

Режимы восприятия женской телесности в фильмах А. Балабанова

Анна А. Каменченко

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Москва, Россия,
kvrulk8@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена анализу особенностей конструирования женской телесности в кинематографе А. Балабанова на примере таких героинь из его фильмов, как Анжелика и Екатерина Кирилловна из «Про уродов и людей», Тата из «Мне не больно», Анжелика и Антонина из «Груз 200». С опорой на гаптический и оптический способы восприятия тела на киноэкране в статье анализируются особенности демонстрации женского тела в кино, женское тело рассматривается в позициях субъекта, объекта и абъекта, попеременно сменяющих друг друга. Уделяется внимание процессу маневрирования каждой из героинь между объективированным положением и субъектной позицией, анализируется процесс перехода между представленными категориями и определяется, как изменения в телесности отражает путь героинь. Автор уделяет внимание отношениям между репрезентацией женского тела в кино и демонстрацией мотивов насилия, власти и болезни через обращение к категории абъектного, как отторгнутого от нормы. Анализируется, как женщины, преимущественно представленные в кинокартине в качестве абъектов, отличаются от женщин, маневрирующих по мере развития сюжета между объективированным и субъектным положением. Через обращение к героиням-абъектам производится анализ особенностей функционирования гаптического восприятия, активизирующегося у зрителя в процессе просмотра. Автор приходит к выводу о преобладании субъектности над объективированностью женского тела в кинематографе А. Балабанова и о возможности героини-абъекта преодолеть собственную абъекцию.

Ключевые слова: телесность, гаптическое, А. Балабанов, абъектное, объект, субъект, зритель, камера, обнаженность, визуальное удовольствие

Для цитирования: Каменченко А.А. Режимы восприятия женской телесности в фильмах А. Балабанова // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 1. С. 182–199. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-182-199

Modes of perceiving female embodiment in the films of A. Balabanov

Anna A. Kamenchenko

HSE University, Moscow, Russia, kvrulk8@gmail.com

Abstract. The article analyzes the modes of perceiving and representing female embodiment in the cinematography of A. Balabanov, focusing on the heroines Anzhelika and Yekaterina Kirillovna in “Pro urodov i lyudey” (“On Monsters and Humans”), Tata in “Mne ne bolno” (“It Doesn’t Hurt Me”), and Anzhelika and Antonina in “Gruz 200” (“Cargo 200”). Based on haptic and optical ways of perceiving the body on the cinema screen, the article analyses the features of the depiction of the female body in film, considering the female body in the positions of subject, object and abject, which alternate with each other. Attention is paid to the process through which each heroine maneuvers between an objectified state and a subjective position, the transitions between these categories are analyzed, and it is determined how changes in corporeality reflect the heroines’ paths. The author focuses on the relationship between the representation of the female body in cinema and the depiction of the motifs of violence, power, and illness through the category of the abject as something rejected from the norm. The analysis explores how women, predominantly represented in the film as abject figures, differ from those who, in the course of the narrative, maneuver between objectified and subjective positions. Through addressing abject-heroines, the paper explores the functioning of haptic perception, which is activated in the spectator during the process of viewing. The author concludes that subjectivity predominates over objectification of the female body in A. Balabanov’s films and that abject-heroines have the potential to overcome their own abjection.

Keywords: embodiment, haptics, A. Balabanov, abject, object, subject, spectator, camera, nudity, visual pleasure

For citation: Kamenchenko, A.A. (2026), “Modes of perceiving female embodiment in the films of A. Balabanov”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, pp. 182–199, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-182-199

Телесность как предмет визуальных исследований оказывается сопряжена с проблемой окулоцентризма, то есть доминирования «взгляда» над остальными органами чувств, в особенности характерной для западноевропейской культуры. В связи с этим телесность рассматривается через обращение к оптическому ракурсу, с позиции направленного на тело взгляда героев внутри фильма и зрителей из

заэкранного пространства. Тело в данном случае понимается преимущественно как объект наблюдения со стороны, в то время как контекст чувствующего тела исключается из внимания. Однако при взаимодействии зрителя с предметами визуальной культуры изображенное тело также может восприниматься тактильно, вызывать телесную реакцию (например, сцены из фильмов ужасов, вызывающие тошноту при просмотре), что также привлекает внимание исследователей визуальной культуры, в частности, кинематографа. Данный подход предполагает, что фильм можно воспринимать соматически, т. е. всем телом, а не исключительно посредством возможностей зрения [Sobchak 2004, p. 63].

В 1980-е гг. в кинематографическом дискурсе появляется понятие гаптического (от греч. *hapto* – касаюсь). Ранее разведенные между собой визуальный и тактильный (гаптический) способы восприятия приводятся к единой системе и получают возможность взаимодействовать друг с другом. Исследовательница Л. Маркс описывает необходимость в анализе постоянно менять одну парадигму восприятия на другую, приводя в пример опыт взаимодействия с кожей любовника, которую нельзя познать исключительно визуально, и с машиной, управлять которой невозможно исключительно гаптически, то есть посредством тактильного контакта с ней [Marks 2002, p. 3]. Согласно Л. Маркс, при оптическом восприятии фильма зритель сохраняет свою субъектную позицию и наблюдает за происходящим извне, не вторгаясь в фильмическую реальность, в то время как гаптическое восприятие лишает его отдаленного взгляда, притягивает его к поверхности изображения и дает возможность на тактильном уровне ощутить контакт с изображаемым. Также гаптическое изображение можно воспринимать как образ-переживание, вызывающий к эмоциям узнавания, способностям памяти и воображения зрителя к созданию цельной картины изображаемого.

