

УДК 17.028.1; 791.43
ББК 85.374.0

Гуров Олег Николаевич

Кандидат философских наук, доцент, философский факультет,
Государственный академический университет гуманитарных наук
(ГАУГН), 119049, Россия, Москва, Мароновский пер., 26
ORCID ID: 0000-0002-8425-1338
ResearcherID: AAS-9705-2021
gurov@duck.com

Ключевые слова: телесность, идентичность, воплощенное сознание,
боди-хоррор, постгуманизм, метаморфоза, философия кино,
Д. Кроненберг

Гуров Олег Николаевич

Пределы телесного и метаморфозы идентичности: «Муха» Д. Кроненберга



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-724-747

Для цит.: Гуров О.Н. Пределы телесного и метаморфозы идентичности:
«Муха» Д. Кроненберга // Художественная культура. 2025. № 4.
С. 724-747. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-724-747>

For cit.: Gurov O.N. Limits of Corporeality and Metamorphoses
of Identity: David Cronenberg's *The Fly*. *Hudozhestvennaya kul'tura*
[Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 724-747. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-724-747> (In Russian)

Gurov Oleg N.

PhD (in Philosophy), Associate Professor, Faculty of Philosophy, State
Academic University for the Humanities (GAUGN), 26 Maronovsky Lane,
Moscow, 119049, Russia
ORCID ID: 0000-0002-8425-1338
ResearcherID: AAS-9705-2021
gurov@duck.com

Keywords: corporeality, identity, embodied consciousness, body horror,
posthumanism, metamorphosis, philosophy of cinema, D. Cronenberg

Gurov Oleg N.

Limits of Corporeality and Metamorphoses of Identity:
David Cronenberg's *The Fly*

Аннотация. Фильм Д. Кроненберга «Муха» (1986) исследуется как философская аллегория, раскрывающая ключевые аспекты телесности, идентичности и границ человеческого. В центре внимания — метаморфоза тела главного героя Сета Брандла в результате технологического эксперимента, приведшего к его слиянию с насекомым. В статье рассматривается, как телесная трансформация влияет на целостность субъекта и осмысливается через концепции воплощенного сознания, феноменологии болезни и постгуманистической критики. Исследование опирается на современные труды в области embodied cognition, философии кино, а также на интерпретации телесного ужаса (body horror) как культурного симптома. Особое внимание уделено феномену «предательства тела» и нарушению привычных границ между человеческим и нечеловеческим. Фильм анализируется как трагедия физического распада, в которой визуальный шок служит средством драматизации онтологической неустойчивости тела. Подчеркивается, что «Муха» обнажает фундаментальную зависимость субъективности от физической оболочки и ставит под вопрос устойчивость человеческой идентичности в эпоху техноэволюции.

Abstract. David Cronenberg's *The Fly* (1986) is examined as a philosophical allegory that explores key dimensions of corporeality, identity, and the boundaries of the human. The article focuses on the bodily metamorphosis of the protagonist, Seth Brundle, as a result of a technological experiment that leads to his hybridization with an insect. The author considers how bodily transformation challenges the integrity of the subject and is interpreted through the lens of embodied consciousness, the phenomenology of illness, and posthumanist critique. The study draws upon contemporary scholarship in embodied cognition, philosophy of cinema, and interpretations of body horror as a cultural symptom. Particular attention is paid to the phenomenon of 'body betrayal' and the disruption of established boundaries between the human and the non-human. *The Fly* is read as a tragedy of bodily decomposition, in which visual shock serves as a means of dramatizing the ontological instability of the flesh. The film ultimately reveals the fundamental dependence of subjectivity on the physical shell and questions the stability of human identity in the age of techno-evolution.

Душа в отметинах распада,
Тебя чуть-чуть, но чересчур,
Покуда прах чрезмерно черен,
Покуда страх чрезмерно вздорен
И непокорен твой прищур.

Г. Бенн⁽¹⁾

Введение. К философии телесной метаморфозы: «Муха» как симптом

Трансформации телесности индивида все активнее подвергаются рефлексии в художественной материи современного кино, чему была посвящена, в частности, недавняя статья В.А. Колотаева [Колотаев, 2025]. Мы же сосредоточимся на картине «Муха», не разбиравшейся в упомянутой статье, посвященной образам исключительно антропоморфных тел на экране.

Фильм «Муха» (The Fly, 1986) Д. Кроненберга (David Cronenberg), с момента выхода приобрел статус культового произведения в жанре боди-хоррора. Сюжет строится вокруг неудачного научного эксперимента: молодой ученый Сет Брандл пытается осуществить собственную телепортацию, однако в самый ответственный момент в капсулу, где он находится, незаметно проникает муха. В результате ДНК человека и насекомого сливаются, и Брандл начинает постепенно превращаться в гибридное существо — в «человекомуху». Как отмечает Я.Э. Цырлина, подобные трансформации в боди-хорроре не только выражают страх перед физическими мутациями, но и вызывают у зрителя эффект «шоковой идентичности» — ощущение утраты контроля над собственным организмом и разрушения границ между «я» и «не-я» [Цырлина, 2023, с. 39].

Несмотря на гротескную природу изображения, «Муха» поднимает фундаментальные философские вопросы, касающиеся телесности, сознания и материальной природы субъективности. В картине раскрывается, что происходит с личностью, когда физическая форма,

через которую она реализуется, радикально трансформируется и разрушается.

В статье представлен анализ телесности в «Мухе» в контексте современных представлений о воплощенном сознании и постчеловеческой идентичности. Цель работы — показать, каким образом в фильме артикулируются ключевые проблемы философии телесности: соотношение плоти и сознания, проблема технологии как фактора трансформации человеческого, а также роль телесности как основы субъектности. Исследование опирается на зарубежные и отечественные труды последних лет в области теории воплощенного познания, когнитивного анализа кинематографа и феноменологии телесного опыта.

В ряде исследований поднимается важный вопрос: действительно ли Брандл теряет свою человечность, или зритель поддается визуальной ловушке, отождествляя чудовищный облик с утратой субъективности. Визуальное оформление метаморфозы максимально отталкивающее, однако ответ на вопрос о том, сохраняется ли субъектность на уровне восприятия, рефлексии и переживания при потере человеческой формы, не так очевиден. К. Байфорд (С. Byford) замечает: «...фильмы Дэвида Кроненберга воплощают фантазию о компенсации и равновесии <...>. Этот баланс отражается в его отказе рассматривать различные физические превращения, которые претерпевают персонажи его фильмов, как аллегорическое представление их злой природы» [Byford, 1998]. С другой стороны, трансформация Брандла может быть интерпретирована как исследование проблемы взаимоотношения антропологического и природного начал. С. Квок (S. Kwok) пишет: «...с самого зарождения цивилизаций люди пытались гуманизировать, ставя человеческий род в центр по отношению к животным; однако в последние десятилетия постепенно набирает силу постантропоцентрический подход, который рассматривает возвышение человека как препятствие к пониманию нечеловеческого мира и стремится пересмотреть отношения между человеком и животными посредством децентрализации человека» [Kwok, 2020].

