

УДК 159.923.2; 791.43-2

ББК 85.374.3(3)

Колотаев Владимир Алексеевич

Доктор филологических наук, доктор искусствоведения, заведующий кафедрой кино и современного искусства, декан факультета истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6

ORCID ID: 0000-0002-7190-5726

ResearcherID: HKV-1262-2023

kolotaev.va@rggu.ru

Ключевые слова: карнавализация, гротескное тело, нарциссизм, расщепленная личность, диалог, подавление, современный кинематограф, кризис идентичности

Колотаев Владимир Алексеевич

Бахтинская модель гротескного тела в фильме Корали Фаржа «Субстанция» и расщепление личности



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-3-458-473

Для цит.: Колотаев В.А. Бахтинская модель гротескного тела в фильме Корали Фаржа «Субстанция» и расщепление личности // Художественная культура. 2025. № 3. С. 458–473. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-3-458-473>.

For cit.: Kolotaev V.A. Bakhtin's Model of the Grotesque Body in Coralie Fargeat's Film *The Substance* and Split Personality. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 3, pp. 458–473. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-3-458-473>. (In Russian)

Kolotaev Vladimir A.

D.Sc. (in Philology), D.Sc. (in Art History), Head of Cinema and Contemporary Art Department, Dean of the Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia

ORCID ID: 0000-0002-7190-5726

ResearcherID: HKV-1262-2023

kolotaev.va@rggu.ru

Keywords: carnivalization, grotesque body, narcissism, split personality, dialogue, repression, contemporary cinema, identity crisis

Kolotaev Vladimir A.

Bakhtin's Model of the Grotesque Body in Coralie Fargeat's Film *The Substance* and Split Personality

Аннотация. Фильм Корали Фаржа «Субстанция» (2024) предлагает модель личности современного субъекта, существенной чертой которой является внутренний конфликт структур «Я». С одной стороны, это внешне идеальное, успешное нарциссическое «Я», представленное молодой копией, Сью, с другой — это «плохая» часть личности, ее нужно всячески скрывать, отказывать ей в признании, подавлять и эксплуатировать. Взаимодействие нового и старого, отживающего и только вступающего в жизнь отсылает к теории диалога и карнавала М.М. Бахтина, к идее вечно становящегося гротескного тела, соединяющего в непрерывное единство смерть и рождение, молодость и старость, хвалу и брань. Однако система образов фильма исключает оптимистическую составляющую карнавальной модели гротескного тела. Ни одна из частей расщепленной личности героини не в состоянии находиться в режиме диалогического обмена, процесса взаимодействия на основе осознания своей целостности и понимания себя как Другого. Результатом невозможности синтезировать разобщенные части личности является жуткая мутация, псевдогротескное тело героинь, неспособное к жизни.

Abstract. Coralie Fargeat's film *The Substance* (2024) presents a model of the modern subject's personality, a key feature of which is the internal conflict between the structures of the self. On the one hand, there is the outwardly ideal, successful narcissistic self embodied by the young copy, Sue; on the other hand, there is the 'bad' part of the personality which must be hidden, denied recognition, suppressed, and exploited. The interaction between the new and the old, the dying and the nascent evokes Mikhail Bakhtin's theory of dialogue and carnival, particularly the idea of the ever-becoming grotesque body that unites death and birth, youth and old age, praise and abuse into a continuous whole. However, the film's system of imagery excludes the optimistic component of the carnivalesque grotesque body model. Neither part of the protagonist's split personality is capable of engaging in a dialogic exchange, the process of interaction based on the awareness of one's own wholeness and understanding oneself as the Other. The impossibility of synthesizing the fragmented parts of the personality results in a monstrous mutation — a pseudo-grotesque body of the characters, incapable of sustaining life.

Введение. Диалогическая матрица

Теория диалога и карнавала М.М. Бахтина [Бахтин, 1979; Бахтин 1990] рассматривает различные формы отношения к телесности сквозь призму вечно становящегося гротескного тела народной смеховой культуры, утверждающей жизнь, отрицающей конечность бытия. Все, что выступало в качестве застывшего, завершенного, состоявшегося, навязывающего сформировавшуюся по определенным правилам схему, иерархию, враждебно по отношению к обновляющемуся, открытому, незавершающемуся в своей бесконечности процессу — народному праздничному началу смен, возрождений и упразднения символов социального противостояния. «В противоположность официальному празднику карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов. Это был подлинный праздник времени, праздник становления, смен и обновлений. Он был враждебен всякому увековечению, завершению и концу. Он смотрел в незавершенное будущее» [Бахтин, 1990, с. 15].

