

Мария Сергеевна Бахтеева
Maria Sergeevna Bakhteeva
кандидат философских наук, заведующий отделом,
PhD in Philosophy, Head of the Department,
Государственный музей истории религии (Санкт-Петербург, Россия)
The State Museum of the History of Religion, (Saint Petersburg, Russia)
mbakhteeva@gmail.com

КОНСТРУИРОВАНИЕ ОБРАЗА ВЕДЬМЫ В СОВРЕМЕННОМ ХОРРОРЕ CONSTRUCTING THE IMAGE OF A WITCH IN THE MODERN HORROR FILM

Статья посвящена исследованию образа ведьмы на материале двух фильмов в жанре хоррор: «Ведьма: Сказка Новой Англии» (реж. Р. Эггерс, 2015) и «Ведьмы» (реж. Л. Файгелфельд, 2017). Действие обоих фильмов происходит в исторические времена охоты на ведьм. Методологической основой работы является теория «монструозно-фемининного» Б. Крида и концепция «отвратительного» Ю. Кристевой. Теория Б. Крида представляется весьма перспективной в исследовании фильмов ужасов, нарратив которых выстраивается вокруг фигуры монстра женского рода, например, ведьмы. На основании теории Б. Крида можно выделить три основные линии, по которым можно проследить механизм конструирования образов монструозного в данных фильмах: отношения матери и ребенка, понятие границы и религиозной скверны и образы отторгаемого. Базовой схемой для визуализации образов отторгаемого выступает женское тело, которое становится главным маркером монструозного. В заключении делается вывод о том, что в современном хорроре образы монструозного по-прежнему глубоко укоренены в древних религиозных запретах, а одной из функций хоррора является сохранение границ и табу в постсекулярном обществе.

Ключевые слова: хоррор, ужасы, монстр, ведьма, охота на ведьм, монструозно-фемининное, тело, гендер

Для цитирования: Бахтеева М.С. Конструирование образа ведьмы в современном хорроре // Артикульт. 2024. №3(55). С. 53-61. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-53-61

The article examines the representation of the witch in two horror films: “The VVitch: A New-England Folktale” (2015) and “Hagazussa” (2017). The films are set during the historic period of the witch hunts. The article draws on the theoretical foundations of the “monstrous-feminine” theory by B. Creed and the concept of “disgust” by Yu. Kristeva as its methodological basis.

B. Creed's theory seems to be very promising in the analysis of horror films, which are built around a female monster figure, such as a witch. Based on the theory of B. Creed, we can identify three main themes in the construction of monstrous images in these films: mother-child relationships, the concept of purity and dirt and images of disgust. The basis is the female body, which becomes the primary indicator of the monstrous. It is concluded that the images of the monstrous are based on religious prohibitions, and one of the functions of horror is to maintain boundaries and taboos in a post-secular society.

Keywords: horror, monster, witch, witch hunt, the monstrous-feminine, body, gender

For citation: Bakhteeva M.S. “Constructing the image of a witch in the modern horror film.” *Articult.* 2024, no. 3(55), pp. 53-61. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-53-61

Введение

Фильмы в жанре хоррор уже давно перешли из разряда низших жанров в категорию фильмов, изучение которых пользуется особым спросом у киноведов и философов. В XXI веке данный жанр претерпел существенные изменения, появились новые субжанры, среди них – постхоррор и фолк-хоррор, к которым можно отнести и фильмы, оказавшиеся в центре внимания данной статьи. Это фильмы «Ведьма: Сказка Новой Англии» (реж. Р. Эггерс, 2015) и «Ведьмы» (реж. Л. Файгелфельд, 2017). С фолк-хоррором эти фильмы объединяет атмосфера изоляции, визуализация темных аспектов природы, враждебных человеку, и элементы древних дохристианских культов и народных суеверий [Hurley, 2019]. К постхоррорам эти киноработы можно отнести благодаря наличию таких критериев, как медленный темп, жанровое своеобразие (драма в оболочке ужасов) и глубокое чувство беспредметного беспокойства, вызванное особой реалистичностью происходящего на экране [Павлов, 2021]. Оба фильма, как следует из названия, посвящены теме ведовства. Время действия обоих

фильмов – это исторические времена охоты на ведьм, а главная манифестация монструозного явлена в образе ведьмы.