Гаптическое основывается на переживании опыта, выраженного в фильме телесными реакциями, которые усиливают чувственное погружение зрителя в кино. При просмотре фильмов ужасов телесные реакции особенно ярко проявляются через эмоцию отвращения, тошноту, а при просмотре мелодрам через слезы [Williams 1991, p. 4]. Описанные телесные эксцессы могут быть связаны с жанровой принадлежностью фильмов, исследовательница Л. Уильямс, например, предлагает при необходимости произведения анализа функционирования тела в кино, делить жанры на «нетелесные» и «телесные» (мелодрама, триллер, порнофильмы), в которых тело показывается в моменты переживания сильных чувств (оргазм – в порнофильмах, страх – в фильмах ужасов, рыдание – в мелодрамах), вызывающих определенные телесные реакции у зрителей при просмотре.

В нашем исследовании мы обратимся к вопросу о режимах восприятия женской телесности в российском контексте на примере анализа кинокартин А. Балабанова. Для его фильмов оказывается характерна демонстрация женской наготы и оголенности в кадре, женские персонажи презентуются через собственную сексуальность (зачастую девушки в его фильмах оказываются связаны с проституцией либо демонстрируются через вступление в сексуальную близость с главным героем-мужчиной). Поскольку присутствие женских персонажей в кадре в фильмах А. Балабанова сопряжено с расставлением визуальных и нарративных акцентов на теле и его проявлениях, женские персонажи оказываются неспособны существовать опосредованно от своего тела, которое обозначает бытование женщины внутри фильмической реальности. Развитие героинь напрямую связывается с трансформацией их тел и телесным взаимодействием с окружающими. В связи с этим мы предполагаем наличие символической значимости женского тела в кино А. Балабанова и через исследование режимов восприятия женской телесности, характерных для его фильмов, прослеживаем динамику развития женских персонажей. Под телесностью мы понимаем способы, через которые тело представляется в анализируемых фильмах, осознается героинями и воспринимается мужскими персонажами и зрителями из заэкранного пространства.

Также уточним значение гаптического в нашем исследовании: поскольку А. Балабанов в своем творчестве рефлексировал темы жестокости, насилия, травмы, неизлечимых болезней, телесных недугов, а героями его фильмов становятся представители маргинальных групп (проституированные женщины, бандиты и т. д.), образ-переживание, обращаясь к эмоциональному и соматическому включению зрителя в фильмическую реальность, вызывает скорее к негативно-окрашенным реакциям. Гаптические сцены, направленные на преодоление существующей границы в виде экрана между фильмом и зрителем, которые будут рассмотрены нами, оказываются «запредельными» в контексте освещения проблем насилия (физического и/или сексуального), травм и болезней. В связи с этим «гаптическое» в нашем исследовании понимается как соматико-эмоциональное воздействие на зрителя, которое в силу тематики фильмов А. Балабанова практически всегда сопряжено с негативным переживанием.

Обращаясь к теме режимов восприятия женского тела в кино, мы берем во внимание исследование Л. Малви о визуальном удовольствии, связанном с феноменом “male gaze”, означающим главенство мужского активного взгляда, контролирующего объективизирующего женское тело. Также мы опираемся на исследования

Б. Крид и Ю. Кристевой о «чуждости» и «абъектности» женских тел из-за их отличности от «правильных» мужских.

По теории Л. Малви [Mulvey 1975, p. 8], женское тело в фильме как объект контролируется взглядом героя-мужчины, а также зрителем, для которого главный мужской герой становится идеальным его. Благодаря отождествлению с ним зритель получает возможность «войти» внутрь фильмической реальности, ощутить власть и установить воображаемый контроль над женской героиней в момент, когда у главного героя складываются с ней романтические отношения. Женское тело в данном контексте превращается в зрелище, на которое направлены одновременно взгляды героев-мужчин и зрителей, а само существование женщины предполагает постоянное «бытие-под-взглядом», потерю субъектности и права распоряжаться своим телом.

Восприятие женского тела как объекта разглядывания и получения наслаждения противоположно исследуемому Б. Крид и Ю. Кристевой «абъектному» женскому телу, то есть отторгнутому от «нормального» и «безопасного» для человека. Под «абъектным» понимается то, что не является частью человеческого тела, но оказывается неразрывно с ним связано (к категории абъектного можно отнести кровь, слезы, мочу, труп как крайнюю степень абъекции) [Creed 1993; Kristeva 1982]. Понимание с точки зрения психоанализа женского тела как «абъектного» связано с кастрационным беспокойством, испытываемым мужчинами при взгляде на женское тело: отсутствие у женщин фаллоса вызывает ощущение дефектности и потери, а вагина становится похожей на открытую рану и вызывает страх кастрации у мужчин.