Забегая вперед, отметим, что, как показывает Х. Карел (H. Carel), фильм можно интерпретировать как трагедию болезни, в которой телесная деформация символизирует разрушение границ между «живым телом» и «биологическим объектом». Это не метафора, а буквальное

(1) Бенн Г. Позднее «Я» // Бенн Г. Избранные стихотворения / Пер. с нем. М.: Carte Blanche, 1994. С. 8.

представление прогрессирующего распада, одиночества и утраты субъектного контроля над собой [Carel, 2007, p. 2–3].

Структурно статья включает краткий обзор теоретических подходов и развернутый анализ фильма, завершающийся выводами.

Поворот к теории воплощенного восприятия

В последние десятилетия в философии и теории кино наблюдается поворот к проблеме телесного: исследовательское внимание смещается от чисто умозрительных или визуальных аспектов к телесному восприятию и сенсомоторному опыту как основам кинематографического переживания. Исследователи подчеркивают, что зритель воспринимает фильм не только интеллектуально, но и телесно, через движение, чувство, физиологическую вовлеченность. Так, В. Галлезе и М. Гуэрра (V. Gallese, M. Guerra), опираясь на нейрокогнитивные исследования, указывают: «Наши отношения к кинематографическим образам являются воплощенными и сенсорными», — и зритель ощущает движения и эмоции на экране «в своем теле, как если бы они были его собственными» [Gallese, Guerra, 2012, p. 185].

Эти данные подтверждают тезис о воплощенном сознании, развиваемый в рамках когнитивной науки. Согласно идеям Ф. Варелы и его соавторов, тело с его сенсомоторными структурами играет не вспомогательную, а фундаментальную роль в порождении сознания [Варела, Томпсон, Рош, 2023, с. 115–117]. Отсюда проистекает важный вывод: любые представления о возможности переноса сознания или «я» в бестелесное цифровое пространство оказываются философски и онтологически сомнительными, поскольку игнорируют неустрашимую связь субъективности с телесностью.

Как отмечает О.С. Якушенкова, в хоррор-кинематографе обнаженная плоть утрачивает свою привычную сексуализированную функцию и становится маркером уязвимости, объектом власти взгляда и манипуляции. Тем самым тело вырывается из культурных кодов контроля и предстает в своем предельно незащищенном, часто пугающем виде [Якушенкова, 2022, с. 126–127].

Сходную идею формулирует Б.В. Подорога, трактуя фильмы Кроненберга как визуальный вызов идее устойчивого субъекта. Режиссер сознательно подрывает эссенциалистские представления о «я»,

вводя в поле изображения концепцию полиморфной сексуальности, восходящую к философии Н. Брауна. Здесь сексуальность — это не выражение индивидуальной свободы, а попытка выхода за пределы нормативной телесности и формирования нового, коллективного тела, чуждого логике капиталистической субъективности [Подорога, 2019, с. 51–52].

Кинематографисты и философы кино все чаще признают, что тело выступает не просто экраным объектом, но медиатором смысла. Это лежит в основе теорий так называемого «кинематографа телесного опыта» и феноменологического подхода к аудиовизуальному восприятию [Embodied Cognition, 2015, p. 17–19]. Боди-хоррор Кроненберга наглядно демонстрирует эту установку: именно плоть, а не абстрактная идея, становится точкой входа в нарратив и эмоциональную структуру фильма. Как пишут современные исследователи, «тело становится отправной точкой как для режиссера, так и для зрителя, напоминая о прежних теориях телесной вовлеченности» [Gallese, Guerra, 2012, p. 191–192].

Одним из наиболее убедительных доказательств этой телесной включенности является феномен зеркальных нейронов. Проведенные исследования, в частности, показывают: при восприятии кинематографических сцен мозг зрителя воспроизводит эмоциональные и моторные реакции, аналогичные тем, что демонстрируются персонажами на экране [Yilmaz, Lotman, Karjus, 2023]. Тем самым зритель «переживает» чужие действия и физические страдания как собственные [Portillo, 2024].

Я.Э. Цырлина отмечает, что киноэкран превращается в своего рода «протез органа чувств», напрямую подключая зрителя к переживанию телесных трансформаций, характерных для боди-хоррора. Это не просто эстетизация уродства, а визуализация тревоги по поводу собственной телесности, границ и целостности «я» [Цырлина, 2023, с. 40–41].

В своей интерпретации К. Серебряков рассматривает «Муху» как «анти-супергеройский манифест торжества духа над плотью», акцентируя внимание на экзистенциальном измерении драмы телесного распада и культурных кодах 1980-х годов [Серебряков, 2019, с. 45–60].

С точки зрения философии телесности идеи воплощенного сознания и боди-хоррора активно разрабатываются С. Шавиро (S. Shaviro) [Shaviro, 1993, p. 42]. В его работе тема чудовищной физической метаморфозы интерпретируется как симптом онтологической неустойчивости и размывания границ между субъектом и объектом, между организмом и механизмом.

Эта проблематика перекликается с концепцией объективного тела у Ю. Кристевой [Кристева, 2003, с. 88–90], а также с биополитическими разработками М. Фуко, особенно в части анализа тела как объекта наблюдения, дисциплинарного контроля и принудительной нормализации [Фуко, 1999, с. 205–210].

Сцены с зеркалом, в которых Брандл наблюдает собственное, постепенно распадающееся тело, особенно ясно показывают философскую проблематику расщепления субъективности. Тело перестает быть «собственным» и становится внешним, пугающим объектом. В терминах Д. Тригга (D. Trigg) — это момент превращения живой плоти в «тело как объект», утратившее интуитивную соразмерность с сознанием [Trigg, 2011, p. 89–90].

Особенно выразительно это проявляется в сценах, где герой теряет зубы, ногти, кожные покровы. Х. Карел отмечает, что в этот момент происходит феноменологический разлом: и зритель, и герой становятся свидетелями предательства тела — то есть невозможности больше с ним отождествляться [Carel, 2007, p. 12–13].

