



Научная статья

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-220-239>

<https://elibrary.ru/RRFXLF>

УДК 821.111(73).0

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

Ирина ГОЛОВАЧЕВА

ЖЕНСКОЕ ТЕЛО ГОЛЛИВУДА: «СУБСТАНЦИЯ» — ОТ СЦЕНАРИЯ К ФИЛЬМУ

Аннотация: В статье на примере сценария «Субстанции» (2022 г.) Корали Фаржа анализируется поджанр боди-хоррора, базирующийся на топосе телесного метаморфоза (мутации, распада и омоложения) как выражения тревог и фобий, связанных с уязвимостью и нестабильностью тела-сознания. Сценарий Фаржа, изначально задуманный как сатирический феминистский sci-fi боди-хоррор на тему фантастического радикального омоложения, словно призван продемонстрировать теорию отвратительного (“the abject”) Юлии Кристевой, точнее, социального функционирования абъектного, которое в исследуемом тексте явлено с помощью ускоренного старения, исключаяющего «жертву» из коммуникации и автокоммуникации. В «Субстанции» выделяются два корневых хоррор-дискурса — «чуждоизщность» (monstrosity) и «двойничество» (duplicity), соединяя которые Корали Фаржа создала сатирический текст, где не предусмотрена ни классическая победа над монстром, ни каноническая победа двойника над оригиналом. Отдельный раздел статьи посвящен феномену интервизуальности, активно использованной в киноленте 2024 г. Именно интервизуальность, т. е. отсылки к каноническим кадрам ряда знаменитых американских кино-хорроров — отсылки, отсутствовавшие в сценарии, но появившиеся в картине, — обеспечили «Субстанции» широкое признание. Сюжетное построение и абъектная визуальная специфика демонстрируют трагикомичность мизогинных и гендерно-эйджистких установок шоу-бизнеса, а также субверсивность дискурса омоложения, не случайно функционирующего на границе жанров и модусов.

Ключевые слова: «Субстанция», сценарий, Голливуд, двойник, чудовище, мизогиния, культурный возраст, омоложение, интервизуальность

Информация об авторе: Ирина Владимировна Головачева, доктор филологических наук, доцент, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3873-490X>. E-mail: igolovacheva@gmail.com

Для цитирования: Головачева И.В. Женское тело Голливуда: «Субстанция» — от сценария к фильму // Литература двух Америк. 2026. № 20. С. 220–239. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-220-239>



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-220-239>

<https://elibrary.ru/RRFXLF>

UDC 821.111(73).0

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

Irina GOLOVACHEVA

FEMALE BODY IN HOLLYWOOD: “THE SUBSTANCE” — FROM SCREENPLAY TO SCRIPT

Abstract: Coralie Fargeat’s screenplay “The Substance” (2022) is viewed in the article as an example of the body horror subgenre primarily featuring corporal metamorphosis (mutation, decay, as well as rejuvenation). The subgenre under scrutiny problematizes anxieties and phobias associated with the vulnerability and instability of the body-mind. Fargeat’s screenplay, initially conceived as a satirical feminist sci-fi body horror exploring the theme of rejuvenation, serves as a case illuminating Julia Kristeva’s theory of *abjection*. The abject here is associated with the “cultural age.” The fantasticality of the accelerated aging of the victimized protagonist in “The Substance” excludes her from communication and self-communication. The screenplay highlights and combines two major horror discourses — “monstrosity” and “duplicity”. However, the satirical plot offers neither canonical ‘slaying of the monster’, nor the archetypal victory of the doppelganger. A separate section of the article explores the phenomenon of *intervisuality* actively utilized in the 2024 Oscar-winning film. The visual allusions to the iconic shots in a few famous American horror films — the references missing in the screenplay, yet appearing in the picture — ensured “The Substance’s” box-office success. The satirical plot and the spectacular visuality display both the tragic and the comic nature of the misogynistic and gender-ageist attitudes of show business, as well as the subversive nature of the rejuvenation discourse not coincidentally transcending genres and modes.

