся суть ее отличий кроется в «постменструальном шоке», т.е. ее переход в статус взрослого человека либо задержан, либо искажен этой «травмой» менструации.



которого – сексуальное насилие. Пирамидоголовый является активной частью киновселенной, где он превращается в гиганта в фартуке, сшитом из человеческой кожи. Это рождает некий парадокс: хоть мы не можем назвать его обнаженным\голым, его костюм сшит из обнаженных тел. Он «карает» виновных, сдирая с них одежду вместе с кожей.

Если первый фильм франшизы показывает лишь несколько условно «нагих» сцен, во втором обнаженные тела встречаются буквально с первых минут. В кошмаре героини, пока Пирамидоголовый, прикованный к механизму, вращает ее на карусели, над ней нависают подвешенные за кожу – стонущие и лишенные возможности внятно выразиться антропоморфные существа.

В киновселенной лежащая фигура из игры превращается в монстра без рук¹. Если в вышеупомянутой игре рассказ велся от мужского лица, то фильмы главным образом сфокусированы на женских персонажах, что влечет за собой общий сдвиг символики. Здесь монстр уже не является воплощением сексуальных желаний, лишен каблучков и любого акцента на гендерной принадлежности. В контексте этих историй он скорее символ беспомощности героини и ее подавленной личности – лишенный рук, запертый сам в собственном теле, все что он может – копить ярость и выплескивать ее наружу в виде кислоты.

Тела персонажей киновселенной не только трансформируются, но и поедаются. Мы видим и расчленение / жарку человеческого мяса в начале квеста, и позднее, в арахноподобном пластиковом монстре, пожирающем плоть. Есть здесь и манекены, пластмассовые, обнаженные или обернутые в пластик, расчлененные – но при этом дышащие. В комнате с манекенами на столе лежит женщина – обнаженная, стонущая от боли. Камера прослеживает, как от кончиков пальцев она постепенно превращается в пластиковый манекен, моля героиню сначала – о помощи, а затем – бежать. В следующей сцене в коконе из пластика, выполняющем функцию заместителя паутины, героиня находит еще одну девушку, пока пробуждается паукообразный, но в то же время антропоморфный монстр, собранный из множества шарнирных рук и голов. Высасывая жизнь, он превращает живую женскую плоть в пластик, наращивая себе лишние головы или конечности. Интересно, при этом, что под пластиковым слоем скрыта «мясная» часть сущности монстра.

На протяжении фильма героиня спасает или пытается спасти из пут 3 персонажей – девушку высвобождает из пленки (но ее съедает монстр,

¹ Лежачие фигуры впервые появляются во второй части игры, где они могут символизировать жену главного героя. Это существа с женскими ногами и ягодицами связаны в смиренные рубашки из собственной плоти. В некотором смысле они обратны манекенам, воплотившим его сексуальное желание, поскольку деформированные лежачие фигуры показывают отражение персонажа к телу умирающей жены, иллюстрируя ее фразу «я выгляжу как монстр». Хотя этот монстр и обладает рядом женственных черт, он изрыгает кислоту, что может быть расценено как символ эякуляции – либо, опять-таки, показывает агрессию женской сексуальности по отношению к главному герою, где феминность перерастает в нечто иное – и сексуально агрессивное.



охотящийся в том числе за героиней), освобождает свой романтический интерес (Винсента) и отвязывает от статуи отца.