Таким образом, в нашем исследовании мы исследуем восприятие женской телесности, опираясь на два описанных нами, противостоящих друг другу способа интерпретации: женское тело как источник удовольствия и как предмет страха. С одной стороны, женское тело оказывается объективировано и существует пассивно в качестве «зрелища» для мужского субъектного взгляда, с другой стороны, оно воспринимается как «абъектное», угрожающее целостности мужчины-субъекта.

Среди работ, анализирующих женское тело в фильмах А. Балабанова, фокусом внимания исследователей являются телесные недуги. Так, К.А. Антонова рассматривает, как артикулируются образы безобразного в фильме через изображение таких телесных изъянов, как слепота и сиамские близнецы [Антонова 2018, с. 150]. Также часто исследователи обращаются к теме тела при анализе женских образов в кинематографе А. Балабанова в целом, концентрируясь на символическом значении женской фигуры в фильме,

приравнивая ее к метафорическому обозначению Родины. Н. Сиривли рассматривает тело главной героини фильма «Груз 200», Анжелики как метафору страны, которую насилует импотентная жестокая власть [Сиривли 2007]. Женская телесность в подобных исследованиях не воспринимается как исключительно продукт тела, а становится отдельной реальностью, открытой для интерпретаций. О. Ковалов в своей статье «Казус Балабанова», посвященной анализу фильма «Про уродов и людей», пишет, что здесь нет мотива вождения как такого – демонстрация обнаженного тела оказывается скорее связана с темой установления власти над телом, претерпеванием болезней и различных недугов, относящих тело в категорию «абъектного» и «Чужого» [Ковалов 2015, с. 180]. Мы рассмотрим женское тело не только как «отторгнутое» от «нормального», но и как притягивающее мужской взгляд для понимания работы мотива вождения и получения визуального удовольствия у А. Балабанова.

Мы берем для анализа героинь из четырех фильмов А. Балабанова, таких как Лиза и Екатерина Кирилловна («Про уродов и людей», 1998 г.), Тата («Мне не больно», 2006 г.), Анжелика и Антонина («Груз 200», 2007 г.) Выбор героинь для анализа особенностей репрезентации их телесности в фильмах обусловлен тем, что все героини наделяются агентностью, обладают собственным развитием внутри фильмов, влияют на сюжет и задают направление движению камеры, при этом трансформация каждой из них в нарративе оказывается напрямую связана с телесностью как знаком их существования внутри фильмической реальности. Тела героинь маневрируют между объективированным и субъектным положениями, они одновременно могут как наделяться властью, так и оставаться бесправными и подчиняться власти другого субъекта. Телесность некоторых героинь оказывается сопоставима с категорией абъектного, в подобном случае мы анализируем, как абъектные героини функционируют внутри фильма и чем их телесность отличается от остальных женских персонажей. В этой связи мы сможем проанализировать, какие режимы восприятия женской телесности характерны для фильмов А. Балабанова и как изменение телесности отражает трансформацию героинь.

«Про уродов и людей»

«Про уродов и людей» повествует о времени изобретения кинокамеры и съемках первых эротических фильмов. В фильме представлены две центральные женские героини, выступающие

двойниками по отношению друг к другу: Екатерина Кирилловна, слепая жена доктора Стасова, которая после смерти мужа попадает в зависимость от подпольной порностудии Виктора Ивановича, и Лиза, юная девушка, попавшая в зависимость от своего мужа Иоганна, также имеющего свою порностудию.

Поскольку фильм оказывается сконцентрирован на рефлексии истории кинематографии, в частности такого его маргинального направления, как порнография, он прослеживает связь между камерой как механизмом фиксации реальности и установлением контроля над ней и активным контролирующим взглядом человека. В данном контексте зрение понимается как доминирующий над всеми остальными орган чувств, возможность обладания взглядом человеческим и технологичным (через управление кинокамерой) связывается с обретением власти. Зрение в фильме также является знаком агентного присутствия в мире, в котором достижение финансового благополучия, визуального и сексуального удовольствия связывается со съемкой порнофильмов, то есть с обращением к активному контролирующему взгляду, удваивающему свою властность через контакт с технологиями (кинокамера). Отсутствие зрения в реальности фильма, наоборот, понимается как предельная степень зависимости, объективированности и отторгнутости от категории нормального. Таким образом, связь героев с обладанием власти и субъектности в «Про уродов и людей» представляется как спектр, в котором определяющую роль играет наличие или отсутствие у героя возможности смотреть на мир. Наивысшей степенью властности в реальности фильма представляется «удвоенное» зрение, усиленное посредством технологий, ниже находится возможность активизировать человеческое зрение, а отсутствие зрения без возможности его восстановления становится крайней степенью ненормальности и зависимости.

В связи с этим слепая героиня Екатерина Кирилловна в фильме показана как «Чужой», она исключается из мира, в котором зрение определяет успех и субъектность, она не может преодолеть свое зависимое объективированное положение, так как физически неспособна присвоить себе активный доминирующий взгляд и смотреть на других. Бесправность и безвыходность положения героини отражается в способах демонстрации на экране ее тела, которое понимается как абъектное, пугающее из-за отсутствия цельности: так как обладание зрением в фильме приравнивается к обладанию субъектности, его отсутствие вызывает у героев-субъектов подобие кастрационного беспокойства, связанного с угрозой потери своей власти через лишение зрения.