Отметим, что несмотря на наличие целого ряда ценных идей, относящихся к описанной выше проблематике, в том числе в контексте «Мухи», философская глубина этого фильма все же пока, как представляется, не получила достаточной интерпретации в научной литературе. Настоящее исследование стремится внести вклад в восполнение этого пробела, для чего в работе будет осуществлен анализ, опирающийся на методы феноменологии и интерпретацию визуального языка кино. Далее представлена попытка показать, как фильм воспроизводит и трансформирует идеи философов телесности, чтобы оценить устойчивость сознания даже внутри чудовищно измененной плоти, и вместе с этим проблематизировать устойчивость самого понятия «человеческого».

Фрагментация тела и устойчивость субъективности

Нарратив фильма «Муха» развивается в двух пересекающихся плоскостях — технологической и экзистенциальной. В начале Брандл представлен как блестящий, но эксцентричный ученый⁽²⁾, разрабатывающий устройство телепортации, способное перемещать объекты в пространстве. Философский потенциал сюжета раскрывается уже на этапе экспериментов: перемещение органических, неживых объектов (как, например, стейк), проходит с ошибками, а попытки телепортировать живые существа оборачиваются катастрофой — животные погибают в процессе. Эти образы подчеркивают не столько техническую сложность, сколько принципиальную непрозрачность и хрупкость живого как такового, и вместе с этим вызывают ассоциацию с метаморфозой у Ф. Кафки, которая символизирует отчуждение, возникающее при трансформации телесности [Кафка, 2006, с. 6].

Тем не менее в кульминационный момент Брандл решается на перенос собственного организма. Игнорируя предостережения своей возлюбленной, он входит в капсулу телепортации. Камера показывает происходящее от первого лица, создавая эффект сдвига восприятия — как будто теперь герой действительно «видит мир глазами мухи». Уже здесь возникает коллизия: остается ли Брандл самим собой, если его физическая форма необратимо изменилась?

Особое внимание в связи с этим заслуживает феномен телесной памяти, описанный в феноменологии М. Мерло-Понти и интерпретируемый применительно к «Мухе» Д. Триггом. Он подчеркивает, что физическая оболочка обладает собственной логикой интенциональности, и в данном фильме мы наблюдаем, как тело выходит из-под власти сознания. Возникает болезненная трещина между субъективным «я» и материалом, через который это «я» реализуется [Trigg, 2011, p. 87–89].

(2) Архетип ученого, который проделывает эксперименты прежде всего с самим собой, собственным телом, и утрачивает временно или навсегда свою привычную нормальную телесность, сформировался еще в немом кино: можно вспомнить как многократные экранизации повести Р. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde, 1886) или картину Абея Ганса (Abel Gance) «Безумие доктора Тюба (La Folie du docteur Tube, 1915) [см. подробнее: Сальникова, 2023, с. 320–324; Сальникова, Авантюрное, 2024, с. 231].

По мере развития сюжета трансформация героя принимает все более трагический характер: первоначальный всплеск энергии и прилив сил сменяются прогрессирующим распадом. Кожа покрывается язвами, мышцы ослабевают, конечности трансформируются в лапки насекомого. Из экранной версии фильма был вырезан яркий эпизод, в котором герой «проживает», как его туловище воспроизводит новый остроконечный хитиновый отросток. Все меньше остается черт, позволяющих окружающим воспринимать Брандла как человека. Однако на уровне сознания он продолжает осознавать себя субъектом. В одной из начальных сцен он с горделивой иронией замечает: «Я создаю тела. Разбираю их на части и собираю заново», — а после начала трансформации, осмысляя происходящее, Брандл стремится сохранить свою внутреннюю субъектность, пытаясь если не контролировать, то хотя бы наблюдать и осмыслять изменения.

В финальной части фильма разворачивается кульминация драмы: изуродованный, практически полностью деградировавший герой оказывается, по сути, перед выбором, существовать в нечеловеческой форме или быть уничтоженным. Его возлюбленная Вероника, сжалившись, избавляет его от страданий. Сцена смерти подчеркнута трагична: Брандл умирает с полным осознанием утраты человеческого, по крайней мере в части физической составляющей. Кстати, эта ситуация затрагивает не только феноменологию, но и этику: допустимо ли уничтожение тела, если в нем сохраняется разум и способность к страданию.

Здесь возникает перекрестие философских традиций: с одной стороны — телесная феноменология М. Мерло-Понти, настаивающая на неразрывности сознания и плоти; с другой — христианско-экзистенциальное представление о душе, страдающей в теле как в темнице [Мерло-Понти, 1999, с. 203–206]. «Муха» обозначает пространство между этими двумя подходами, оставляя вопрос открытым, но предлагает зрителю пережить этот конфликт в его чистом виде.

Границы «я» и абъективное тело: опыт распада

Один из центральных философских конфликтов «Мухи» — это проблема соотношения телесности и сознания. Уже в первых сценах ставится вопрос: какова граница между «видением в качестве человека» и «видением в качестве мухи». Нарушение привычного восприятия

запускает рефлексию о возможности взгляда на себя извне. Позднее становится ясно, что мозг героя функционирует, он способен чувствовать, страдать, мыслить даже тогда, когда его внешний вид перестает быть человеческим.

Подобная ситуация близка к понятию абъекции в интерпретации Ю. Кристевой, то есть к состоянию отторжения, возникающему при нарушении границ «человеческого». Метаморфоза Брандла в нечеловеческое существо усиливает визуальную и телесную тревогу, активируя эффект телесного ужаса. Как отмечал Т. Адорно, обезображенное тело теряет индивидуальность и превращается в знамение всеобщей уязвимости, в символ страха перед физической разрушимостью [Адорно, 2001, с. 187–188]. Вместе с этим, Р. Карраско-Карраско (R. Carrasco-Carrasco) интерпретирует мутацию героя как травматическое вторжение уязвимости в мужской субъект [Carrasco-Carrasco, 2022, p. 172].

Феноменологическая традиция утверждает, что восприятие мира всегда осуществляется через тело [Мерло-Понти, 1999, с. 203–206]. Согласно этой логике, можно сказать, что Брандл сохраняет человеческий способ восприятия до тех пор, пока остается хотя бы отчасти «узнаваемым» физически. Однако по мере превращения его организма в чуждую биологическую форму (включая выработку секрета, мутацию кожи и конечностей) разрушается и связь между телесностью и восприятием.