Целью данной статьи является выявление особенностей репрезентации образа ведьмы в двух представленных фильмах. В качестве методологической основы в статье используется теория, предложенная профессором Мельбурнского университета Барбарой Крид о «монструозно-фемининном». Б. Крид является представителем феминисткой теории кино (Д. Стейси, К. Джонстон, Т. де Лауретис, К. Кловер, Л. Уильямс), которая зародилась в 1970-х годах в США. Б. Крид смещает устоявшуюся точку зрения с пассивного образа женщины как объекта, вовлеченного в производство мужского желания, разработанную британским теоретиком кино Лаурой Малви [Малви, 2000], на женскую монструозность как источник активной угрозы. Согласно Б. Крид, «все человеческие общества обладают концепцией монструозно-фемининного – того шокирующего, пугающего, ужасающего, отвратительного, абъектного, что есть в женщине» [Крид, 2006, с. 183], а прототипом всех определений чудовищного является репродуктивное женское тело. В свою очередь, сама Б. Крид выстраивает свою теорию на концепции «отвратительного» французского философа Юлии Кристевой [Кристева, 2003]. Несмотря на то, что данная теория была предложена Ю. Кристевой для исследования литературы и языка, она обнаруживает большой эпистемологический потенциал для анализа кинотекстов, в том числе для анализа образа женщин в фильмах ужасов. В теории Ю. Кристевой Крид интересуется, прежде всего, понятие «абъектного» или отторгаемого, отношения матери и ребенка, концепция «отвратительного» в религиозном дискурсе и понятие границы. В связи с понятием границы стоит отметить еще одну работу по данной тематике, с которой была знакома и Ю. Кристева – это работа британского антрополога Мэри Дуглас «Чистота и опасность», в которой предпринята попытка исследовать представления о чистом и нечистом и связи этих представлений с сакральным [Дуглас, 2000]. Теория Б. Крид представляется весьма перспективной в исследовании фильмов ужасов, нарратив которых выстраивается вокруг фигуры монстра женского рода, например, ведьмы. Теория о «монструозно-фемининном» во многом базируется на понятийном аппарате философии религии, а сама Б. Крид полагает, что в дискурсе современного хоррора механизмы конструирования монструозного глубоко укоренены в области религии. В статье предпринята попытка выявить основной круг религиозно-философских концептов, являющихся смыслообразующими для конструирования образа ведьмы.

Материнское: «нечистота» и становление субъекта через негативное созидание

Фильм австрийского режиссёра Лукаса Файгелфельда «Ведьмы» (2017) рассказывает историю девушки из XV века, которая вместе с матерью живет в лесной хижине на окраине деревни среди Альпийских гор. В оригинале фильм носит название «Hagazussa». Это слово происходит из древневерхненемецкого языка, так в XV-XVI вв. называли ведьм в некоторых немецкоязычных землях Европы. Фильм состоит из четырех частей, первая и последняя из которых представляют наибольший интерес в контексте данного анализа.

Первая часть носит название «Тени», именно в ней мы в первый и последний раз встречаемся с матерью главной героини. Мы наблюдаем жизнь совсем еще юной Альбрун и её матери Марты. Однажды ночью к их дому приходят люди, ряженные в шкуры животных, называют их ведьмами и считают, что их нужно сжечь. Этот короткий эпизод вводит нас в контекст повествования. Позже мать девочки заболевает. Представление материнского как отвратительного здесь явлено не символически, а предельно наглядно и достоверно. На экране мы видим агонизирующее тело немолодой женщины. «Тело ...дает базовую схему для любой символики. Едва ли есть такое осквернение, которое не было бы в первую очередь соотносено с каким-нибудь физиологическим проявлением» [Дуглас, 2000, с. 240]. Болезнь матери показана во всех деталях: рвота, нарывы, гниющая плоть, телесные отбросы, упадок и смерть. В дискурсе современного хоррора образы монструозного глубоко укоренены в древних религиозных и исторических понятиях отторгаемого – в особенности в связи с понятием «религиозная скверна» [Крид, 2006, с. 186]. Нечистота или «религиозная скверна», в отличие от понятия христианского греха, мыслилась, во-первых, как нечто материальное, как то, от чего можно очиститься или что

можно переложить на другое существо, во-вторых, как нарушение границ и смешение категорий, которые должны были оставаться четко разделенными. Женщина уже по своей природе, сущность которой определялась способностью к деторождению, считалась «нечистой». «Нечистота» противоречила определенному порядку вещей, поскольку она приводила к смешению сущностей, которые не следовало смешивать. Акт рождения, например, рассматривался как «нечистый» и сакральный одновременно. Так, в 12 главе книги Левит, на которую ссылается Ю. Кристева, мы находим следующее иудейское религиозное предписание в отношении тела роженицы: «из-за родов и крови, которые ей сопутствуют, она будет считаться «нечистой»...» [Кристева, 2006, с. 135]. Кристева конструирует свою теорию материнского в абъектном, прослеживая его меняющиеся характеристики от языческих культов через иудаизм к кульминации в христианстве.