Антагонист этой истории – мать Винсента – Клаудия Вульф, превращающаяся в монстра Миссионера. Здесь надо отметить, что в этой истории Клаудия, по сути, единственная «настоящая» мать¹. Клаудия Вульф, в костюме монстра, еще один вариант агрессивной феминности. Ее костюм сложен из кожаных ремней, местами – и из ее собственной полусодранной кожи. Телесность ее тоже модифицирована – из головы и рук торчат лезвия. По сюжетным параллелям (сцена нападения в лифте) и символизму она может отсылать нас к другому монстру франшизы – Игольнику, выглядящему как рожающая арахно-женщина, лишенная собственной головы, но с головой изуродованного «ребенка» между ног из «Silent Hill: Homecoming». Пожалуй, сложно представить еще более очевидную метафору страха перед агрессивной феминностью. Не менее важно и то, что символ этой самой агрессивной феминности, строящей планы весь фильм, побеждает, обезглавливая, Пирамидоголовый². В этом кроется и некий парадокс фильма – зрителю вроде бы и представлен «главный герой», Хизер, квест и злодей. Но события происходят с героем почти без его (а точнее ее) активного участия. Если и есть в ней что-то от актора – то это ее «злое» альтер-эго Алесса, которую она тем не менее поглощает ближе к концу фильма, что, однако, абсолютно не добавляет ей самостоятельности и активности. Она беспомощный объект, нуждающийся в спасении «фаллическим символом».

Обнаженная истина

В заключительной части данной статьи нам бы хотелось остановиться еще на одной кинокартине. «Империя страстей» (“Empire of Passion”, “愛の亡霊”, 1978, Нагиса Осима) рассказывает историю убийства рикши Гисабуро его женой Сэки и ее любовником Тоёдзи. В картине присутствует и призрак убитого мужа, однако, он не пытается мстить любовникам-убийцам. Все, что он хочет – продолжить жизнь в том виде, в котором он ее проживал (пить и работать). Что же сводит героев с ума? Главным образом, их неспособность признать

1 У главной героини же матерей несколько, но все они пребывают в символическом загробном мире. Породившая ее Алесса, по сути, не мать, но альтер эго, хоть она и создает ее. Приёмная же мать, она же героиня первой истории, практически не фигурирует в этом фильме, только как воспоминание и персонаж, навсегда оставшейся в Сайлент Хиле – и пожертвовавший собой ради жизни приемной дочери. Да, ненадолго в ходе сюжета мы встречаем мать Алессы, Далию Гиллеспи. Она не смогла защитить свое дитя, но осталась жива.

2 Есть ли голова у самого Пирамидоголового это отдельный вопрос. Все, что мы видим на месте его головы – металлическую пирамиду.



правду и встретить \осознать свои чувства¹. Признать, что именно они совершили. Осознание содеянного же происходит в последние минуты фильма.

Измазанная в грязи и земле героиня после того, как оказалась в колодце, куда скинули ее мужа, раздевается до гола. В следующей сцене мы видим уже обнаженное тело ее и любовника, но избавленное от грязи. «Я знаю, моей красоты больше нет, но ты посмотри на меня, чтобы запомнить», – произносит ослепшая Сэки².

Нагиса Осима практически весь фильм снимал лишь с частичным оголением персонажей. Для передачи сексуальности ему не требовалось обнажать героев. Финальная же сцена наготы рождает совершенно иной контекст – два обнаженных тела прижимаются друг к другу, символизируя принятие персонажами истины и своей вины. Вот-вот их схватят, и они встретят свое наказание, но они уже сознались сами себе в содеянном и готовы принять наказание. Более того, в сцене, где героев находит полиция, их обнаженные тела лишены грязи.

Заключение

Пример эстетического решения Нагисы Осимы показывает, что нагота вовсе не всегда приравнивается к сексуальности, хотя, как мы уже писали выше, по мнению некоторых исследователей, она является нередким элементом хоррора (Sanna & Malone, 2018, p. 6) для привлечения дополнительной аудитории в кинотеатры.

В то же время, нагота в хоррорах – это гораздо больше, чем фансервис, поскольку она сама по себе рождает в людях ощущение страха. Как показывает пример с кровавым преступлением из «Психо», вдохновивший множество других режиссеров на повторение элементов сцены, нападение на незащищенное тело в интимной ситуации способно напугать зрителя до такой степени, что он начнет избегать ситуаций, даже отдаленно напоминающих происходящее на экране.