Характерно здесь то, как впервые в кадре демонстрируется раздевание Екатерины Кирилловны: она стоит на носочках, сильно поджимает ноги, поднимает голову вверх, при этом крупным планом видны ее пустые слепые глаза, которые будто смотрят вверх. В этом положении ее тело выглядит не антропоморфно, оно приближено к неживому созданию, отличному от человека. Виктор Иванович рассматривает тело Екатерины Кирилловны как странную диковинку, приподнимает ее платье зонтиком, избегая прямого телесного контакта, подчеркивая ее абъектность и «чуждость», ведь прикосновение – наиболее сильный способ осуществления контакта, который всегда взаимен. Прикосновение человека к абъектному опасно для него «заражением», потерей своей субъектности.

Демонстрация абъектности тела Екатерины Кирилловны в фильме связана с активизацией гаптического восприятия у зрителя. Гаптическое восприятие реализуется в ситуации, когда оптическое затруднено [Эльзессер, Хагенер 2017, с. 225], под этим может пониматься, например, обращение к экстремально крупным планам съемки, из-за которых зритель оказывается неспособен воспринимать визуально общий контекст и обращается к восприятию на уровне тактильных ощущений, памяти и чувственных ассоциаций. В «Про уродов и людей» активизация гаптического восприятия происходит не через предельное приближение зрителя к изображаемому посредством крупных планов, а через визуальный акцент на проявлениях телесности. В случае с Екатериной Кирилловной визуальные акценты попеременно расставляются на изображениях ее обнаженного объективированного тела и на крупном изображении ее глаз, неспособных увидеть приближающуюся угрозу и совершаемое над ней насилие. Через данный контраст подчеркивается значимость зрения для обретения субъектности и производится соматическое воздействие на зрителя через взывание его к ощущению фантомной потери собственного зрения. Например, это можно проследить в сцене, в которой обнажение Екатерины Кирилловны происходит на глазах у толпы незнакомых мужчин, заполонивших гостиную ее дома. Из-за отсутствия предыстории появления этих мужчин в гостиной Екатерины Кирилловны зритель оказывается в таком же состоянии непонимания, что и сама героиня, он отождествляется с ее слепотой и неспособностью воспринимать происходящее визуально, начинает считывать изображаемое гаптически. У зрителя появляется возможность не только наблюдать отстраненно за телесностью Екатерины Кирилловны, как за телом абъектным, но и ощущать телесный контакт с ней через отождествление себя с ее положением, в котором оптическое наблюдение оказывается утрачено, сменяясь гаптическим.

Режимы восприятия телесности Екатерины Кирилловны героями фильма и зрителем демонстрируют собой место в сюжете, которое занимает героиня: она показывается как предельно абстрактная, «Чужая», исключенная из мира, в котором находится. Ее судьба трагична, так как слепота, которая в мире фильма понимается как телесная и субъектная неполноценность, предопределяет невозможность для нее выбраться из зависимого объективированного положения.

Двойником Екатерины Кирилловны, героиней, которая изначально находится в схожей ситуации, но имеет надежду на развитие и обретение независимости, является юная Лиза.

В первой сцене, где Лизу снимают в порнофильме, упор делается на аудиальном. Кадры сопровождаются стонами Лизы и хлестками плети, что провоцирует активизацию гаптического восприятия у зрителя посредством взывания к эмоции узнавания. При этом камера оказывается направлена не на саму Лизу, а на лица организаторов съемок, которые смотрят на обнаженную девушку и на совершаемое над ней насилие. Это практически «классический» способ демонстрации женской наготы в раннем кинематографе, где обнажение показывалось не через голое тело напрямую, а посредством концентрации камеры на мужчине/субъекте в процессе наблюдения за подразумеваемым женским телом [Якушенкова 2022, с. 126]. Обнажение и сексуальное насилие не столько показываются, сколько подразумеваются – например, ее лицо и эмоции скрываются, а сама Лиза оказывается повернута к камере спиной, что можно интерпретировать как наиболее яркое подчеркивание ее объективированного положения по отношению к мужчинам, которые имеют возможность разглядывать ее, при этом оставаясь полностью одетыми и стоя в полный рост.

Последняя эротическая сцена с участием Лизы противопоставляется первой – в ней Лиза разглядывает проститутку за витриной, выступая на этот раз в качестве субъекта, обладающего активным взглядом. Не менее важно то, что одним из объектов, выставленных в витрине на продажу, является мужчина, что переворачивает традиционные гендерные роли в вопросе обладания властью над телом. Лиза заходит к мужчине в витрине для получения сексуального удовлетворения, впервые по ее собственному желанию. В последней сцене порки зритель уже не видит ее обнаженного тела – в процессе сексуального взаимодействия она остается полностью одета, даже не снимает шляпку. Мужчина из витрины, наоборот, показывается практически полностью обнаженным, с помощью чего подчеркивается доминирование Лизы над ним. Камера в кадре направлена на лицо Лизы и ее глаза – до этого во всех порно-сценах, наоборот,

было видно исключительно ее обнаженное тело, но не лицо, из-за чего она еще больше была объективизирована. По сравнению с предыдущими сценами, Лиза не выражает никаких эмоций. Фоном играет музыка, в то время как ранее акты сексуализированного насилия сопровождались звуками стонов и ударов, подчеркивающих ее подчиненное положение жертвы и усиливающих гаптический контакт зрителя с изображаемым. Здесь таких звуков уже нет, что нивелирует объективированность и сексуализацию Лизы в конце фильма.