Фильм наглядно иллюстрирует то, что философ Л. Липовски называет «соединением плоти человека с плотью другого», иными словами, нарушением телесной целостности, при котором «я» перестает существовать в прежнем виде. В результате человек оказывается вытеснен за пределы самого понятия «человеческое».

Эта мысль находит отклик и в ряде философских традиций, включая античную. Уже у Лукреция и Гераклита звучит идея текучести материи и неустойчивости форм. Кроненберг визуализирует эту проблему средствами кинематографа, он ставит перед зрителем вопрос: «Если в нас попали чужие молекулы, остаемся ли мы самими собой?»

Эта линия рассуждений перекликается с постструктуралистской критикой субъективности. М. Фуко показывает, что тело всегда подчинено внешним матрицам власти и нормализации; Ж. Бодрийяр утверждает, что в цифровую эпоху тело становится легко заменяемым

образом, симулякр [Бодрийяр, 2015, с. 98–100]. Н. Хейлс (N.K. Hayles) подчеркивает, что виртуализация тела в киберкультуре разрушает устойчивую антропологию субъекта [Hayles, 1999, p. 4].

Удивительно, но в «Мухе» буквально дословно проиллюстрированы эти же идеи. По сюжету, технология, развитие которой, казалось бы, позволит человеку избавиться от многих ограничений, на деле оборачивается распадом и разложением, причем в результате этих процессов исчезает не только физическая оболочка, но и устоявшиеся представления о субъекте.

Интересно предположить, почему творчество режиссера в такой мере соответствует философским концептуальным положениям. Надо отметить, что научная строгость Кроненберга относится не только к его киноработам, но и к роману «Употреблено» (Consumed), который он опубликовал в 2014 году. В этой книге героиня буквально срощена с различными устройствами при помощи проводов, Bluetooth и Wi-Fi и ее жизнь полностью опосредована технологиями. Кроненберг в нескольких эпизодах романа досконально разбирает технологическую и смысловую составляющие этой диспозиции человека и техники.

Думается, что в творчестве Кроненберга наука, кино и проза существуют не как отдельные потоки или блоки — в зависимости от того, как его рассматривать: как структуру или систему. Кажется, что режиссеру удалось нащупать уникальный путь, следуя которому, он смог создать собственную оригинальную художественно-интеллектуальную экосистему. Именно поэтому его более чем разнообразная фильмография (а также роман) воспринимается логично и органично, несмотря на то что мы говорим о фильмах, созданных в жанрах боди-хоррора, триллера, фантастики и драмы. При этом в сердце его искусства заложены строгие философские идеи, концепции о бытии и времени М. Хайдеггера, о власти и субъекте (по Фуко) и многие другие, которые он точно материализует в кадре и на бумаге.

Мы склонны предположить, что этот путь был предопределен с детства. Уже тогда он увлекался фантастическими рассказами, в частности А. Азимова и Р. Брэдбери, и это заложило в нем страсть к мысленным экспериментам, где наука и воображение встречаются и взаимодействуют [Hill, 2005]. Позднее, в университете он изначально изучал биохимию, затем, осознав, что строгий академический подход и в целом научная атмосфера не отвечают его внутреннему

стремлению к творчеству, перевелся на другое отделение и окончил бакалавриат по английскому языку и литературе. Как Кроненберг отмечает в одном из интервью, ему не было интересно доводить эксперименты до конца и он предпочитал придумывать их результаты и выстраивать вокруг них концептуальные миры [Lewis, 2014].

Вместе с этим он всегда интересовался устройством механизмов и техники. Решив посвятить себя кинематографу, он досконально изучил устройство кинокамер и других приборов и неоднократно создавал собственные технические «лаборатории» на съемочных площадках [Ahearn, 2014].

С другой стороны, несмотря на то что, упрощая, общим знаменателем творчества Кроненберга являются трансформации и мутации, сам он в жизни и работе всегда стремится к определенности и ментальной ясности: по его мнению, истинная реальность определяется работой нервной системы и органов чувств, и любой отказ от этой ясности, например искусственное изменение сознания, лишь способно исказить и обеднить ее структуру [Lewis, 2014].

Этот комплекс фактов, убеждений и интересов нашел отражение в его творчестве, где Кроненберг представляет тело и зачастую болезнь не как катастрофу, а как философское поле для исследования человеческого и технологического. И это касается не только «Мухи», где генетическая мутация превращается в метафору эксперимента над телом, но и других фильмов, в частности «Сканнеров» (Scanners, 1981), где тайные технологические эксперименты заставляют мутировать психофизиологическую систему, «Видеодрома» (Videodrome, 1983) и «Экзистенции» (eXistenZ, 1999), где техника предстает как, может быть, и не органичное, но абсолютно органическое продолжение человеческого организма.

Таким образом, для Кроненберга творчество по сути является лабораторией, где он «связывает насмерть» философию, технологии, политику, экономику с драматургией. В его экспериментах тело объективирует реальность, а технические артефакты обретают «смысл» через взаимодействие с плотью и нервной системой человека. При этом режиссеру удается использовать научный подход так, что он не воспринимается зрителем как что-то сухое и схоластичное. Иными словами, Кроненберг превращает научный дискурс в поэзию образов, с помощью которых творит и исследует.

В результате в его фильмах камера не столько фиксирует действия героев, сколько рассказывает историю о трансформации дискурса о человеке в современную эпоху, как бы мы ее ни назвали: четвертой промышленной революцией, биохакингом или киборгизацией. Этот симбиоз теории и практики создает эффект «наглядной философии»: кажется, что его фильмы созданы не человеком искусства и даже не одним человеком, а трансдисциплинарным сообществом экспертов, которым удалось найти общий язык. Как мы полагаем, именно поэтому его работы служат мостом между элитарными и массовым восприятием, обеспечивая и эмоциональную вовлеченность большинства зрителей, и интеллектуальный вызов для тех, кто готов глубоко задуматься.

Киборгизация и уязвимость: техноэтика трансформации

Многие современные исследователи рассматривают «Муху» как аллегория постгуманистического кризиса. Целый ряд работ, опубликованных в последние годы, посвящен вопросу природы постчеловеческой идентичности в контексте генетики и биотехнологий. Так, Х.Р. Нороха де Алмейда (H.R. Noronha de Almeida) подчеркивает, что фильм изображает ученого как «разрушителя чистоты генома», который стремится «нарушить границы между человеком и нечеловеческими существами» [Noronha de Almeida, 2023, p. 195]. Фильм тем самым бросает вызов гуманистической идее о человеке как о высшем существе: образ насекомого выступает не только как метафора.