Key words: “The Substance”, screenplay, Hollywood, double, monster, misogyny, cultural age, rejuvenation, intervisuality

Information about the author: Irina V. Golovacheva, Doctor Hab. in Philology, Professor, Saint-Petersburg State University, Universitetskaya Emb. 7–9, 199034 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3873-490X>. E-mail: igolovacheva@gmail.com

For citation: Golovacheva, Irina. “Female Body in Hollywood: ‘The Substance’ — From Screenplay to Script.” *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 220–239. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-220-239>

Введение: об «отвращении»

В 2022 г. режиссер Корали Фаржа написала в Лос-Анджелесе сценарий под названием «Субстанция» (“The Substance”), по которому впоследствии сняла фильм. «Субстанция» получила приз за лучший сценарий и несколько номинаций на премию «Оскар» и в одной из них заработала знаменитую золотую статуэтку².

Сюжет и образность «Субстанции» характерны для жанра боди-хоррор, особенно активно разрабатываемого в американских литературе и кино. Данный сюжет вписывается в поджанр боди-хоррора, базирующийся на топосе телесного метаморфоза (мутации, распада и омоложения) как выражения тревог и фобий, связанных с уязвимостью и нестабильностью тела-сознания. Примерами подобных сюжетных схем из американской литературы могут служить рассказ Джека Лондона «Омоложение майора Рэтбоуна» (“The Rejuvenation of Major Rathbone”, 1899), повесть «Эликсир ненависти» (*The Elixir of Hate*, 1911) Джорджа Инглэнда (1877–1936), роман «Звезды в их руках» (*They Shall Have Stars*, 1956) Джеймса Блиша (1921–1975) и т.д.

Текст сценария представляет собой сатиру на мизогинную и эйджистскую картину американского шоу-бизнеса. Феномен эйджизма, сегрегации по возрастному признаку, уже полтора столетия демонстрирует подвижность воззрений на возрастную идентичность. Стивен Кац, введший в научный оборот понятие «культурный возраст», а затем и Стюарт Холл продемонстрировали, что возраст не наделен закрепленным природой значением, а означает и конструируется культурой [Katz 2005], [Hall 2011].

Относительность возраста определяются не только давно установившимся «принуждением к молодости», свойственным еще модерну и затем закрепленным в популярной культуре, не только гендером. Возраст как не/наблюдаемый феномен в значительной мере осмысляется и проблематизируется как часть дискурса «вечной молодости», регулярно возрождающегося под влиянием очередного открытия медицины³.

¹ The Substance: Screenplay / May 3, 2022. <https://archive.org/details/the-substance-script-2024/mode/2up>, далее — (Substance 2024).

² На основную премию «Оскар» номинируются англоязычные фильмы, вносящие выдающийся вклад в американской кинематограф.

³ О дискурсе омоложения см., например: [The Fountain of Youth 2004] и [Immortal Engines 1996].

Сюжет Фаржа, изначально задуманный как сатирический феминистский sci-fi боди-хоррор на тему фантастического радикального омоложения, словно призван продемонстрировать теорию отвратительного (“the abject”) Юлии Кристевой, точнее, социального функционирования абъектного, которое в исследуемом нами примере явлено с помощью ускоренного старения, исключаяющего «жертву» из коммуникации и автокоммуникации: «<...> Само по себе отвращение представляет собой смешение суждения и аффекта, осуждения и душеизлияния, знаков и импульсов» [Кристева 2003: 45]. Абъектное, в понимании Юлии Кристевой, определяется не тем, что субъекту присуще определенное «омерзительное» качество, а тем, что оно указывает на нечто, существующее за пределами принятого — принятого как социумом, так и самим субъектом: «Отвратительное, как воображаемая чужеродность и реальная угроза, сначала интригует нас, а затем поглощает целиком. Таким образом, вовсе не отсутствие чистоты или здоровья порождает отвратительное, но отвратительное — это то, что взрывает самотождественность, систему, порядок. То, что не признает границ, положений дел, правил» [Кристева 2003: 37]. У Кристевой, как известно, концепция отвращения основана среди прочего на исследовании страха перед женской телесностью, как территорией потенциального воображаемого ужаса. В фантастическом сюжете Корали Фаржа «ужас» женского старения показан сначала как фантазм, а затем и как телесная метаморфоза⁴.

В сценарии появление юного двойника, а затем и сложноставной женщины-монстра вызвано не чем иным, как тщеславием, страхом старения и отчаянием героини. Эти фобии и эмоции, в свою очередь, порождены социальной системой координат, с одной стороны, и психологическими комплексами, с другой. Одно, как водится, подкрепляет другое. Результат инициированной героиней невольной, но вполне ожидаемой, самодеструкции будет проанализирован ниже.