Кульминационной сценой карнавального праздника были выборы и воцарение шутовского папы или короля и королевы из представителей низших слоев общества. Это могли быть уроды, калеки, слабоумные, возносившиеся на время к вершинам постановой социальной пирамиды. За торжественным поклонением участников действия ущербным фигурам, избранным на роль жертвы, их триумфальным воцарением следовало жестокое низвержение карнавальных королей и королев, которым только что возносили почести, коллективно прославляли. Толпа осыпала тумакими несчастных, изгоняла и продолжала праздновать оборотную сторону карнавала, за восхвалением следовала брань, за почитанием — презрение и унижение, за изысканным следованием ритуалу, подчеркивающим статус персоны, — фамильярное обращение, вульгарная лексика, нарушение границ дозволенного, извращение правил. Все это связано с древнейшими представлениями о завершении годового цикла, изгнании сил тьмы, с обновлением и началом нового этапа никогда не завершающейся жизни, о преодолении хаоса, восстановлении космической оси мироздания и социального порядка.

Если индивидуальное, субъективное, личное было конечно и завершено, то народное, коллективное отрицало финал, остановку, открытое смеховое начало устремлялось в будущее, в безграничную вечность. Конечность, разложение, смерть либо неизменность форм, фиксация и застывание вертикали верха и низа, торжество эстетического чувства в виде признаваемого и выверенного идеала, со стремлением культуры ему соответствовать поглощалось стихией обновления и слома сложившихся представлений о возвышенном, единственно ценном. Карнавальное пародирование противопоставляло эстетике прекрасного двойника, «телесное начало как воплощение стихийной мощи, энергии, неистребимой жизненной силы народного коллектива». Низовая культура «имеет дело с гротескным телом человека, с воссозданием материально-телесного низа лиц с выпученными глазами и разинутым ртом...» [Бахтин 1990, с. 23].

Карнавал временно снимал ограничения, упразднял социальные нормы и давал возможности для выражения бессознательных желаний и спонтанного проявления энергии телесности, скованной в обычное время запретами. Пищевая умеренность, пост и чувственное воздержание оборачивается в момент праздника гастрономическими излишествами, обжорством и символами безудержной сексуальности, воплощенными в карнавальных формах гротескного тела, подчеркивающего непрерывность процессов поглощения, еды, выделения, испражнения, обращения телесного верха (лица) и низа (зада), рождения и смерти. В образах гротескного тела сосредоточены идеи незавершенности и становления, преодоления границ и замкнутости в пределах «своего» мира, оно вбирает в себя другие тела, принципиально открыто другим мирам, оно чуждо замкнутости и следованию в пределах не подлежащих снятию оппозиций «свое — чужое», «верх — низ», «хвала — брань». Гротескное тело подвергает инверсии иерархию, нейтрализует и смешивает противоречия в общий амбивалентный поток смеха и смерти, рождения и разложения. Оно противостоит замкнутому, индивидуализированному представлению о теле эпохи модерна. Оно устремлено в вечность, открыто миру, не знает границ между «своим» и «чужим», между молодостью и старостью, жизнью и смертью. Оно символизирует бесконечный диалог, нескончаемое производство идей и смыслов. «Это тело иной анатомии, всегда “двойное”, “становящееся” тело» [Подорога, 1995, с. 60].

Материалы и методы: сила теории и слабость практики

Кажется, такой оптимистический посыл бахтинской теории должен быть подхвачен и современными формами праздничных практик, объединяющих миллионы участников разного рода шоу в некоей форме карнавального действия, к которым отсылает фильм Корали Фаржа (Coralie Fargeat) «Субстанция» (The Substance, 2024). Массовый восторг и почитание, любовь зрителей, провозглашение героини Деми Мур (Demi Moore) звездой, воцарение на Аллее славы отсылает к обрядам карнавальных празднеств. В начале фильма слышатся голоса поклонников, стремящихся приблизиться к восхваляемой персоне, к любимой актрисе, сфотографироваться с ней. Происходит возвеличивание девушки из глухой провинции, она становится карнавальной королевой и занимает место на медийном олимпе, ведет чрезвычайно популярное спортивное шоу для огромного количества зрителей-участников.