Таким образом, Лиза оказывается героиней, путь которой отражается в трансформации ее телесности. Изначально тело Лизы находилось под властью и контролирующим взглядом героев-мужчин, подвергалось физическому и сексуальному насилию, к концу фильма Лиза обретает контроль над собственной телесностью и сексуальностью, получает возможность не обнажаться и не вступать в сексуальные связи без собственного желания, приобретает активный субъектный взгляд как синоним власти в мире фильма, что означает ее развитие как главной героини и оказывается выражено именно через трансформацию ее телесности.

«Мне не больно»

Если героиня Лиза, рассмотренная нами ранее, начала свой путь внутри фильма как объективированная и безвластная девушка, которая лишь к концу фильма приобрела контроль над своей телесностью, то Тата, главная героиня фильма «Мне не больно», обладает субъектностью с самого начала. Героиня представляется загадочной богатой женщиной, которая нанимает главного героя фильма Мишу и его друзей для переустройства своей квартиры, очевидно выступая по отношению к ним в доминирующей позиции. В начале фильма тело Таты мистифицировано: она носит парики, выступающие знаком сокрытости ее тела от остальных героев, и облачается в легкие, струящиеся платья, которые можно понимать как предмет, обозначающий символическое обнажение героини [Якушенкова 2022, с. 128]. Ее недостижимость сочетается с властью и субъектностью: именно она принимает решение начать сексуальные отношения с Мишей, определяет время их следующих встреч, в то время как Миша может иметь с Татой контакт только с ее позволения. В постельных сценах Тата не раздевается целиком, что характерно для героинь фильмов А. Балабанова, вместо этого символом ее обнажения становится момент, когда она снимает перед Мишей свой парик. Это действие она совершает

сама, что также демонстрирует ее контроль над собственным телом и процессом обнажения.

По мере развития сюжета выясняются подробности о ее зависимом положении от богатого любовника и от неизлечимой болезни, после чего ее тело приобретает в сюжете объектные и абъектные черты.

Объективированность Таты проявляется в особенностях взаимодействия между ней и ее любовником-тираном: он имеет доступ к ее медицинским анализам, запрещает ей пить, курить и заводить романтические отношения, считает своей обязанностью не допускать соприкосновения ее тела с чем-то, способным нанести ей вред. Особенное внимание уделяется установлению власти Сергея над сексуальностью Таты: он преследует ее возлюбленного Мишу и устанавливает скрытую камеру в подъезде, благодаря чему получает возможность следить за их романтическими встречами. Здесь вновь, как и в «Про уродов и людей» реализуется мотив присутствия любовника-тирана, который в роли зрителя следит за телесными и сексуальными проявлениями своей жертвы, осуществляя акт подглядывания, получая визуальное наслаждение и реализуя свою власть, обусловленную возможностью смотреть, а не быть объектом наблюдения.

Абъектность тела Таты проявляется в третьей смысловой части фильма. В ней раскрывается тайна заболевания героини – неизлечимого, а оттого обладающего абъектными чертами. Болезнь начинает сказываться на внешнем виде Таты и постепенно приводит ее к смерти. В конце фильма способ демонстрации ее тела меняется: Тата коротко стрижет волосы, на которых до этого неоднократно делался акцент в сценах сексуального характера. Если в начале распущенные волосы выступали как символ предельной обнаженности и сексуальности, то постриженные волосы в конце фильма, наоборот, знаменуют переход Таты в пространство асексуальности. Ее тело как абъектное и отторгнутое, внушающее опасность для окружающих, ограничивается в праве на любые телесные контакты с другими людьми. Запрет на прикосновение к абъектному показывает возможность угрозы, которую оно несет в себе для всего «нормального». В фильме наличие этого запрета вербализируется, Тата сама говорит о нем Мише, сожалея о том, что ей «ничего нельзя, даже целоваться», что подчеркивает ее переход в область абъектного и отторгнутого.

Несмотря на наличие объектных и абъектных черт, Тата в итоге остается субъектом, контролирующим и владеющим собственным телом. В фильме присутствуют три мужских героя, предпринимавших попытки подчинить себе телесность Таты, установить

контроль над ее телом и лишить субъектности. Богатый любовник Сергей, следящий за здоровьем ее тела, контролирующий ее анализы, следящий за ее сексуальной жизнью и вредными привычками, то есть осуществляющий контроль посредством наблюдения за телесностью Таты. Возлюбленный Миша, вступающий в сексуальную связь с Татой и пытающийся подчинить себе ее телесность посредством установления сексуальной связи. Врач, который скрывал от Таты тайну о ее болезни и возможности летального исхода, то есть стремящейся к власти над телом посредством обладания уникальным знанием о нем. Тата возвращает себе право распоряжаться своим телом самостоятельно и избегает вмешательства мужчин, посягающих на ее субъектность: сначала сбегает от Сергея, а затем и от любовника Миши, чтобы защитить его, остающегося в границах символического порядка, от угрозы, которую несет в себе ее больное тело [Sreed 1993, p. 7]. Также Тата замечает попытки врача скрыть от нее приближающийся летальный исход, самостоятельно следит за анализами, читает медицинскую литературу и в итоге по собственному решению ложится в лечебницу, готовясь к смерти. Таким образом, у нее получается сохранить власть над своим телом и распоряжаться им даже в условиях болезни и приближающейся смерти.