Отсюда, часто обнаженное тело, лишённое элементарной защиты в виде одежды, становится объектом пытки, объективируется и манипулируется или и вовсе приносится в жертву в угоду плодородности земли или поддержания социального порядка.

1 Как отмечает сам Осима, «любовники живут в постоянном страхе, потому что чувствуют угрозу со стороны природы... Влюбленные кажутся низвергнутыми в ад из-за своих сексуальных желаний, но, на мой взгляд, гул земли, шелест ветра, шорох деревьев, пение птиц и насекомых, словом, вся природа, сопровождает пару в ад. И сам призрак – часть природы. Ни секс, ни любовь не имеют никакого смысла. Сама жизнь не имеет смысла. А если она не имеет смысла, то разве это не ад? Все, что я могу сделать, это изобразить и представить перед вами эту человеческую жизнь, лишённую всякого смысла, этот ад, который для меня всегда прекрасен» (*Empire of Passion*).

2 По поводу символики слепоты, Осима замечает: «Что, если это наказание, которому Гисабуро хотел подвергнуть Секи? Или выражение полной и абсолютной любви? Разве мы не счастливее, если идем по жизни вслепую?» (*Empire of Passion*)



Да и само обнаженное тело может нести в себе угрозу, как это мы наблюдаем в случае с обнаженной вампиршей из фильма «Жизненная сила», ставшей источником эпидемии, или иного рода загрязнения, причем часто заражение\загрязнение связано именно с женским телом.

В то же время, страх голого тела – это еще и страх потери субъектности, потому как голое тело зачастую приравнивается к объективированному телу. Однако, оно является также и объективирующим телом, поскольку может лишить субъектности зрителя, как это делают коварные вампириши.

Хотелось бы особо подчеркнуть, что, хотя женское тело может трансформироваться (как в фильме «Сияние»), чаще мужское тело подвергается заражению и трансформации в результате встречи с женским.

Страх перед обнаженным женским телом может быть и страхом перед неконтролируемой женской сексуальностью («Психо», «Плетеный человек» и т.д.), которая влечет потерю мужчиной себя (в конечном итоге, даже в «Психо» столкновение с женщиной заставляет героя утратить самость и превратиться в свою мать), и страх перед неконтролируемым размножением, ведь и эпидемия «Жизненной силы» направлена на размножение вампиров. Во многих анализируемых фильмах так или иначе присутствовали отсылки к размножению и рождению, а в некоторых случаях, и инверсию этого акта (как в «Голой крови», где мертвый муж вползал в живот своей не менее мертвой жены).

Обнаженное тело пугает своей уязвимостью, но в то же время позволяет показать, как мало мы понимаем в собственной телесности, на чем строятся картины, посвященные «медицинскому» хоррору.

Эти фильмы, как и готический хоррор, показывали трансформацию тела в животную (или даже растительную) форму, пугая зрителя не столько смертностью, сколько живучестью человеческой телесности в условиях стремительно меняющегося мира.

Подытоживая, хотелось бы заметить, что в хоррор-фильме голое тело оказывается мощным оружием, и зритель никогда не может быть уверен в том, а что же последует за этой сценой. Голое тело на экране держит зрителя в напряжении, так как оно может и возбудить, и напугать, принести эстетическое наслаждение, или повергнуть в ужас. Опытный режиссер пытается каждый раз написать на этом «теле» новый текст, застав зрителя врасплох. Одни чувства и настроения перечеркиваются, а поверх них появляются новые. В любом случае, с точки зрения многих создателей фильмов, голое тело – это нечто, выходящее за рамки нормы. Оно не просто выходит за грани дозволенного, оно само маргинально, потому дестабилизирует порядок. Оно свидетельствует о хаосе, который влечет за собой еще больший хаос. А задача художника не только привести его снова к равновесию, но и предупредить об опасности хаоса.