В фильме дочь старательно ухаживает за больной матерью. Однажды среди ночи Альбрун слышит голос матери, который зовёт её по имени. Она подходит к кровати больной и та приглашает её лечь к ней в постель, после чего начинает нюхать девочку и испытывает явное возбуждение. Далее мы видим на пальцах женщины кровь, вероятно, это менструальная кровь Альбрун. Испуганная Альбрун отталкивает мать и убегает. В начале сцены, когда дочь только приближается к кровати больной, мы не совсем узнаем мать девочки, как будто с ней произошла демоническая трансформация. Её лицо стало другим и больше напоминает дьявольскую маску с оскалом. Сама фигура матери становится ядром жуткого и неопознаваемого, фиксируя «пороговость» её состояния. «В некотором отношении центральным для конструирования монструозного в фильме ужасов становится понятие границы: абъектное есть то, что пересекает или угрожает пересечь «границу». Хотя специфическая природа границы меняется от фильма к фильму, функция монструозного остается той же – устроить встречу символического порядка с тем, что угрожает его спокойствию» [Крид, 2006, с. 189]. По сути, только этот эпизод и позволяет нам констатировать наличие в фильме условного «монстра». Мотив разрыва с матерью представлен в данной сцене в физическом акте отторжения, когда Альбрун отталкивает мать и убегает, «мы можем наблюдать отторжение в действии, когда ребенок старается оторваться от матери, представляющую собой архаическую материнскую фигуру, в ситуации неизменного отсутствия отца. В таких фильмах материнская фигура конструируется как монструозно-фемининное» [Крид, 2006, с. 190]. В фильме «Ведьмы» нет даже намека на фигуру отца. Более того, во второй части фильма мы видим уже повзрослевшую Альбрун с ребенком, который тоже оказывается девочкой, что позволяет постулировать еще более архаичный образ матери – «порождающей, партеногенетической матери» [там же, с. 199]. В завершении первой части мы видим труп матери в лесу, увитый змеями. Мать умирает, когда её дочь становится женщиной, на что указывает её менструальная кровь. Так, отвратительное, равно как и материнское, способствует через негативное созидание становлению субъекта. В заключительной сцене можно усмотреть преемственность или переход силы от старой и больной женщины к её юной дочери.

Понятие «границы» и предел абъекции

Во второй части фильма мы встречаемся с уже взрослой Альбрун, которая сама стала матерью. Она по-прежнему живет уединенно, хотя пытается сблизиться с местным населением. Сближение оборачивается сексуальным насилием. Альбрун насилует мужчину. Это насилие закрепляет за ней статус отверженной. «Колдовство... связывается с неструктурированностью. Колдуны оказываются социальным эквивалентом жуков и пауков, живущих в стенных трещинах и под обшивкой домов. Они вызывают страх и неприязнь, которые в иных ментальных структурах связываются с другими неопределенностями и противоречиями, и те силы, которые им приписываются, символизируют их неоднозначный и неартикулированный статус» [Дуглас, 2000, с. 155]. После совершенного над ней насилия Альбрун мстит: подкидывает в местный ручей труп крысы, после чего мочится в него. Ночью она зажигает свечу у черепа своей матери и говорит слова, но мы их не слышим. Это либо молитва, либо заклинание. Это обращение к матери как пробуждение её темного начала. Третья часть под названием «Кровь» начинается со сцены сжигания горы трупов, вероятно, умерших от чумы. За этой картиной наблюдает Альбрун и улыбается. Далее она идет по лесу с младенцем на руках и ест грибы, по виду

M.S. Bakhteeva *Constructing the image of a witch
in the modern horror film*

напоминающие поганки. В измененном состоянии сознания она заходит с младенцем в мутное лесное озеро, и мы видим круги крови на воде.

В заключительной четвертой части под названием «Огонь» монстром предстает уже сама героиня. Полнолуние. В очаге дома горит огонь. Альбрун спит, по её телу ползает змея – символическая отсылка к трупам матери, увитому змеями. Змеи как хтонические существа и неизменные спутники великих богинь древности фиксируют пороговость состояния героини, захваченность её тела inferнальной стихией. Альбрун вновь, как в начале фильма, слышит голос своей матери, который зовет её по имени. Она просыпается и обнаруживает труп своего ребенка. Плачет. Подходит с трупом к кипящему котлу. В следующем кадре Альбрун, преодолевая отвращение, ест мясо, по виду очень напоминающее младенца. Её тошнит. Она слышит страшный смех своей матери и в ужасе выбегает из дома. Фильм заканчивается сценой, где лежащее на фоне Альпийских гор тело Альбрун воспламеняется и горит.