Этот мотив соотносится с критикой евгеники, а также с этическими дилеммами, порожденными трансгуманистическим дискурсом, в рамках которого наука претендует на усовершенствование человеческой природы. В «Мухе» телепортация превращается в своего рода эксперимент биотехнологического переустройства тела, чреватого трагическими последствиями. Среди них — гибель животных, болезненные мутации, утрата целостности человеческого. Все это свидетельствует, с одной стороны, об огромных возможностях и, с другой, об ограниченных перспективах контролировать развитие технологий, как и об огромных рисках, с которыми столкнулся сегодня человек [Ferrando, 2019, p. 32–35]. Муха здесь выступает образом «пожарной сигнализации»: С. Коннор (S. Connor) в монографии, посвященной

символизму насекомых, трактует муху как образ, воплощающий телесное отвращение и отчуждение [Connor, 2006, p. 122].

Отметим, что особое значение приобретает тема киборгизации — сращивания органического и техногенного. Брандл становится живым воплощением киборга, в котором стерта граница между плотью и технологией, между естественным и сконструированным⁽³⁾. Его новое состояние не поддается привычной классификации: это ни болезнь, ни улучшение, ни мутация, это пограничная форма, сочетающая черты мутации, патологических процессов и метафизического перерождения.

Кроненберг подчеркивает двойственный характер технологически обусловленной трансформации. Она дарует герою силу: Брандл уже не зависит от гравитации, легко ползает по стенам и потолку и, вероятно, должен научиться летать. Но одновременно это преимущество оборачивается орудием саморазрушения. Здесь просматривается параллель с идеей «поставы» у М. Хайдеггера: технология, задуманная как средство, выходит из-под контроля и подчиняет себе человека, превращая его в функцию — в «захваченное» существо, лишенное автономии и осмысленности [Хайдеггер, 1993, с. 243–247].

Важно отметить, что Кроненберг избегает прямолинейной дидактики: фильм не утверждает, что техника — зло. Скорее он показывает, что катастрофа становится возможной не из-за технологии как таковой, а вследствие человеческой наивности, гордыни и эмоциональной неустойчивости. Герой движим любовью, страхом и самоуверенностью — именно это ведет к его падению. Однако само падение оформлено не как метафизическое наказание, а как результат конкретной технобиологической ошибки.

В связи с этим «Муха» оказывается созвучна постгуманистическим и постфеминистским идеям о «номадическом теле», которому не свойственна фиксированная форма и которое непрерывно изменяется под воздействием новых технологических и социальных факторов. Такое тело воспринимается не как данность, а как процесс.

(3) Один из первых ярких образов такой «киборгизации» масс был создан в марсианских сценах «Аэлиты» Я. Протазанова 1924 года [Сальникова, «Аэлита», 2024, с. 129].

Милосердие и последняя инкарнация

Финал кинокартины несет мощную философскую нагрузку. Когда Вероника уничтожает обезображенное тело Брандла, этот будто бы насильственный акт оказывается единственно возможным проявлением милосердия [Жижек, 2010, с. 42]. Последнюю просьбу героя — не дать ему окончательно превратиться в «новую плоть» — можно интерпретировать как попытку сохранить остаток идентичности, душевную целостность, пусть и через физическое уничтожение [Чегодаев, Чегодаева, 2018]. Это обращение к дуалистической метафизике — возможно, к идее нематериального остатка субъектности, сохраняющегося до гибели физического тела.

Фраза «покойся с миром», звучащая в конце, приобретает здесь двусмысленное значение: с одной стороны, это прощание с человеческим обликом, с другой же — акт признания продолжающегося человеческого достоинства даже в физическом образе, утратившем человеческие черты.

Таким образом, «Муха» выходит далеко за рамки жанра боди-хоррора. Это философская притча о том, где заканчивается человек и начинается иное. Картина заставляет задуматься, исчезает ли личность вместе с телом, или сознание нерасторжимо связано с телесной формой. Характерно, что эффект сочувствия здесь оказывается сильнее эффекта ужаса: по мере трансформации героя зритель нередко сопереживает его утрате, скорбит вместе с Брандлом по фрагментам тела, по остаткам воли и речи.

Представляется правдоподобным, что именно в этом и заключается намерение Кроненберга: показать человеческую природу как хрупкую данность, подверженную техногенным мутациям, но сохраняющую достоинство до конца.

Финальный вывод можно сформулировать следующим образом: телесность в современном кино не просто выступает элементом визуальной стратегии, а занимает роль онтологического поля для осмысления сложных философских вопросов.

Отдельно отметим, что упомянутый выше феномен киборгизации не показан напрямую, и поэтому мы можем определить этот концепт метафорически. Киборг здесь — не образ будущего, а трагический субъект, утративший контроль над собственной физической

оболочкой. Его трансгрессия не приводит к освобождению, а лишь обнажает иллюзию техноутопий, в которых тело может быть «улучшено» без экзистенциальных последствий [Wolfe, 2009, p. 87]. Думается, Кроненберг показывает, что киборгизация выступает не победой над плотью, а формой ее остреего отчуждения.

И все же, как отмечает Х. Карел, суть трагедии здесь не в самой трансформации, а в безысходности телесного разрушения: «Мы все носим в себе болезнь — болезнь смертности» [Carel, 2006, p. 20]. Повторим, что даже в финале зритель не воспринимает героя как чудовище в полной мере, он остается человеком, несмотря на распад формы. Такой исход сближает фильм с экзистенциальной традицией, в которой тело воспринимается как храм личной свободы, а его утрата — глубочайшей трагедией.

Заключение. Что остается от человека

Фильм Д. Кроненберга «Муха» представляет собой наглядный пример того, как жанр боди-хоррора способен артикулировать глубокие философские вопросы. В настоящем исследовании показано, что картина объединяет тему воплощенного сознания и постчеловеческой идентичности с сюжетными приемами научной фантастики.

Основные выводы настоящей работы можно резюмировать следующим образом. Фильм заставляет задуматься о том, что, во-первых, даже при радикальной телесной трансформации сознание героя сохраняет способность к переживанию, страданию и саморефлексии. Во-вторых, научно-технологический эксперимент, лежащий в основе сюжета, приводит не к освобождению, а к подрыву границ между человеком и нечеловеческим — создавая новую форму субъекта, находящегося вне привычной онтологии. Это состояние «человекомухи» интерпретируется в духе постгуманистической критики как симптом утраты устойчивой идентичности в условиях техноэволюции [Брайдотти, 2021, с. 86–89].