«Груз 200»

В фильме «Груз 200», как и в рассмотренном нами ранее «Про уродов и людей», встречается мотив двойничества, выражающийся в нарративной функции таких героинь фильма, как Антонина и Анжелика. Об этом также упоминают исследователи творчества А. Балабанова. Д. Савельев, например, описывает героинь как метафорические обозначения Родины в двух ее ипостасях: Анжелика представляется как страна, находящаяся в условиях тоталитарного режима и страдающая от насилия со стороны власти, а Антонина – как отчизна-воительница, готовая дать отпор любому, кто будет посягать на то, что принадлежит ей¹. В нашем исследовании мы не обращаемся к символической значимости героинь, а рассматриваем их развитие через телесность. Двойничество Анжелики и Антонины в данном контексте мы понимаем через их взаимодействие с милиционером Алексеем Журовым, победа над которым означает обретение женскими героинями субъектности.

¹ Савельев Д. Не кантовать // Сеанс. 2009. № 33–34. URL: <https://seance.ru/articles/ne-kantovat/> (дата обращения: 18.08.2024).

Анжелика показывается как юная незащищенная девушка, похищенная и насидуемая милиционером Журовым. Он впервые замечает Анжелику, когда она сидит в машине одна, подходит к ней и пристально разглядывает через окно, ничего не говоря и не делая. Эта сцена предшествует дальнейшему похищению и изнасилованию девушки, в ней также начинает реализовываться мотив визуального удовольствия, которое получает Журов при взгляде на тело Анжелики как на объект. Активный взгляд Журова, молчаливо прикованный к Анжелике, предвосхищает дальнейшее насилие и обозначает объективированное и бесправное положение Анжелики в фильме, выраженное в отсутствии у нее контроля над собственным телом. Примечательно, что сексуальное насилие над Анжеликой Журов осуществляет опосредованно, не вступая в ней в прямой телесный контакт: сначала он использует бутылку, а затем наблюдает со стороны, как девушку насилует другой мужчина, выступающий в роли двойника, идеального его Журова, благодаря которому он может чувствовать свою сопричастность к действию. Тело Анжелики в этой сцене функционирует как зрелище, источник для получения Журовым визуального удовольствия, из-за чего можно утверждать о бытии-под-взглядом Анжелики в фильме. Таким образом, во всех трех фильмах, анализируемых нами, мужчины любовники-тираны периодически выступают в роли зрителей, наблюдающих за телесностью своих жертв и их сексуальным взаимодействием с другими героями (Иоганн наблюдает за поркой Лизы, следя за процессом съемок, Сергей – за свиданиями Таты с Мишей через скрытую камеру, Журов – за изнасилованием Анжелики, сидя на стуле напротив кровати и смотря в упор).

Помимо того, что тело Анжелики в фильме выполняет функцию зрелища, привлекающего внимание мужского активного взгляда, оно также оказывается сопряжено с рефлексией темы воспроизводства власти и насилия. Ранее мы описывали, как функционирует абъекция женского тела в фильмах А. Балабанова на примере Екатерины Кирилловны и Таты, абъектность которых выражалась в наличие телесного изъяна у первой и неизлечимого заболевания у второй, из-за чего прикосновение к этим героиням было недопустимо, несло в себе угрозу нарушения символического порядка. Телесность Анжелики не имеет связи с болезнями или изъянами, однако прикосновение к ней в фильме также представляется запретным, что можно проследить через способы насилия, которые выбирает Журов, т. е. такие, которые предполагают избегание непосредственного телесного контакта.

Связано это с тем, что Анжелика входит в категорию абъектно-го через контакт с мертвым телом как с предметом крайней степени

абъекции [Creed 1993, p. 9]. Согласно М. Ямпольскому, наиболее острое впечатление на зрителя производит демонстрация прикосновения к мертвому телу, потому что посредством этого происходит стирание границы между живым и мертвым мирами. Касание всегда взаимно, поэтому, когда живой человек прикасается к труп, можно сказать, что одновременно и труп прикасается к нему [Ямпольский 2004, с. 185]. В фильме «Груз 200» это реализуется в сцене, когда Журов бросает в кровать Анжелики разлагающийся труп ее жениха. Ужас тактильного контакта между живым и мертвым, который сам по себе внушает чувство тревоги и отвращения при просмотре, значительно усиливает свой эффект воздействия на зрителя через наготу тела живого. В сцене, следующей после появления трупа в кровати Анжелики, демонстрируется очередной акт насилия над ней. Голое тело является наиболее сакрализированным и уязвимым, из-за чего после соприкосновения с трупом Анжелика сама входит в категорию абъектного, пугающего и угрожающего целостности других персонажей. Опасность прикосновения к телу Анжелики подтверждается в продолжении описываемой сцены: Журов застреливает мужчину, насилующего Анжелику, то есть прикасающегося к ней. Угроза персонажу, прикасающемуся к абъектному телу, от которой героиня «Мне не больно» Тата огородила свое окружение, вернув себе контроль над собственной телесностью и запретив прикосновения, в «Груз 200» находит развитие из-за отсутствия подобной субъектной власти над собственным телом у Анжелики. В «Грузе 200» демонстрируется, чем конкретно опасен оказывается телесный контакт с объектом, в чем проявляется загадочная угроза символическому порядку.