Центральным эпизодом для иллюстрации работы отторжения является эпизод с поеданием младенца и последующей тошнотой. Сцена тошноты очень достоверна и вызывает схожие чувства почти на физическом уровне. В данном контексте не столь важно, почему Альбрун делает это, потому что сошла с ума от горя после смерти своего дитя или умирает от голода, так как жители деревни не только надругались над ней, но и вырезали весь её домашний скот. Ночная сцена каннибализма является собой некий предел абъекции: «отвратительное – это то, что взрывает самоидентичность, систему, порядок. То, что не признает границ, положений дел, правил. Пробел, двусмысленность, разнородность» [Кристева, 2006, с. 39]. Сцена поедания собственного младенца – это то, что заставляет нас недоумевать. Ведь если смерть ребенка можно посчитать ненамеренной, совершенной в состоянии наркотического опьянения, то поедание его трупа становится как будто доказательством того, что Альбрун – та, за которую её принимали, или та, которой была обречена стать. Ведьма. В этом смысле заключительная сцена сожжения Альбрун представляется логически обоснованным и как будто бы неизбежным финалом, уготованным каждой ведьме.

Историко-религиозный контекст ведовства

Мотив убийства младенца и последующая манипуляция с его трупом – один из ключевых маркеров ведьмы в теологическом дискурсе позднего средневековья, мотив, который не обошли своим вниманием оба режиссёра. С убийства младенца начинается и второй фильм – «Ведьма» (2015, реж. Р. Эггерс), действие которого разворачивается в 1630 году в Новой Англии, за несколько десятилетий до начала одного из самых известных судебных процессов над ведьмами в истории США, который произошел в новоанглийском Сайлеме.

Почему убийство младенца? Одним из главных обвинений, которые выдвигались против женщин, обвиняемых в злонамеренном колдовстве, было вредительство жизни. Вообще, в случае с ведьмой, мы всегда имеем дело со смертью и зловредительством в отношении зарождения новой жизни. Эти обвинения мы встречаем в первом официальном документе церковных властей, объявившем истребление ведьм насущной задачей церкви. Речь идет о булле папы Иннокентия VIII «С величайшим рвением» от 5 декабря 1484 года, согласно которой ведьмы переставали быть плодом народного суеверия и включались в круг христианской демонологии. В булле также содержался основной список преступлений ведьм: своими колдовскими действиями они «наводят порчу, губят рождаемое женщинами, приплод животных, плоды земли, виноградники и плодовые сады, а также мужчин, домашних и других животных...» (цит. по: [Лозинский, 1986, с. 209]). Как явствует из документа, основной круг обвинений против ведьмы были связаны либо с вредительством производительной силе природы: засуха, неурожай, падеж скота и т.п., либо с вредительством репродуктивной системе человека, причем на всех этапах: лишения мужчин и женщин способности к зачатию, препятствие зачатию во чреве женщины, искусственное прерывание беременности и, наконец, если ребенок все же появился на свет, то ведьма посвящала новорожденного демонам. Доказательством этому также служат названия глав самого известного демонологического трактата о ведьмах «Молот ведьм», вышедшем в 1487 году: «О способе, коим ведьмы имеют

обыкновение задерживать силу деторождения», «О способе, коим ведьмы лишают мужчин полового члена», «О способе, коим повивальные бабки причиняют величайшие вредительства, убивая детей или посвящая их демонам» [Шпренгер, Инститорис, 1990, с. 349-350]. В то время, как основным предназначением женщины являлось рождение потомства, в случае с ведьмой на первый план выходит вредительство всему, что связано с жизнью и её воспроизводством.

Помимо убийства младенца в обоих фильмах мы наблюдаем и другие маркеры, фиксирующие тот факт, что данная история точно про ведьм: чёрный козел, являющийся излюбленной личиной Дьявола; галлюцинации и наваждения; визуализация темных аспектов природы, неурожай, падеж скота, чума; атмосфера изоляции: обе семьи вынуждены жить в лесной глуши на окраине, обе семьи – изгои. В обоих фильмах поднимаются темы греховности человеческой природы и осознание беззащитности человека перед лицом суеверий и страхов. Оба режиссёра помещают своих героинь в исторические времена охоты на ведьм, в фильмах точно и выверено реконструируется описываемая эпоха. Съёмки обоих фильмов проходили при естественном освещении или при свете свечей. Р. Эггерс, в прошлом сценический дизайнер, для воссоздания фермы пуритан и их одежды использовал строительные материалы и ткани того времени, даже саундтрек к фильму был записан на инструментах XVII века. О знакомстве Р. Эггерса с архивными данными о судебных процессах над ведьмами свидетельствует не только подчеркнутая аутентичность его киноработы, но прямое указание на это в эпилоге к фильму. И наконец, для обоих режиссёров, которые также выступили сценаристами, это были дебютные и очень личные работы. В своих интервью Р. Эггерс неоднократно упоминал о том, что фильм стал для него способом вернуться во времена своего детства, которое он провел в Новой Англии, и снять «жанровое и очень личное кино» [Anielski, 2015]. События обоих фильмов выглядят очень реалистично, даже в тех случаях, когда мы встречаемся с явлениями сверхъестественного порядка. Ставка на аутентичность оказалась полностью оправданной, воссозданный на экране дух времени делает ведьму реальной, как и ужас от встречи с ней.