Не это ли нам напоминает палимпсест, с которого смывает старый текст, а точнее старый пигмент, как герой смывает кровь жертвы (как в фильме «Психо»), чтобы написать новое послание миру.

Список литературы

- Après le bal* (1897) *After the Ball, The Bath*. (2021). <https://www.youtube.com/watch?v=LXM6-ym7Vbc>
- Barcan, R. (2004). *Nudity: A Cultural Anatomy* (1st Edition). Berg Publishers.
- Britton, A., & Wood, R. (1979). *American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Festival of Festivals.
- Brode, D. (2014). Introduction: "Lamia and Lilith LIVE!" (or at Least Are Undead). In D. Brode & L. Deyneka (editor) (Eds.), *Dracula's Daughters: The Female Vampire on Film* (pp. 1–20). Scarecrow Press.
- Collins, M. J. (1993). The Body of the Work of the Body: Physio-Textuality in Contemporary Horror. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 5(3), 28–35.
- Creed, B. (2007). *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.
- Empire of Passion: Interview with Nagisa Oshima*. (n.d.). The Criterion Collection. Retrieved 1 May 2022, from <https://www.criterion.com/current/posts/1107-empire-of-passion-interview-with-nagisa-oshima>
- Feature Film, Horror, female-frontal-nudity* (Sorted by Popularity Ascending). (n.d.). IMDb. Retrieved 7 March 2022, from http://www.imdb.com/search/title/?title_type=feature&genres=horror&keywords=female-frontal-nudity
- Greven, D. (2011). *Representations of Femininity in American Genre Cinema: The Woman's Film, Film Noir, and Modern Horror* (2011th edition). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230118836>
- Levine, P. (2013). Naked Truths: Bodies, Knowledge, and the Erotics of Colonial Power. *Journal of British Studies*, 52(1), 5–25. <https://doi.org/10.1017/jbr.2012.6>
- McRoy, J. (2008). *Nightmare Japan contemporary Japanese horror cinema*. Rodopi. <https://doi.org/10.1163/9789401205320>
- Modleski, T. (2015). *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory* (3rd ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315687155>
- Olsen, M. (2019, July 4). 'Midsommar' explained: The filmmakers unpack the sex, rituals and shocking ending. Los Angeles Times. <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-midsommar-spoilers-ari-aster-jack-reynor-20190703-story.html>
- Owen, A. S., Berg, L. R. V., Stein, S. R., & Stein, S. H. (2007). *Bad Girls: Cultural Politics and Media Representations of Transgressive Women*. Peter Lang.
- Phillips, K. R. (2008). *Projected Fears*. Greenwood Publishing Group.
- Sanna, A., & Malone, I. T. (2018). We must not forget about the flying fish: Piranha II's influence on Cameron's subsequent works. In A. Barkman & A. Sanna (Eds.), *A Critical Companion to James Cameron* (pp. 3–14). Rowman & Littlefield.
- Skerry, P. J. (2009). *Psycho in the Shower: The History of Cinema's Most Famous Scene*. Bloomsbury Publishing USA. <https://doi.org/10.5040/9781501340420>



The Making Of Psycho. (1997). <https://www.youtube.com/watch?v=bTusPxB76AM>

Weiss, A. (2014). The Lesbian Vampire Film. A Subgenre of Horror. In D. Brode (editor) & L. Deyneka (Eds.), *Dracula's Daughters: The Female Vampire on Film* (pp. 21–36). Scarecrow Press.

Кларк, К. (2004). *Нагота в искусстве*. Азбука-классика.

Кон, И. (2002). Мужское тело как эротический объект. В С. А. Ушакин (Ред.), *О муже(Н)ственности*. Сборник статей. (с. 43–78). Новое литературное обозрение.

Кон, И. (2003). *Мужское тело в истории культуры*. Слово.

Кристева, Ю. (2003). *Силы ужаса. Эссе об отвержении*. Алетейя.