Сцены насилия над Анжеликой после появления в ее кровати трупа можно воспринимать посредством механизмов гаптического — на это влияет особое внимание камеры на тактильных элементах, апелляция к переживаниям и сенсорным воспоминаниям у зрителя [Marks 2002, p. 164]. Например, сцена, в которой в кровати с Анжеликой оказываются уже два трупа, один из которых начинает разлагаться, рядом с кроватью стоят пустые бутылки из-под водки, вся комната оказывается заполнена мухами, а обнаженная Анжелика старается не прикасаться ни к одному из лежащих рядом с ней тел, оказывает сильное тактильное воздействие на зрителя при просмотре. У него появляется чувство отвращения и дискомфорта, активизация гаптического восприятия заставляет ощутить запах смрада и желание оградить свою телесность от соприкосновения с абъектными элементами.

Несмотря на то что главная героиня фильма Анжелика оказывается полностью лишена субъектности и власти над собственным телом, в фильме все равно можно проследить путь становления

субъектной женской героини через двойника Анжелики, Антонину. Сама Антонина на протяжении всего фильма показывается замкнутой, молчаливой и грубоватой. Ее тело скрыто темной и закрытой одеждой, она не является объектом, приковывающим к себе мужской активный взгляд, сама оказывается субъектом, особенно во взаимодействиях с Анжеликой. Героини пересекаются друг с другом дважды: до совершения насилия над Анжеликой и после него. Взаимодействие героинь друг с другом функционирует по принципу реализации женской субъектной власти над собственным телом и способности огородить его от мужского насилия. Поскольку Анжелика не обладает субъектностью, власть над ее телом делегируется ее двойнику Антонине, которая знаменует собой субъектное начало, имеющее потенциал для дальнейшего развития. В начальной сцене, когда похищение Анжелики еще не происходит, Антонина ощущает его приближение и защищает девушку, пряча ее от пьяных мужчин в доме, что знаменует наличие между ними связи. В конце, когда Антонина находит Анжелику привязанной к кровати после всех совершенных над ней актов насилия, она убивает милиционера Журова, обозначая субъектную женскую победу над мужским насилием, однако Анжелику не спасает, оставляя ее в комнате с тремя трупами. Это означает разрыв связи между двойниками, Анжелика, обозначающая собой объективированную и бесправную девушку, символически умирает и остается только субъектная Антонина, освободившаяся от мужчины-наильника.

Таким образом, в фильмах А. Балабанова женская телесность функционирует как отражение для демонстрации развития женских персонажей. В «Про уродов и людей» Лиза проходит путь от объективированной, сексуализированной девушки, являющейся зрелищем, приковывающим взгляд героев-мужчин и зрителей, до женщины-субъекта, разглядывающего и подчиняющего себе мужское тело. Тата в «Мне не больно» сохраняет власть над собственным телом, не передавая ее ни одному из окружающих ее мужчин, самостоятельно принимает решения о сексуальных взаимодействиях с любовником Мишей, следит за течением своей болезни, а ее смерть в конце происходит в условиях, выбранных ею самой. В «Груз 200» Антонина убивает милиционера Журова, логически завершая сюжет о похищении и насилии над Анжеликой победой женщины-субъектом над мужчиной. Подобным образом и остальные героини рассматриваемых нами фильмов одерживают победу над своими мучителями-мужчинами, возвращая себе субъективность своего тела и власть над ним (Лиза в «Про уродов и людей» сбегает от Иоганна, уезжает на Запад и раскрывает свою сексуальность во взаимодействиях, где сама выступает в качестве

контролирующего субъекта, Тата в «Мне не больно» также оставляет своего любовника-тирана, контролирующего ее телесность и сексуальность, не давая ему возможности ее найти).

Гаптическое и абъекция в способах демонстрации женской телесности в кино А. Балабанова реализуются в изображении телесных изъянов (слепоты Екатерины Кирилловны), болезней (лейкемия у Таты), контакте тела с абъектными элементами (контакт обнаженного тела Анжелики с трупами). Екатерина Кирилловна так и не обретает субъектность из-за своей изначальной оторванности от окулоцентричного мира в фильме, ее дальнейшая судьба после смерти мужа и участия в порнографических съемках не раскрывается. Екатерина Кирилловна показывается исключительно как абъект, отторгнутый от нормального. Через нее зритель вторгается внутрь фильмической реальности и ощущает тактильный контакт с изображаемым через активизацию гаптического восприятия. Подобным образом и Анжелика в конце «Груза 200» не обретает субъектности – она одерживает победу над своими похитителями руками своего двойника, Антонины, но сама остается прикованной к кровати в комнате с тремя трупами, через контакт с которыми сама переходит в область абъектного и не может из нее выбраться. Таким образом, женские персонажи-абъекты не получают собственного развития внутри фильмов, им оказывается доступно исключительно символическое развитие через их двойников. Фильм «Мне не больно» отличается от «Груза 200» и «Про уродов и людей» способами демонстрации абъектного персонажа в кадре. Болезнь Таты остраивает ее от остальных героев фильма, запрещает ей прикосновения к «нормальному», но при этом не лишает ее субъектности и телесной власти. Тата, в отличие от Анжелики и Екатерины Кирилловны, не оказывается в обреченном положении из-за своей абъектности – она принимает свою приближающуюся смерть и решает, как хочет распорядиться своим телом в ожидании ее.