Первое появление ведьмы: религиозная скверна и абъектное

Фильм Р. Эггерса рассказывает о семье пуритан, состоящих из матери, отца и четверых детей: двух близнецов, сына и старшей дочери Томассин. Семья вынуждена поселиться на окраине дремучего леса после их изгнания из общины. Скоро в семье появляется пятый ребенок, с таинственного исчезновения которого в лесу и начинается череда ужасных событий.

Монструозно-фемининное в фильме явлено в предельно конкретном образе ведьмы, который режиссёр предъявляет зрителю уже на восьмой минуте фильма, отходя от устоявшихся канонов жанра. За время фильма ведьма появляется всего три раза, и, несмотря на то, что каждый раз эти явления занимают не более трех минут экранного времени, этого оказывается достаточно, чтобы она заразила своим присутствием всё вокруг. Даже тогда, когда ведьмы на экране нет, мы знаем, что она где-то рядом. Всё это создает атмосферу тревожности, страха и ожидания неминуемой гибели.

Главная героиня Томассин отправляется на прогулку с младенцем на опушку леса. Во время игры она на несколько секунд закрывает глаза, и в этот момент младенец исчезает. Мы видим фигуру в красном плаще, быстро удаляющуюся в глубь леса. В следующем кадре над телом ребенка заносится нож. После этой безапелляционной демонстрации человеческого жертвоприношения зритель понимает, что в фильме может произойти всё, что угодно, никаких табу нет. Но на этом сцена не заканчивается. При мерцающем свете свечей нам явлен образ обнаженной старухи, которая что-то измельчает в ступе, после чего обмазывает своё тело и метлу полученной смесью, которая, судя по цвету и текстуре, явно содержит останки человеческой плоти, после чего безобразное старое тело корчится в судорогах. И в завершении эпизода мы наблюдаем силуэт фигуры на метле, улетающей в ночь на фоне огромной полной луны. «Отвратительное» в этом эпизоде полностью сконцентрировано на теле ведьмы. Первое, что с очевидностью предъявляет нам экран – это то, что перед нами тело старухи. Но тело это только основа или скорее костяк, на который слой за слоем нанизываются элементы негативного порядка. В сцене манипуляции с трупом младенца «религиозная скверна» обнаруживается не только в много-

M.S. Bakhteeva *Constructing the image of a witch
in the modern horror film*

кратном нарушении запретов, установленных богом, но и границ, нарушающих телесную целостность и центрирующих на себе отвращение – кровь, мертвая плоть, слизь и пр. Нам явлено не просто убийство, но убийство младенца с последующим измельчением его плоти, превращением её в слизь и смешение с плотью старухи. «Столь древние фигуры абъекции, как вампир, упырь, зомби и ведьмы (одним из многих преступлений которой было использование трупов в своих магических ритуалах) продолжают снабжать современное кино его наиболее завораживающими и пугающими образами» [Крид, 2006, с. 188].

Второе появление ведьмы: нарушение границ и красота ужасного

Томассин с братом заблудились в лесу. Мотив леса в фильме красноречиво символизирует враждебное для человека пространство, нарушение границ которого грозит бедой. Брат оказывается у старой хижины, из которой выходит красивая молодая женщина. Её появление выглядит настолько неестественным, что сомнений в том, что перед нами ведьма не испытывает ни зритель, ни мальчик, готовый расплакаться от ужаса, но вместе того, чтобы бежать, как заколдованный идет ей навстречу. Одним из часто повторяющихся топосов в репрезентативной системе Средневековья и Нового времени является понимание женской красоты как воплощенной лжи. Красота, как и уродство, считалось отклонением от нормы и являлось предвестником опасности и божественного предостережения. Красота ведьмы служит единственной цели – искушить жертву и навлечь на неё гибель. Сцена завершается поцелуем ведьмы. О том, что красота – это иллюзия, а поцелуй грозит гибелью, свидетельствует дряхлая рука старухи, внезапно появляющаяся в завершении сцены. Образ молодой красавицы с рукой старухи визуализирует демоническое в соответствии с дискурсом Нового времени: отличительной особенностью демонического тела является непредсказуемость и гетерогенность [Махов, 2018]. Эта деталь вкупе с самим поцелуем оставляет стойкое послевкусие, вызывающее почти физическое чувство тошноты. Согласно Ю. Кристевой, пищевое отвращение является самой простой и архаичной формой отвращения» [Кристева, 2006, с. 38]. Рот в данной сцене становится местом, через которое скверна проникает внутрь мальчика и отравляет его мертвой энергией. Ночью мальчик появляется у своего дома обнаженный и больной и вскоре умирает. Предсмертная агония больного обнаруживает все симптомы пищевого отравления.