Фрейд, З. (1991). *Введение в психоанализ. Лекции*. Наука.

References

Après le bal (1897) *After the Ball, The Bath*. (2021). <https://www.youtube.com/watch?v=LXM6-ym7Vbc>

Barcan, R. (2004). *Nudity: A Cultural Anatomy* (1st Edition). Berg Publishers.

Britton, A., & Wood, R. (1979). *American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Festival of Festivals.

Brode, D. (2014). Introduction: "Lamia and Lilith LIVE!" (or at Least Are Undead). In D. Brode & L. Deyneka (Eds.), *Dracula's Daughters: The Female Vampire on Film* (pp. 1–20). Scarecrow Press.

Clark, K. (2004). *Nudity in art*. Azbuka-Classica (In Russian)

Collins, M. J. (1993). The Body of the Work of the Body: Physio-Textuality in Contemporary Horror. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 5(3 (19)), 28–35.

Creed, B. (2007). *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.

Empire of Passion: Interview with Nagisa Oshima. (n.d.). The Criterion Collection. Retrieved 1 May 2022, from <https://www.criterion.com/current/posts/1107-empire-of-passion-interview-with-nagisa-oshima>

Feature Film, Horror, female-frontal-nudity (Sorted by Popularity Ascending). (n.d.). IMDb. Retrieved 7 March 2022, from http://www.imdb.com/search/title/?title_type=feature&genres=horror&keywords=female-frontal-nudity

Freud, S. (1991). *Introduction to psychoanalysis. Lectures*. Nauka (In Russian)

Greven, D. (2011). *Representations of Femininity in American Genre Cinema: The Woman's Film, Film Noir, and Modern Horror* (2011th edition). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230118836>

Kon, I. (2002). The Male Body as an Erotic Object. In S. A. Ushakin (Ed.), *On mascul(femini)nity*. A collection of articles. (pp. 43–78). Novoye literaturnoye obozreniye. (In Russian)

Kon, I. (2003). *The male body in cultural history*. Slovo (In Russian)

Kristeva, Y. (2003). *Powers of Horror; An Essay on Abjection*. Aletheia (In Russian)

Levine, P. (2013). Naked Truths: Bodies, Knowledge, and the Erotics of Colonial Power. *Journal of British Studies*, 52(1), 5–25. <https://doi.org/10.1017/jbr.2012.6>

McRoy, J. (2008). *Nightmare Japan contemporary Japanese horror cinema*. Rodopi. <https://doi.org/10.1163/9789401205320>



- Modleski, T. (2015). *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory* (3rd ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315687155>
- Olsen, M. (2019, July 4). 'Midsommar' explained: The filmmakers unpack the sex, rituals and shocking ending. Los Angeles Times. <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-midsommar-spoilers-ari-aster-jack-reynor-20190703-story.html>
- Owen, A. S., Berg, L. R. V., Stein, S. R., & Stein, S. H. (2007). *Bad Girls: Cultural Politics and Media Representations of Transgressive Women*. Peter Lang.
- Phillips, K. R. (2008). *Projected Fears*. Greenwood Publishing Group.
- Sanna, A., & Malone, I. T. (2018). We must not forget about the flying fish: Piranha II's influence on Cameron's subsequent works. In A. Barkman & A. Sanna (Eds.), *A Critical Companion to James Cameron* (pp. 3–14). Rowman & Littlefield.
- Skerry, P. J. (2009). *Psycho in the Shower: The History of Cinema's Most Famous Scene*. Bloomsbury Publishing USA. <https://doi.org/10.5040/9781501340420>
- The Making Of Psycho*. (1997). <https://www.youtube.com/watch?v=bTusPxB76AM>
- Weiss, A. (2014). The Lesbian Vampire Film. A Subgenre of Horror. In D. Brode (editor) & L. Deyneka (Eds.), *Dracula's Daughters: The Female Vampire on Film* (pp. 21–36). Scarecrow Press.