Перспективным направлением дальнейшего анализа является сопоставление «Мухи» с другими произведениями боди-хоррора и постгуманистической фантастики, а также разработка этического измерения, в частности вопроса о возможной непрерывности сознания после разрушения телесной формы.

Выше мы отметили, что «Муха» в какой-то степени выходит за пределы жанра боди-хоррора. Как мы показали, эта киноработа представляет собой редкий пример в ряду произведений массовой культуры, где трагическая история ученого столь мастерски сочетается с клинической точностью визуальных эффектов и где также тонко применяется эмоциональная палитра. Поэтому мы предлагаем более точно определить жанр фильма как «экспериментальный интеллектуальный хоррор».

Пространство лаборатории, где проходит ряд основных сцен, передается максимально аскетично. Каждый элемент оборудования представлен в фильме как инструмент научного исследования и не несет функцию декорации для создания атмосферы страха. При этом камера часто фиксируется на деталях, например на изменениях кожи Брандла, чтобы продемонстрировать зрителю мутацию как научный феномен. С другой стороны, в финальных сценах, где напряжение достигает предела, основное внимание смещается от визуальности — ужасающего образа монстра — к динамике отношений между героями, и каждый их жест и взгляд становятся метафорой обреченной любви, жертвенности и неизбежных последствий научного эксперимента, вышедшего из-под контроля. Таким образом, «Муха» не играет на эмоциях зрителя, вызывая шок от визуальных эффектов, а погружает в дискуссию о границах человеческого и технологического. Как мы полагаем, именно этот комплекс позволяет Кроненбергу размыть грань между популярным кино и интеллектуальным дискурсом.

В заключение отметим ключевую трагическую составляющую фильма. На наш взгляд, она проявляется в том, что герой теряет тело и одновременно оказывается неспособным от него освободиться. В отличие от других персонажей, наблюдающих за разрушением его организма со стороны, сам Брандл остается заключенным внутри собственного телесного распада. И такое вынужденное существование в деградирующем теле, невозможность «выйти» из тела, придает фильму черты феноменологического исследования болезни, старения и умирания [Carel, 2006, p. 20].

Список литературы:

- 1 *Адорно Т.В.* Эстетическая теория / Пер. с нем. А.В. Дранова. М.: Республика, 2001. 527 с. (Философия искусства).
- 2 *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция / Пер. с фр. А. Качалова. М.: Постум, 2015. 240 с.
- 3 *Брайдоути Р.* Постчеловек / Пер. Д. Хамис. М.: Институт Гайдара, 2021. 408 с.
- 4 *Варела Ф., Томпсон Э., Рош А.* Отелесненный ум: Когнитивная наука и человеческий опыт / Пер. с англ. К. Тулуповой. М.: Фонд «Сохраним Тибет», 2023. 456 с.
- 5 *Жижек С.* О насилии / Пер. с англ. А. Смирнов, Е. Лямина. М.: Европа, 2010. 184 с.
- 6 *Кафка Ф.* Превращение / Пер. С. Апта // *Кафка Ф.* Превращение. М.: АСТ; Транзиткнига, 2006. С. 5–55.
- 7 *Кологаев 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>.
- 8 *Кристева Ю.* Силы ужаса: Эссе об отвращении / Пер. с фр. А. Костиковой. СПб.: Алетейя, 2003. 256 с.
- 9 *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 608 с.
- 10 *Подорога Б.В.* Поэтика мертвой плоти: Дэвид Кроненберг как читатель Нормана Брауна // *Galactica Media.* 2019. № 3. С. 49–70. <https://doi.org/10.24411/2658-7734-2019-10024>.
- 11 *Сальникова Е.В.* Путешествие через невозможное: авантюризм и фантастика Великого Немого. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. 424 с.
- 12 *Сальникова Е.В.* Авантюризм пространства Великого Немого: настроения и подтексты. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2024. 456 с.
- 13 *Сальникова Е.В.* «Аэлита» Якова Протазанова: Марс как часть бессознательного героя-интеллекта 1920-х // *Наука телевидения.* 2024. Т. 20. № 2. С. 115–150. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-115-150>.
- 14 *Серебряков К.* «Муха»: тело и дух // *Кинотексты.* 2019. № 5. С. 45–60.
- 15 *Фуко М.* Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / Пер. с фр. В. Наумова под ред. И. Борисовой. М.: Ad Marginem, 1999. 480 с.
- 16 *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления / Сост., пер., вступ. ст., ком. и указ. В.В. Бибихина. М.: Республика, 1993. 447 с. (Мыслители XX века).
- 17 *Цырлина Я.Э.* Не-человеческое ужасное в фильмах боди-хоррора // *Технологос.* 2023. № 3. С. 37–48. <https://doi.org/10.15593/perm.kipf/2023.3.03>.
- 18 *Чегодаев А.А., Чегодаева Е.Г.* Мотив плоти в творчестве Д. Кроненберга в ракурсе онтологии субъективности Ж. Делеза // *Общество: философия, история, культура.* 2018. № 5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-ploti-v-tvorchestve-d-kronenberga-v-rakurse-ontologii-subektivnosti-zh-deleza> (дата обращения 12.06.2025).
- 19 *Якушенкова О.С.* Ужас нагого тела: голая правда хоррор-фильма // *Corpus Mundi.* 2022. № 1. С. 123–159. <https://doi.org/10.46539/cmj.v3i1.62>.
- 20 *Ahearn V.* David Cronenberg Fulfills Childhood Dream to Be a Novelist with “Consumed” // *InfoTel (The Canadian Press).* 2014. URL: <https://infotel.ca/newsitem/books-cronenberg/cp30062448> (дата обращения 06.08.2025).