Третье появление ведьмы: тело монстра

Главная героиня Томассин и близнецы заперты матерью в загоне для животных. Глубокой ночью с крыши в загон проникает ведьма. Мы видим отвратительное старое тело, которое склонилось над козой, и то ли доит её, то ли пьет её кровь. Наутро все животные, кроме черного козла оказываются мертвы, а близнецы исчезают. Козёл убивает отца, а мать с ножом набрасывается на Томассин, но дочь оказывается сильнее и убивает её. Убийство матери – это итог сложных отношений, развитие которых мы наблюдали на протяжении всего фильма. Мать так и не смогла простить свою старшую дочь за то, что та не уберегла её дитя. Мы становимся свидетелями того, как чувства злости и обиды разрушают её, превращая в главного врага своей дочери. И хотя в фильме Эггерса мать не являет собой монструозное само по себе, элементы архетипа Темной матери в её образе сложно не заметить. Одной из самых ярких и выразительных сцен фильма является сцена, в которой черный ворон клюёт её грудь. Это сцена – инверсия классического образа богومатери западноевропейской художественной традиции. Разрыв с матерью, как и в фильме Л. Файгелфельда, становится новой точкой отсчета для главной героини. После убийства матери Томассин засыпает, а с наступлением ночи пробуждается, заключает договор с дьяволом и в сопровождении черного козла отправляется на шабаш.

Что касается образа ведьмы, то здесь она вновь, как и в первом своём появлении, предстаёт в образе старухи и, что примечательно, вновь старухи обнажённой. И если в первом эпизоде это выглядит вполне обоснованным: ведьма обнажена, т.к. наносит на тело смесь для полета на шабаш, то в третьем эпизоде, необходимость обнажения ничем не обусловлена. Ничем, кроме предъявления самого тела. Оптика хоррора почти всегда сосредоточена на теле, и ужасы пробуждают в нас страхи, связанные с

телом [Уильямс, 2014]. В данных киноработах женское тело вызывает не возбуждение, но отвращение. Женское тело становится главным маркером монструозного и демонического. Именно тело выступает опосредствующей функцией являемости Другого в мире [Подорога, 2010]. Другой обнаруживает себя, прежде всего, как не мое тело. В случае с монстром, являющимся в понятийной цепочке «Свой – Другой – Чужой – Враг – Монстр» радикально удаленным звеном, его тело конституируется как нечто радикальное иное по отношению к человеческому. Инаковость монстра вписана в его телесность и может быть культурной, политической, расовой, гендерной или сверхъестественной. В данных фильмах на первый план выходит не столько сверхъестественный аспект, сколько гендерный, что полностью соответствует средневековым представлениям о природе женского. Женщина, как и всё женское, понималось как особенность по отношению к норме человека – мужчине и, чаще всего, эта особенность оценивалась отрицательно как дефект подлинной человечности. Теологическая мысль средневековья описывает тело женщины как слабое и пассивное, несущее в себе разрушительное, стихийное начало. Подобные представления получают своё дальнейшее развитие в демонологических трактатах раннего Нового времени, в которых концепция женского несовершенства достигает своего логического завершения: женщина предстает как существо, соприродное дьяволу. В контексте философско-богословского дискурса Нового времени происходит конструирование образа ведьмы в представленных фильмах и, в этой, почти исторической, реконструкции христианских воззрений на природу женского режиссёры удивительно совпали с теологами. О том, что фемининное не является знаком монструозного само по себе, не забывает напоминать Б. Крид, указывая на то, что в этом качестве фемининное сконструировано исключительно внутри патриархального дискурса. [Крид, 2006, с. 212].

Заключение

Ведьма в современных фильмах в жанре хоррор продолжает оставаться весьма тиражируемым персонажем. Анализ образа ведьмы в двух представленных фильмах на основании теории Барбары Крид о «монструозно-фемининном» позволяет проследить основные линии, по которым происходит конструирование монструозного, в случае если фигура монстра не сокрыта, не имеет черты «чужеродного» или «нечеловеческого», а напротив, явлена в женском образе.