Литература

- Антонова 2018 – Антонова К.А. Образы безобразного: демонстрация внешних и внутренних изъянов в кинокартине А. Балабанова «Про уродов и людей» // Acta Eruditorum. 2018. № 29. С. 149–152.
- Ковалов 2015 – Ковалов О. Казус Балабанова // Балабанов / под ред. М. Кувшиновой. СПб.: Сеанс, 2015. С. 179–184.
- Сиривля 2007 – Сиривля Н. Без бога в душе, без царя в голове... // Новый мир. 2007. № 9. URL: <https://nm1925.ru/articles/2007/200709/kinoobozrenie-natali-sirivli-2147/> (дата обращения: 17.08.2024).

- Эльзессер, Хагенер 2017 – *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2017. 440 с.
- Якушенкова 2022 – *Якушенкова О.С.* Ужас наготы тела: голая правда хоррор-фильма // *Corpus Mundi*. 2022. Т. 3. № 1. С. 123–159. URL: <https://corpusmundi.com/index.php/cmj/article/view/62> (дата обращения: 20.08.2024).
- Ямпольский 2004 – *Ямпольский М.* Язык – тело – случай: Кинематограф в поисках смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 376 с. (Кинотексты)
- Creed 1993 – *Creed B.* The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis. N.Y.: Routledge, 1993. 216 p.
- Kristeva 1982 – *Kristeva J.* Powers of horror. An essay on abjection. N.Y.: Columbia University Press, 1982. 219 p.
- Marks 2002 – *Marks L.* Touch. Sensuous theory and multisensory media. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. 280 p.
- Mulvey 1975 – *Mulvey L.* Visual pleasure and narrative cinema // *Screen*. 1975. Vol. 16. No. 3. P. 6–18.
- Sobchack 2004 – *Sobchack V.* Carnal thoughts. Embodiment and moving image culture. Berkeley: University of California Press, 2004. P. 53–84.
- Williams 1991 – *Williams L.* Film bodies. Gender, genre, and excess // *Film Quarterly*. 1991. Vol. 44. No. 4. P. 2–13.

References

- Antonova, K.A. (2018), “Images of the ugly. Demonstration of external and internal flaws in A. Balabanov’s film ‘On Monsters and Humans’”, *Acta Eruditorum*, no. 29, pp. 149–152.
- Creed, B. (1993), *The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, New York, USA.
- Elsaesser, T. and Hagener, M. (2017), *Teoriya kino. Glaz, emotsii, telo* [Film theory. Eye, emotions, body], Seans, St. Petersburg, Russia.
- Kovalov, O. (2015), “Balabanov’s case”, in Kuvshinova, M., ed., *Balabanov* [Balabanov], Seans, Saint Petersburg, Russia, pp. 179–184.
- Kristeva, J. (1982), *Powers of horror. An essay on abjection*, Columbia University Press, New York, USA.
- Marks, L. (2002), *Touch. Sensuous theory and multisensory media*, University of Minnesota Press, Minneapolis, USA.
- Mulvey, L. (1975), “Visual pleasure and narrative cinema”, *Screen*, vol. 16, no. 3, pp. 6–18.
- Sirivlya, N. (2007), “Without God in the soul, without a king in the head”, *Novyi mir*, no. 9, available at: <https://nm1925.ru/articles/2007/200709/kinoobozrenie-natali-sirivli-2147/> (Accessed 17 Aug. 2024).
- Sobchack, V. (2004), *Carnal thoughts. Embodiment and moving image culture*, University of California Press, Berkeley, USA, pp. 53–84.

- Williams, L. (1991), "Film bodies. Gender, genre, and excess", *Film Quarterly*, vol. 44, no. 4, pp. 2–13.
- Yakushenkova, O.S. (2022), "Terrifying nudity: the naked truth of horror film", *Corpus Mundi*, vol. 3, no. 1, pp. 123–159, available at: <https://corpusmundi.com/index.php/cmj/article/view/62> (Accessed 20 Aug. 2024).
- Yampolskii, M. (2004), *Yazyk – telo – sluchai. Kinematograf v poiskakh smysla* [Language – body – accident. Cinema in search of the meaning], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia. (*Kinoteksty*)

Информация об авторе

Анна А. Каменченко, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия; 101000, Россия, Москва, Мясницкая ул., д. 20; kvrulk8@gmail.com

Information about the author

Anna A. Kamenchenko, HSE University, Moscow, Russia; 20, Myasnitskaya St., Moscow, Russia, 101000; kvrulk8@gmail.com