Однако понимание телесности, предлагаемое фильмом «Субстанция», отличается от утопического образа карнавального тела, описанного Бахтиным, нейтрализующего противоречия, примиряющего и сглаживающего конфликты, открывающего перспективы на диалогическое, взаимодополняющее сосуществование идеала и реальности, молодого и старого, становящегося и увядающего. Можно сказать, что перспектива продолжения вечного праздника была бы возможна, если бы части личности некогда знаменитой актрисы Элизабет Спаркл (Деми Мур и Маргарет Куолли (Margaret Qualley)), старшая и младшая, созданная в результате биологического вмешательства, версии, могли допустить принятие друг друга, синтетическое единство, карнавальное дополнение одной половины «Я» другой. Следствием невозможности такого симбиоза и явилось появление в кульминационной сцене новогоднего шоу страшного гибрида, гротескного тела, жуткого месива, прикрытого очаровательной маской, личиной молодости и красоты. Дальше, по карнавальному сценарию, за всеобщим восторгом и поклонением следует катарсис, разоблачение, низвержение, инверсия эмоций, смена чувств восхищения на отвращение, восторг и эйфория меняются на страх и ужас участников действия, расчленяющих и изгоняющих чудище, успевающее обильно окропить своей кровью страждущих медийного причастия.

Среди фильмов-предшественников мы выделяем:

«Барби» (Barbie, 2023, режиссер Грета Герwig (Greta Gerwig), США) — игровой фильм-фэнтези, деконструирующий миф о «совершенной женщине» через призму поп-культуры. Визуальный стиль картины, построенный на гиперболизированной эстетике куклы Барби, служит ироничным комментарием к общественным ожиданиям от женственности, переключаясь с темой нарциссического удвоения в «Субстанции».

«Черный лебедь» (Black Swan, 2010, режиссер Даррен Аронофски (Darren Aronofsky), США) — психологический триллер, исследующий расщепление личности через метафору телесной трансформации. Как и у Фаржа, тело героини становится полем битвы между «идеальным» и «отвергнутым» «Я», но, в отличие от «Субстанции», здесь акцент сделан на художественном перфекционизме как форме насилия над собой.

«Неоновый демон» (The Neon Demon, 2016, режиссер Николас Виндинг Рефн (Nicolas Winding Refn), США — Дания) — эстетский хоррор о жертвенности молодости в мире моды. Фильм показывает, как индустрия красоты буквально «пожирает» тела, превращая их в симулякры. Однако если у Фаржа тело мутирует, то здесь оно ритуально уничтожается, следуя логике сакральной жертвы.

«Сплит» (Split, 2016, режиссер М. Найт Шьямалан (M. Night Shyamalan), США) — фильм ужасов о диссоциативном расстройстве идентичности после пережитого насилия, где множественные «Я» существуют в одном теле. В отличие от «Субстанции», где расщепление технологично и добровольно, здесь оно представлено как травматический механизм выживания, что подчеркивает разницу между постмодернистским клонированием и архетипическим «двойничеством».

«Смерть ей к лицу» (Death Becomes Her, 1992, режиссер Роберт Земекис (Robert Zemeckis), США) — черная комедия о погоне за вечной молодостью. Фильм-предшественник «Субстанции», где пародийный гротеск (тела, отказывающиеся умирать) обнажает абсурдность культа совершенства, но, в отличие от мрачного тона Фаржа, делает это через карнавальный смех.

На фоне этих пяти примеров ярко видно новаторство фильма Корали Фаржа: его предшественники касаются только одного из аспектов коллизии расщепленной личности, в то время как он создает модель всего цикла/процесса трансформаций субъекта.