Фантазмы эйджизма и омоложения

Сценарий «Субстанции» открывается описанием манипуляций с сырым яйцом, во время которых в желток вводится «желтое флуоресцентное вещество», в результате чего он делится: «Оба желтка теперь рядом. Второй желток более круглый, блестящий, мясистый. Другими

⁴ Подробнее о женской телесности в хорроре см., например: [Creed 1993].

словами, более совершенный» (Substance 2024: 2). Так, в тексте с самого начала присутствуют мотивы *удвоения, природного/искусственного, старого/нового, совершенства/несовершенства*. Каждый из них тщательно разработан.

В следующем эпизоде — это флешбэк — фигурирует главная героиня, Элизабет Спаркл, на пике известности: на Голливудской аллее славы (Hollywood Walk of Fame) монтируют увековечивающую ее новую звезду, в то время как в наши дни эта «звезда в отставке» ведет программу аэробики на телевидении⁵. День, которым открывается действие, — ее именины. В сценарии ничего не сказано о возрасте героини, однако отмечено, что она выглядит прекрасно и обладает идеальным тренированным телом. Все ее поздравляют, в том числе ее босс Харви (не намек ли на печально знаменитого Вайнштейна?), главный продюсер телеканала.

Закончив шоу, Элизабет тут же стирает обязательную улыбку с лица, с трудом восстанавливает дыхание и, морщась от боли, массирует колено. В дальнейшем эти детали из кинотекста исчезнут. Факт исчезновения «больного колена» и «одышки» из окончательной версии весьма симптоматичны. Очевидно, сценаристка решила сделать возраст героини исключительно социально обусловленным, никак не подкрепленным корпоральностью. Возрастные — гротескно-фантастические телесные проявления — впереди, они выявятся только после применения таинственной субстанции. Но не раньше!

После съемок Элизабет случайно слышит разговор Харви его помощника:

Мне плевать! Пусть даже в ближайшие пару недель мне придется отсмотреть каждую гребаную девицу в городе. Нам нужна МОЛОДАЯ. Нам нужна ГОРЯЧАЯ ШТУЧКА. Она нужна нам СЕЙЧАС.

⁵ Сценарий «Субстанции» предваряется двумя эпиграфами: из Гераклита Эфесского («Все течет, все изменяется»), и из песни “Pump it up” в исполнении бельгийского музыканта Дэнзела, в свою очередь представляющей собой кавер сингла “Black & White Brothers”. В сюжете о возрасте и, следовательно, о неизбежных возрастных изменениях, равно как и о неизбежных жизненных переменных, знаменитая максима Гераклита выглядит хоть и уместно, но тривиально. Что до фразы “Pump it up”, то она, с одной стороны, удачно работает в трэке, сопровождающем движения во время телешоу, так как эти слова означают специфическую физическую нагрузку, ведущую к подтянутому телу, а с другой — метафору меритократии, т. е. концентрированных усилий, работы, якобы ведущей к жизненному успеху.

<...> Ты хоть знаешь, что женская фертильность начинает снижаться с 25 лет? (Substance 2024: 6).

Так Элизабет впервые слышит «правду» о себе, из которой следует, что она уже не молодая, не «горячая» и потому ее время вышло.

В Эпизоде 6 она встречается с Харви в ресторане, где продюсер, жадно уплетающий обильный обед, говорит: «Люди всегда просят чего-то **НОВОГО**. (Чавканье...). **ОБНОВЛЕНИЕ** неизбежно. Это закон природы. Ты либо **ОБНОВЛЯЕШЬСЯ**, либо исчезаешь» (Substance 2024: 8).

Конечно, Харви говорит о телепродукте, а не о теле Элизабет. Однако героиня прочитывает его слова как оценку ее потребительских свойств, статуса: она устарела как в прямом, так и в переносном смысле. Отметим, что сначала Элизабет осознает свою абъектность не визуально, а дискурсивно. Не зеркало стало источником ее отчаяния, а слова продюсера, подслушанные в туалете. С точки зрения босса, Элизабет больше не годится для студии, а значит, должна покинуть рабочее место и отправиться домой. Там-то, как ее успокоительно наставляет Харви, она наконец сможет заняться «личной жизнью». Надо заметить, что ввиду отсутствия семьи и детей все это для нее пустой звук. Ее теперешний возраст, судя по всему, деторождения не предполагает. Однако именно «воспроизводство» и «вскармливание» вот-вот станут ее главным занятием, о чем она пока не догадывается.