Первая линия, это линия мать – дочь. Материнская фигура предстает как абъект или отторгаемое, через опыт разрыва с которым происходит становление главных героинь. В этом контексте в фильмах можно усмотреть также черты драмы взросления. Опыт разрыва в фильмах представлен не как символический акт, а акт физический: отталкивание и побег в фильме Л. Файгелфельда и убийство матери в фильме Р. Эггерса. В обоих фильмах матери главных героинь умирают. Чтобы появилась новая ведьма, старая должна умереть. Смерть делает возможным преемственность и пробуждение женской темной силы.

Вторая линия – это образы отторгаемого. Образ ведьмы – это древнейшая фигура абъекции. Базовой схемой для визуализации образов отторгаемого выступает женское тело, на которое как на основу нанизываются элементы негативного порядка: кровь, пот, слюна, рвота, нарывы, уродство, болезнь, старость. Через эти наглядные элементы, скверна, являясь обратной стороной сакрального, обнаруживает свою глубинную связь с женской природой. Образы отторгаемого в фильмах сфокусированы не на главных героинях: в фильме Л. Файгелфельда это образ больной матери, в фильме Р. Эггерса – это старая голая ведьма. Главные героини, о которых нам только предстоит узнать, являются ли они ведьмами или нет, связаны с образами отторгаемого через убийство. В обоих фильмах пределом абъекции выступает убийство младенца – ключевой мотив теологического дискурса, посвященного вопросам ведовства. В фильмах мы наблюдаем не просто убийство, но расчленение и каннибализм, не просто младенца, но родного дитя. Убийство младенца и последующая манипуляция с его телом предстает как своего рода форма человеческого жертвоприношения, многократно попирающее законы рассудка, жизни и заповеди Бога, которые совершают те, кому уготовано стать ведьмами. В фильме Л. Файгелфельда главная героиня убивает и съедает собственного ребенка, в фильме Р. Эггерса героиня хоть и косвенно, но также повинна в похищении и убийстве новорожденного, а также собственноручно убивает мать.

M.S. Bakhteeva *Constructing the image of a witch in the modern horror film*

И третья линия конструирования монструозного, это комплекс понятий, стержневым среди которых является понятие «граница». Монструозное – это то, что находится на границе человеческого и нечеловеческого, естественного и сверхъестественного, добра и зла, порядка и хаоса. При рассмотрении образов монструозно-фемининного мы обнаруживаем их глубокую укорененность в комплексе древних религиозных запретов и морально-этических норм, что позволяет выявить и зафиксировать также такие понятия, как «нечистота» и «религиозная скверна». Религиозная скверна – это то, что нарушает границы, то, чего не должно быть, то, что несет угрозу порядку. В контексте скверны и христианских представлений о грехе репрезентуется тело ведьмы. «Нечистота» женского тела в случае с ведьмой выкручивается до предельного состояния и превращает тело ведьмы в фигуру абъекции. Репродуктивная система ведьмы инвертируется: ведьма – это женщина, которая порождает не жизнь, но смерть, та, кто вредит всему живому, та, кто совершает убийство матери и дитя, ибо ведьма есть искаженная женская сущность. Демонстрация и тематизация абъектного, в том числе при конструировании образа ведьмы в современном хорроре закрепляет за жанром функцию по сохранению в пост-секулярном обществе границ и табу, связанных с женской телесностью.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Ведьма / The VVitch: A New-England Folktale (2015, реж. Р. Эггерс, США, Канада, Великобритания), игр.
2. Ведьмы / Nagazussa (2017, реж. Л. Файгелфельд, Австрия, Германия), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Anielski R. How Robert Eggers Combined History and Childhood Horrors in 'The Witch' // Indiewire. 2015. Режим доступа: <https://www.indiewire.com/2015/10/how-robert-eggers-combined-history-and-childhood-horrors-in-the-witch-56333/> (дата обращения: 01.07.2023).
2. Шпренгер Я., Инститорис Г. Молот ведьм. – Москва: Издательство СП «Интербук», 1990.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дуглас М. Чистота и опасность / Пер. с англ. Р. Громовой под ред. С. Баньковской. – Москва: «Канон-пресс-Ц», «Кучково поле». 2000.
2. Крид Б. Ужас и монструозно-фемининное. Воображаемое отторжение (абъекция) // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей. Серия «Кинотексты». – Москва: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 183-212.
3. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. – Санкт-Петербург: Алетей, 2003.
4. Лозинский С. Г. История папства. – Москва: Политиздат, 1986.
5. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории: сборник / пер., сост. и комм. Е.И. Гаповой и А.Р. Усмановой. – Минск: Профили, 2000. – С. 280-296.
6. Махов А.Е. Diabolus absconditus: непредсказуемость, неопределенность и невидимость демонического тела в иконографии и текстах раннего Нового времени // In Umbra: Демонология как семиотическая система: Альманах № 7. – Москва: РГГУ, 2018. – С. 9-36.
7. Павлов А.В. Постхоррор? Рецензия на книгу Дэвида Черча // Философия. Журнал Высшей школы экономики. 2021. № 5(2). С. 294-313.
8. Подорога В.А. Другой (Тема Другого) // Новая философская энциклопедия. В четырех томах. Том 1. А – Д. / Ин-т философии РАН. – Москва: Мысль, 2010. – С. 698-699.
9. Уильямс Л. Телесные фильмы: гендер, жанр и эксцесс // Логос. 2014. Т. 24, № 6 (102). С. 61–84.
10. Hurley A.M. Devils and debauchery: why we love to be scared by folk horror // The Gardien. 2019. Режим доступа: <https://www.theguardian.com/film/2022/jan/05/woodlands-dark-and-days-bewitched-a-history-of-folk-horror-review> (дата обращения: 01.07.2023).