Старцы и Сью

Особую роль в создании карнавального тела звезды в «Субстанции» играет творец, демиург, в котором критика увидела социальную сатиру, собирательный образ заинтересованного раблеизианца, коллективного Харви Вайнштейна. В фильме персонаж всемогущего продюсера Харви (Деннис Куэйд (Dennis Quaid)) напрочь лишен сексуальных устремлений, его интересует рейтинг шоу, и если он и восхищается вместе со старцами-спонсорами красотой и невинностью вновь открытой звезды Сью (Маргарет Куолли), то только платонически, как незаинтересованный ценитель прекрасного и в предвкушении достижения основной цели — увеличить приток зрителей и денег.

Кажется, он, следуя своим карнавальным генам низвергнутого двойника создателя, перед низложением увядающей, с его точки зрения, ведущей утреннего телешоу должен быть больше заинтересован эротическим аспектом телесности. Ведь молодость, аэробика, красота, сексуальность привлекают публику, соблазняют ее бесконечными просмотрами, а возможно, и подвигают на занятия физкультурой в стремлении к телесному совершенству, красоте. Но он, хоть и отвлекается, перехватывая взгляд Элизабет Спаркл, на откровенный костюм официантки в дорогом ресторане, больше увлечен в процессе разговора об увольнении звезды из шоу гастрономическими возможностями получения удовольствия. Харви, вызывая отвращение у собеседницы, выразительно ест. В качестве подарка к пятидесятилетию и чтобы подсластить пилюлю, он дарит поддерживающей хорошую физическую форму низложенной королеве фитнеса поваренную книгу, чтобы она, соблюдающая строгую диету, могла на пенсии насладиться изысканными блюдами собственноручного приготовления.

При всем стремлении к физическому совершенству звезд и визуальных обращениях камеры к их сексуальности, открытости телесных форм, как бы флиртом с соседом по квартире (явлении себя растерявшемуся персонажу), свиданием в интимной обстановке со случайным партнером по вечеринке, глянцево совершенство не подразумевает чувственность. Кажущаяся соблазнительной телесность скрывает нарциссическую пустоту и неспособность воплотить желание. Еда для Элизабет Спаркл, ее кулинарные потуги, обращаются в инструмент мести своей младшей версии, становятся способом вернуть

отколловшуюся часть в режим диалога, напоминанием о страшной цене контракта. Никакого раблезианского поглощения пищи, включенного гротескным телом в процесс усвоения и выведения из организма, разделенными телами Элизабет и Сью, не происходит. Сложности возникают и в момент еды, пища буквально не лезет в обладательницу звезды на голливудской Аллее славы, и еще большие проблемы дают о себе знать в момент выхода непереваренных кусков индейки из молодого тела новой ведущей телешоу.

«На месте этих всякий раз амбивалентных функций обмена, поглощения — извержения, благодаря их отрицанию утверждается перверсивная эротико-культурная функция» [Бодрийяр, Символический, 2000, с. 196] — функция исключения телесного удовольствия от еды и секса. Тело, вовлеченное в процесс сохранения своей меновой стоимости, тело, находящееся в «процессе эротической сигнификации» [Бодрийяр, Символический, 2000, с. 196], служит для сокрытия психической пустоты, но не может справиться хоть с каким-либо наполнением. Не только куски снэди не усваиваются, не перевариваются и не выводятся естественным путем, но и любое иное взаимодействие с чем-то или кем-то внешним, Другим, невозможно принять, если не поддерживается нарциссическая целостность звезд, если этот Другой не отражает их гламурную безупречность.

Старшая версия не решилась на свидание с одноклассником, так как зеркало, этот воображаемый взгляд оценивающего ее форму, не давало нужного образа. Элизабет Спаркл видела себя в зеркале глазами Другого, и зеркало, что бы она ни делала с макияжем, не давало ей идеального отражения, не предлагало ей образ себя, удовлетворяющий ее нарциссическим притязаниям. Младшая версия карнавального удвоения исходника тоже живет в зеркальном мире, где ее образ отражается в комплиментах Харви и стариков-спонсоров, восхищающихся товарным видом молодой звезды, чье тело включено в процесс инвестирования, в бесконечное производство и обмен, по Ж. Бодрийяру, фетишизированными знаками ценности, тиражируемыми экраном и зрителями, вовлеченными в спекулятивную экономику символического обмена. Экономике, основанную на симуляции желаний, бесконечного возбуждения, потребления и сексуальности, имитации любви, жажды славы, на культивировании телесного совершенства и вытеснении страха смерти, неприятия себя и собственной