- 21 Byford C. Crashing into the Future // *Futures*. 1998. Vol. 30. Issue 10. P. 949–958. [https://doi.org/10.1016/S0016-3287\(98\)00097-4](https://doi.org/10.1016/S0016-3287(98)00097-4). URL: https://www.academia.edu/108089614/Crashing_into_the_future (дата обращения 12.06.2025).
- 22 Carel H. A Phenomenology of Tragedy: Illness and Body Betrayal in *The Fly* // *Scan: Journal of Media Arts Culture*. 2007. Vol. 4. № 2. URL: http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=95 (дата обращения 12.06.2025).
- 23 Carrasco-Carrasco R. The Vulnerable Posthuman in Popular Science Fiction Cinema // *Cultural Representations of Gender Vulnerability and Resistance: A Mediterranean Approach to the Anglosphere* / Ed. by M.I. Romero-Ruiz, P. Cuder-Domínguez. Cham: Palgrave Macmillan, 2022. P. 169–186.
- 24 Connor S. *Fly*. London: Reaktion Books, 2006. 224 p.
- 25 Embodied Cognition and Cinema // Ed. by M. Coëgnarts, P. Kravanja. Leuven: Leuven University Press, 2015. 382 p.
- 26 Ferrando F. *Philosophical Posthumanism*. London: Bloomsbury Academic, 2019. 271 p.
- 27 Gallese V., Guerra M. Embodying Movies: Embodied Simulation and Film Studies // *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*. 2012. № 3. P. 183–210.
- 28 Gallese V., Guerra M. The Neuroscience of Film // *Projections*. 2022. Vol. 16. № 1. P. 35–58. <https://doi.org/10.3167/proj.2022.160101>.
- 29 Hayles N.K. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999. 350 p.
- 30 Hill L. Influences: David Cronenberg // *New York Magazine (NYMag Nymetro)*. 22.09.2005. URL: <https://nymag.com/nymetro/movies/features/14547/> (дата обращения 06.08.2025).
- 31 Kwok S. The Human-Animal Divide in Communication: Anthropocentric, Posthuman and Integrationist Answers // *Language & Communication*. 2020. Vol. 74. № 1. P. 61–73. <https://doi.org/10.1016/j.langcom.2020.06.005>. URL: https://www.researchgate.net/publication/343081874_The_human-animal_divide_in_communication_anthropocentric_posthuman_and_integrationist_answers (дата обращения 12.06.2025).
- 32 Lewis T. David Cronenberg: 'My Imagination Is Not a Place of Horror' // *The Guardian*. 14.09.2014. URL: <https://www.theguardian.com/film/2014/sep/14/david-cronenberg-interview-my-imagination-not-a-place-of-horror> (дата обращения 06.08.2025).
- 33 Noronha de Almeida H.R. The Posthuman as a Hopeful Monster: Geneticizing the Fly-Human Hybrid in Cronenberg's *The Fly* // *Journal of Posthuman Studies: Philosophy, Technology, Media*. 2023. Vol. 7. № 2. P. 191–209.
- 34 Portillo I.J. From Body to World: Empathy and the Transformative Power of Cinematic Imagination // *Frontiers in Human Neuroscience*. 2024. Vol. 18. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2024.1363720>. URL: <https://www.frontiersin.org/journals/human-neuroscience/articles/10.3389/fnhum.2024.1363720/full> (дата обращения 06.08.2025).
- 35 Shaviro S. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. 292 p.
- 36 Trigg D. The Return of the New Flesh: Body Memory in David Cronenberg and Merleau-Ponty // *Film-Philosophy*. 2011. Vol. 15 (1). P. 82–95. <https://doi.org/10.3366/film.2011.0005>.
- 37 Wolfe C. *What Is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. 392 p.
- 38 Yilmaz M.B., Lotman E., Karjus A., Tikka P. An Embodiment of the Cinematographer: Emotional and Perceptual Responses to Different Camera Movement Techniques // *Frontiers in Neuroscience*. 2023. Vol. 17. <https://doi.org/10.3389/fnins.2023.1160843>. URL: <https://www.frontiersin.org/journals/neuroscience/articles/10.3389/fnins.2023.1160843/full> (дата обращения 06.08.2025).

References:

- 1 Adorno T.W. *Ehsteticheskaya teoriya* [Aesthetic Theory], transl. from German A.V. Dranov. Moscow, Respublika Publ., 2001. 527 p. (Filosofiya iskusstva [Philosophy of Art]). (In Russian)
- 2 Baudrillard J. *Simulyakry i simulyatsiya* [Simulacra and Simulation], transl. from French A. Kachalov. Moscow, Postum Publ., 2015. 240 p. (In Russian)
- 3 Braidotti R. *Postchelovek* [The Posthuman], transl. D. Khamis. Moscow, Institut Gaidara Publ., 2021. 408 p. (In Russian)
- 4 Varela F., Tompson E., Rosh A. *Otelesnennyi um: Kognitivnaya nauka i chelovecheskii opyt* [The Embodied Mind: Science and Human Experience], transl. from English K. Tulupova. Moscow, Fond "Sokhranim Tibet" Publ., 2023. 456 p. (In Russian)
- 5 Žižek S. *O nasilii* [On Violence], transl. from English A. Smirnov, E. Lyamin. Moscow, Evropa Publ., 2010. 184 p. (In Russian)
- 6 Kafka F. *Prevrashchenie* [The Metamorphosis], transl. S. Apt. Kafka F. *Prevrashchenie* [The Metamorphosis]. Moscow, AST Publ., Tranzitkniga Publ., 2006. pp. 5–55. (In Russian)
- 7 Kolotaev V.A. Bakhtinskaya model' grotesknogo tela v filme Korali Farzha "Substantsiya" i rasshcheplenie lichnosti [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)
- 8 Kristeva J. *Sily uzhasa: Ehsse ob otrvashchenii* [Powers of Horror: An Essay on Abjection], transl. from French A. Kostikova. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2003. 256 p. (In Russian)
- 9 Merleau-Ponty M. *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of Perception], transl. from French, eds. I.S. Vdovina, S.L. Fokin. St. Petersburg, Yuventa Publ., Nauka Publ., 1999. 608 p. (In Russian)
- 10 Podoroga B.V. Poetika mertvoi ploti: Devid Kronenberg kak chitatel' Normana Brauna [Poetics of Dead Flesh: David Cronenberg as a Reader of Norman Brown]. *Galactica Media*, 2019, no. 3, pp. 49–70. <https://doi.org/10.24411/2658-7734-2019-10024>. (In Russian)
- 11 Salnikova E.V. *Puteshestvie cherez nevozmozhnoe: avanyurnost' i fantastika Velikogo Nemogo* [Journey through the Impossible: Adventurousness and Fiction of the Great Silent]. Moscow, Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2023. 424 p. (In Russian)
- 12 Salnikova E.V. *Avanyurnoe prostranstvo Velikogo Nemogo: nastroyeniya i podteksty* [The Adventurous Space of the Great Silent: Moods and Subtexts]. Moscow, Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2024. 456 p. (In Russian)
- 13 Salnikova E.V. "Aelita" Yakova Protazanov: Mars kak chast' bessoznatel'nogo geroya-intelligenta 1920-kh [Aelita by Yakov Protazanov: Mars as a Component of the Unconscious of the 1920s' Intellectual Character]. *Nauka televideniya*, 2024, vol. 20, no. 2, pp. 115–150. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-115-150>. (In Russian)
- 14 Serebryakov K. "Mukha": telo i dukh [The Fly: Body and Spirit]. *Kinoteksty*, 2019, no. 5, pp. 45–60. (In Russian)
- 15 Foucault M. *Nadzirat' i nakazyvat'*. *Rozhdenie tyur'my* [Discipline and Punish. The Birth of the Prison], transl. from French V. Naumov, ed. I. Borisova. Moscow, Ad Marginem Publ., 1999. 480 p. (In Russian)
- 16 Heidegger M. *Vremya i bytiye: Stat'i i vystupleniya* [Time and Being: Articles and Speeches], comp., transl., intr. article, com. and index V.V. Bibikhin. Moscow, Respublika Publ., 1993. 447 p. (Mysliteli XX veka [Thinkers of the 20th Century]). (In Russian)