SOURCES

1. Anielski R. "How Robert Eggers Combined History and Childhood Horrors in 'The Witch'." *Indiewire*. 2015. Available at: <https://www.indiewire.com/2015/10/how-robert-eggers-combined-history-and-childhood-horrors-in-the-witch-56333/> (accessed: 01.07.2023).
2. Sprenger J., Institoris G. *Molot wedm* [Witches Hammer]. Moscow, Izdatelstvo "Interbuk", 1990. (in Russian)

REFERENCES

1. Creed B. "Uzhas i monstrozno-femininnoe. Vooobrazaemoe ottorzhenie (ab'ekciya)" [Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection]. *Fantasticheskoe kino. E'pizod pervyj*: Sbornik statej. Seriya "Kinoteksty". [Fantastic film. Episode first]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2006. P. 183-212. (in Russian)
2. Douglas M. *Chistota i opasnost'* [Purity and Danger]. Moscow, Kanon-press-C, Kuchkovo pole, 2000. (in Russian)
3. Hurley A.M. "Devils and debauchery: why we love to be scared by folk horror". *The Gardien*. 2019. Available at: <https://www.theguardian.com/film/2022/jan/05/woodlands-dark-and-days-bewitched-a-history-of-folk-horror-review> (accessed: 01.07.2023).
4. Mahov A.E. "Diabolus absconditus: nepredskazuemost', neopredelennost' i nevidimost' demonicheskogo tela v ikonografii i tekstax rannego Novogo vremeni" [Diabolus absconditus: unpredictability, uncertainty and invisibility of the demonic body in iconography and texts of the early modern period]. *Umbra: Demonologiya kak semioticheskaya sistema: Almanax* № 7 [In Umbra: Demonology as a semiotic system: Almanac No. 7]. Moscow, RGGU, 2018. – P. 9-36. (in Russian)
5. Pavlov A.V. "Posthorror?: recenziya na knigu Devida Chercha" [Post horror?: review of the book by David Church]. *Filosofiya. Zhurnal Vysshej shkoly ekonomiki* [Philosophy. Journal of the Higher School of Economics]. 2021. No 5(2). P. 294-313. (in Russian)
6. Podoroga W.A. "Drugoj (Tema Drugogo)." [Other]. *Novaya filosofskaya e'nciklopediya*. V chety'rex tomah Vol 1 [New encyclopedia of philosophy]. Institut filosofii RAN. Moscow, My'sl', 2010. P. 698-699. (in Russian)
7. Kristeva Ju. *Sily' uzhasa: e'sse ob otrashhenii* [Forces of horror. Essay on disgust]. Saint Petersburg, 2003. (in Russian)
8. Losinki S.G. *Istoriya papstva* [History of the papacy]. Moscow, Politizdat, 1986. (in Russian)

М.С. Бахтева *Конструирование образа ведьмы
в современном хорроре*

9. Mulvey L. "Vizual'noe udovol'stvie i narrativny`j kinematograf" [Visual Pleasure and Narrative Cinema]. *Antologiya gendernoj teorii: sbornik* [Anthology of gender theory]. Minsk, Propilei, 2000. P. 280-296. (in Russian)
10. Williams L. "Telesny'e fil'my`: gender, zhanr i e`kscsess" [Film Bodies: Gender, Genre, and Excess]. *Logos*, 2014. Vol. 24, no 6 (102). P. 61-84. (in Russian)