конечности, глубинного отвращения к себе. Друзья Харви, имитирующие плотоядные взгляды на Сью старцы, видят в ней не объект, поглощающий желание, а тайный смысл продления их власти над временем. Смена звезд фитнес-шоу внушает им иллюзорную уверенность в бесконечности продления удовольствия быть участниками процесса потребления образов, означающих сексуальность, но на деле лишь прикрывающих ее невозможность. Инвесторы, как и зрители, вовлечены в симуляцию карнавального действия, в котором им внушается уверенность сопричастности в производстве смыслов.

Двойник, раздвоение, тиражирование пустоты

Имея одно сознание, один исходный код, в результате нелегального применения неизвестного препарата, действующего на ДНК, тело пятидесятилетней героини, внешне ничем не отличающееся от тел двадцатилетних копий, порождает улучшенную, обновленную версию себя взамен низложенной, сорванной с пьедестала огромного рекламного стенда бессменной королевы фитнеса, тут же разбившейся в ДТП. Низложение символическое, «плакатное», сопровождается поражением физическим, автомобильной аварией и встречей в больнице с агентом (волшебным дарителем), снабжающим чудодейственным препаратом, делающим соблазнительное предложение от нелегальной конторы омолодиться, используя открытия в области генной инженерии. Способность стволовых клеток к самообновлению позволяет регенерировать ткани, клонировать исходный объект, получить двойников.

За карнавальным удвоением лежит идея вечного обновления через взаимодействие «верха» и «низа», инверсии «старого» и «нового», одно порождает другое, старое — источник нового, и в новом увядающее находит свое продолжение, происходит обращение отживающего, уходящего в бесконечность, в вечно становящуюся жизнь. Сказочный препарат, волшебное зелье, кажется, открывает дверь в иной мир вечной молодости, если соблюсти условие, выполнить договор, согласно которому нужно производить смену тел каждую неделю. Ущерб нейтрализуется, если допустить, что твое порождение есть продолжение тебя, что двойник и есть ты и что он является партнером. Двойник — «незримая часть самого себя», он «не отражение

тела-“оригинала”, а полноправная тень, а потому и не “отчужденная” часть субъекта, а одна из фигур обмена» [Бодрийяр, Символический, 2000, с. 255; ср.: Бодрийяр, Соблазн, 2000]. И тогда сброшенная старая кожа, тело уволенной звезды, вновь оживает в обновленной форме, а молодой клон, воплощение идеала, «модус субстанции», получает в свой черед шанс утвердиться в звездном статусе, но только благодаря симбиозу с исходником, «матрицей». Если субстанция — это материя, реальность, дающая основу различным изменениям, бесконечной длительности, а в некоторых определениях — это «чистый субъект деятельности» [см.: Дебольский, 1901], то в фильме деятельность субъекта направлена на порождение таких же копий, увлеченных фитнесом продолжений звезды, окруженной зеркальными отражениями, умножающих стандартизированные открытые формы идеала.

Избыточная открытость не вызывает объективации тела, не привлекает желание, а откладывает встречу с ним, нейтрализует его во множестве отражений, так как взгляд поглощается глянцем и растворяется в нем. Тело здесь действует как знак, участвующий в разрушении субстанции, его породившей. Работа знака как сигнификация «направлена на воссоздание тела как фантазма тотализации, мы вновь имеем дело с бесконечной спекуляцией мыслящего субъекта в зеркальном отражении, улавливающим и формально разрешающим его неизбытную разделенность. <...> Как при зеркальном самозамыкании, так и при самодублировании фаллической меткой субъект сам себя соблазняет. Он соблазняет свое собственное желание, фиксирует его в своем теле, удвоенном знаками. Под прикрытием знакового обмена и работы кода ... субъект может укрыться и собраться с силами: укрыться от желания другого человека, от своей собственной неполноты) и как бы видеть (себя самого), оставаясь невидимым. Логика знака смыкается с логикой перверсии» [Бодрийяр, Символический, 2000, с. 201–202]. Тело становится знаком универсального эквивалента, приобретает товарную ценность, фетишизируется и опустошается, становится предметом спекуляции, потребления копий, зеркальных или экранных отражений. Но даже такое порождение себе подобных пустышек — это не спонтанная активность, а действие, подчиненное нарциссическому стремлению вытеснить саму мысль о симбиотическом единстве с реальной частью своего «Я», увядающей и поэтому отвратительной субстанцией. Нарциссическая регрессия реализуется