- 17 Tsyrlina Ya.E. Ne-chelovecheskoye uzhasnoye v fil'makh bodi-khorrora [The Non-Human Horrific in Body Horror Films]. *Tekhnologos*, 2023, no. 3, pp. 37–48. <https://doi.org/10.15593/perm.kipf/2023.3.03>. (In Russian)
- 18 Chegodaev A.A., Chegodaeva E.G. Motiv ploti v tvorchestve D. Kronenberga v rakurse ontologii sub'ektivnosti Zh. Deleza [The Motif of Flesh in D. Cronenberg's Work from the Perspective of G. Deleuze's Ontology of Subjectivity]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura*, 2018, no. 5. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-ploti-v-tvorchestve-d-kronenberga-v-rakurse-ontologii-subektivnosti-zh-deleza> (accessed 12.06.2025). (In Russian)
- 19 Yakushenkova O.S. Uzhas nagogo tela: golaya pravda khorrora-fil'ma [The Horror of the Naked Body: The Naked Truth of Horror Film]. *Corpus Mundi*, 2022, no. 1, pp. 123–159. <https://doi.org/10.46539/cmj.v3i1.62>. (In Russian)
- 20 Ahearn V. David Cronenberg Fulfills Childhood Dream to Be a Novelist with “Consumed”. *InfoTel* (The Canadian Press), 2014. Available at: <https://infotel.ca/newsitem/books-cronenberg/cp30062448> (accessed 06.08.2025).
- 21 Byford C. Crashing into the Future. *Futures*, 1998, vol. 30, issue 10, pp. 949–958. [https://doi.org/10.1016/S0016-3287\(98\)00097-4](https://doi.org/10.1016/S0016-3287(98)00097-4). Available at: https://www.academia.edu/108089614/Crashing_into_the_future (accessed 12.06.2025).
- 22 Carel H. A Phenomenology of Tragedy: Illness and Body Betrayal in *The Fly*. *Scan: Journal of Media Arts Culture*, 2007, vol. 4, no. 2. Available at: http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=95 (accessed 12.06.2025).
- 23 Carrasco-Carrasco R. The Vulnerable Posthuman in Popular Science Fiction Cinema. *Cultural Representations of Gender Vulnerability and Resistance: A Mediterranean Approach to the Anglosphere*, eds. M.I. Romero-Ruiz, P. Cuder-Domínguez. Cham, Palgrave Macmillan, 2022, pp. 169–186.
- 24 Connor S. *Fly*. London, Reaktion Books, 2006. 224 p.
- 25 *Embodied Cognition and Cinema*, eds. M. Coëgnarts, P. Kravanja. Leuven, Leuven University Press, 2015. 382 p.
- 26 Ferrando F. *Philosophical Posthumanism*. London, Bloomsbury Academic, 2019. 271 p.
- 27 Gallese V., Guerra M. Embodying Movies: Embodied Simulation and Film Studies. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 2012, no. 3, pp. 183–210.
- 28 Gallese V., Guerra M. The Neuroscience of Film. *Projections*, 2022, vol. 16, no. 1, pp. 35–58. <https://doi.org/10.3167/proj.2022.160101>.
- 29 Hayles N.K. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, University of Chicago Press, 1999. 350 p.
- 30 Hill L. Influences: David Cronenberg. *New York Magazine* (NYMag Nymetro), 22.09.2005. Available at: <https://nymag.com/nymetro/movies/features/14547/> (accessed 06.08.2025).
- 31 Kwok S. The Human-Animal Divide in Communication: Anthropocentric, Posthuman and Integrationist Answers. *Language & Communication*, 2020, vol. 74, no. 1, pp. 61–73. <https://doi.org/10.1016/j.langcom.2020.06.005>. Available at: https://www.researchgate.net/publication/343081874_The_human-animal_divide_in_communication_anthropocentric_posthuman_and_integrationist_answers (accessed 12.06.2025).
- 32 Lewis T. David Cronenberg: 'My Imagination Is Not a Place of Horror'. *The Guardian*, 14.09.2014. Available at: <https://www.theguardian.com/film/2014/sep/14/david-cronenberg-interview-my-imagination-not-a-place-of-horror> (accessed 06.08.2025).
- 33 Noronha de Almeida H.R. The Posthuman as a Hopeful Monster: Geneticizing the Fly–Human Hybrid in Cronenberg's *The Fly*. *Journal of Posthuman Studies: Philosophy, Technology, Media*, 2023, vol. 7, no. 2, pp. 191–209.
- 34 Portillo I.J. From Body to World: Empathy and the Transformative Power of Cinematic Imagination. *Frontiers in Human Neuroscience*, 2024, vol. 18. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2024.1363720>. Available at: <https://www.frontiersin.org/journals/human-neuroscience/articles/10.3389/fnhum.2024.1363720/full> (accessed 06.08.2025).
- 35 Shaviro S. *The Cinematic Body*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993. 292 p.
- 36 Trigg D. The Return of the New Flesh: Body Memory in David Cronenberg and Merleau-Ponty. *Film-Philosophy*, 2011, vol. 15 (1), pp. 82–95. <https://doi.org/10.3366/film.2011.0005>.
- 37 Wolfe C. *What Is Posthumanism?* Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009. 392 p.
- 38 Yilmaz M.B., Lotman E., Karjus A., Tikka P. An Embodiment of the Cinematographer: Emotional and Perceptual Responses to Different Camera Movement Techniques. *Frontiers in Neuroscience*, 2023, vol. 17. <https://doi.org/10.3389/fnins.2023.1160843>. Available at: <https://www.frontiersin.org/journals/neuroscience/articles/10.3389/fnins.2023.1160843/full> (accessed 06.08.2025).