как психотическая защита в «триаде чувств» Ханны Сигал — это «контроль, триумф и презрение», переходящее в ненависть к себе: «Нарцисс ненавидит не других, а ту часть себя, которую вынужден скрывать» [Сигал, Белл, 2008]. По форме избиение и садистское убийство новым телом старого, вывернутая, лишенная символизма, карнавальная казнь, по смыслу — это самоуничтожение расколотой части «Я», согласно Хайнцу Кохуту, желание уничтожить «Я великим» структурную часть психики, свое же «Я жалкое» [см.: Кохут, 2017].

Таким образом, в фильме «Субстанция» карнавальная логика удвоения и инверсии доводится до абсурда, обнажая кризис современной идентичности. Если у Бахтина двойник выступал как амбивалентный участник диалога, обеспечивающий вечное обновление через циклическое взаимодействие «старого» и «нового», то у Фаржа клонирование становится механизмом тиражирования пустоты — нарциссического отрицания самой возможности диалога. Тело-копия, лишенное связи с исходной «матрицей», превращается в симулякр, чья идеальная форма лишь маскирует экзистенциальную опустошенность. Здесь нет бахтинского «становления» в его жизненной полноте, есть лишь бесконечная репликация одного и того же образа, запертого в зеркальной ловушке самолюбования и варьирующего только ситуативные, а не субстанциальные проявления. Даже насильственное уничтожение «старого» тела (сцена убийства Элизабет) не приводит к обновлению, а лишь обнажает монструозность системы, где молодое и старое не дополняют друг друга, а взаимно пожирают. Это не карнавальное низвержение, открывающее путь новой жизни, а постмодернистский тупик, в котором расщепленный субъект, по словам Бодрийяра, «соблазняет собственное желание» [Бодрийяр, Соблазн, 2000], так и не найдя Другого — лишь бесконечные отражения самого себя. Фильм завершается не возрождением, а мутацией: гибридное тело Сью-Элизабет, покрытое глянцевой маской, становится зловещей метафорой культуры, где карнавальное веселье подменяется спектаклем насилия, а единственной «субстанцией» оказывается пустота, тиражируемая экранами.

Заключение

Анализ фильма «Субстанция» демонстрирует радикальный разрыв с бахтинской концепцией карнавала как обновляющего диалога между

Бахтинская модель гротескного тела в фильме Корали Фаржа «Субстанция» и расщепление личности

старым и новым. Вместо амбивалентного единства гротескного тела, где смерть и рождение взаимно обусловлены, Фаржа предлагает мир, в котором удвоение ведет не к диалогу, а к уничтожению: молодое тело не наследует опыт старого, а буквально стирает его, превращая процесс обновления в цикл насильственного замещения. Это отражает кризис идентичности в условиях гипермедийной реальности, где тело становится не «становящимся», а бесконечно тиражируемым товаром, лишенным субстанции.

Если у Бахтина карнавал временно отменял иерархии, позволяя телу быть открытым, избыточным и связанным с коллективным началом, то в фильме Фаржа тело замкнуто в нарциссическом самокопировании. Глянцевая поверхность молодости здесь — не маска, которую можно сбросить в ритуале обновления, а экран, блокирующий саму возможность контакта с Другим. Даже акты насилия (убийство Элизабет, расправа над гибридным телом) не несут катарсиса — они лишь подтверждают триумф симуляции, где единственной «реальностью» становится отражение в зеркале рейтингов и лайков.

Кульминационный образ мутировавшего тела-гибрида — это пародия на бахтинский гротеск. Вместо жизнеутверждающего хаоса, объединяющего рвоту и смех, рождение и разложение, Фаржа показывает тело как сбой в алгоритме: оно не вписывается ни в логику «идеала», ни в рамки «старого». Это не карнавальный протест, а симптом общества, где технологическое клонирование и медийная эксплуатация доводят до абсурда миф о вечной молодости, обнажая его механистическую бесчеловечность.

«Субстанция» фиксирует переход от карнавальной культуры, где низвержение короля было игрой, к посткарнавальному спектаклю между симуляцией и садизмом, где насилие становится скрытым правилом. Зрители шоу в фильме, как и современные потребители контента, — не участники диалога, а соучастники системы, требующей жертв (будь то уволенная звезда или растерзанное гибридное тело). Фильм предлагает не утопию обновления, а диагноз: в мире, где тело — это «субстанция», подлежащая бесконечной оптимизации, единственной формой «карнавала» становится садистский ритуал уничтожения — не ради будущего, а ради бесконечного повторения одного и того же.

Бахтинская модель гротескного тела в фильме Корали Фаржа «Субстанция» и расщепление личности

Список литературы:

- 1 Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
- 2 Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
- 3 Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. М.: Добросвет, 2000. 387 с.
- 4 Бодрийяр Ж. Соблазн / Пер. с фр. А. Гараджи. М.: Ad Marginem, 2000. 318 с.
- 5 Дебольский Н. Субстанция // Энциклопедический словарь. Т. 31А: Статика – Судостроительство / Под ред. К.К. Арсеньева, Ф.Ф. Петрушевского. СПб.: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, 1901. С. 877–884.
- 6 Кохут Х. Восстановление самости / Пер. А.К. Боковиков. М.: Когито-Центр, 2017. 316 с.
- 7 Подорога В.А. Феноменология тела: Введение в философскую антропологию: Материалы лекционных курсов 1992–1994 гг. М.: Ad Marginem, 1995. 342 с.
- 8 Сигал Х., Белл Д. Теория нарциссизма в работах З. Фрейда и М. Кляйн / Пер. З. Баблюян // Журнал практической психологии и психоанализа. 2008. № 4. URL: <https://psyjournal.ru/articles/teoriya-narcissizma-v-rabotah-freйда-i-klyayn> (дата обращения 04.06.2025).

References:

- 1 Bakhtin M.M. *Ehstetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 424 p. (In Russian)
- 2 Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya smekhovaya kul'tura srednevekov'ya i Rennansana* [The Work of François Rabelais and the Folk Laughing Culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990. 543 p. (In Russian)
- 3 Baudrillard J. *Simvolicheskiy obmen i smert'* [Symbolic Exchange and Death], transl. from French, intr. article S.N. Zenkin. Moscow, Dobrosvet Publ., 2000. 387 p. (In Russian)
- 4 Baudrillard J. *Soblasn* [Seduction], transl. from French A. Garadzhi. Moscow, Ad Marginem Publ., 2000. 318 p. (In Russian)
- 5 Debolsky N. Substantsiya [Substance]. *Ehntsiklopedicheskii slovar'* [Encyclopedic Dictionary]. Vol. 31A: Statika – Sudoustroistvo [Statika – Judicial System], eds. K.K. Arsenyev, F.F. Petrushevsky. St. Petersburg, F.A. Brokgauz, I.A. Efron Publ., 1901, pp. 877–884. (In Russian)
- 6 Kohut H. *Vosstanovlenie samosti* [The Restoration of the Self], transl. A.K. Bokovikov. Moscow, Cogito-Tsentr Publ., 2017. 316 p. (In Russian)
- 7 Podoroga V.A. *Fenomenologiya tela: Vvedeniye v filosofskuyu antropologiyu: Materialy lektzionnykh kursov 1992–1994 gg.* [Phenomenology of the Body: Introduction to Philosophical Anthropology: Lecture Materials 1992–1994]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1995. 342 p. (In Russian)
- 8 Segal H., Bell D. *Teoriya nartsissizma v rabotakh Z. Freyda i M. Klyain* [The Theory of Narcissism in the Works of S. Freud and M. Klein], transl. Z. Babloyan. *Zhurnal prakticheskoi psikhologii i psikhoanaliza*, 2008, no. 4. Available at: <https://psyjournal.ru/articles/teoriya-narcissizma-v-rabotah-freйда-i-klyayn> (accessed 04.06.2025). (In Russian)