У нее нет хобби, нет никаких интересов за пределами студийной работы. Ее квартира — в своем роде «лицо» хозяйки — говорит о пустоте ее жизни. Фаржа изображает стерильный интерьер. В гостиной ее квартиры висит гигантский плакат, на котором она представлена отнюдь не в сценическом или экранном образе, а в купальнике для спортивных тренировок. Этот плакат заявляет о возможностях тела, а не о таланте актрисы.

Последующие эпизоды демонстрируют ярость и фрустрацию от пережитого унижения. В сценарии прописаны и тщетные усилия казаться молодой. Она понимает, что макияж, над которым она долго и тщетно трудится перед так и не состоявшимся свиданием, делает ее еще старше: «Она подходит к раковине. Плещет воду в лицо, затем небрежно вытирает полотенцем, из-за чего макияж растекается; она смотрит на свое отражение в зеркале. Черные полосы туши, стекающие по щекам, делают ее еще больше похожей на грустного клоуна» (Substance 2024: 19).

Ужаснувшись собственному отражению, она резко меняет регистр поведения: самоотрицание переходит в фазу пока что символического, но симптоматичного саморазрушения. Она кидает тяжелый сувенирный шар в плакат. «Он разлетается на кусочки и, ударившись о застекленный плакат в раме, разбрызгивает содержимое. По улыбающемуся лицу на плакате стекает скользкая, прозрачная жидкость; стекло треснуло прямо над одним глазом, как после оплеухи» (Substance 2024: 20). Это первая «телесная» травма в тексте, пока выраженная экфрасически. Впереди длинный ряд телесных увечий, которые предстоит пережить главной героине.

Двойник звезды: омоложение, расщепление, слияние

Отчаявшись омолодиться, Элизабет, уже испробовавшая все наличествующие на легальном рынке средства, неожиданно получает доступ к информации о таинственном препарате, гарантирующем получение «лучшей версии себя». Реклама вещества, названного Субстанция, гласит: «Внутри вас есть еще один вы. Или, вернее, миллиарды других “вас”. Одна единственная инъекция разблокирует вашу ДНК, запуская новое клеточное деление, которое высвободит другую версию вас самих. Моложе. Красивее. Совершеннее» (Substance 2024: 17). В рекламе особо акцентируется то, что «ты едина, от себя не убежишь» (Substance 2024: 18). В дальнейшем, как мы увидим, данный тезис превращается в развернутый гротескно-сатирический сюжет.

Получив «закладку» с таинственным средством, Элизабет отправляется домой, в ванную, покрытую ослепительно-белым кафелем — в помещение, неслучайно напоминающее лабораторию, прекрасно подходящее для будущих экспериментов, опытов по расщеплению и двойничеству.

Корали Фаржа в эпизоде № 21 описывает то, что Элизабет видит в зеркале: «Это по-прежнему очень красивая женщина, но выглядит несчастной от того, что видит в отражении. Мы чувствуем ее скрытую боль. Огромную. По существу, она просто-напросто стареет... и все окружающие заставляют ее поверить, что это конец света. Конец *ее* света» (Substance 2024: 24).

Раздвоившись, т. е. дав жизнь новому существу, Новой Элизабет, героиня до поры до времени не понимает, что добровольно породила замену самой себя. Таким образом закладывается основа для непред-

сказуемого и потому фасцинирующего развития сюжета⁶. Но, исходя из классических текстов про омоложение и расщепление, читатель предполагает, что выбранный героиней опасный метод неминуемо грозит ей катастрофой.

Скажем несколько слов о литературных и кино-двойниках, сначала обратившись к обобщающему пассажи в книге «Философия хоррора» Ноэля Кэррола:

Есть две основные формы расщепления — пространственная и временная. Временное расщепление — примером является доктор Джекилл и мистер Хайд — разделяет персонажей во времени, в то время как пространственное расщепление — например, случай двойников, — умножает персонажей в пространстве. Здесь персонажи становятся символами кардинально отличных или противоположных элементов. А в случае слияния кардинально противоположные элементы объединяются или сосредотачиваются в единой пространственно-временной неразрывной и стабильной сущности. И расщепление, и слияние являются символическими структурами, которые различными способами связывают разные или противоположные категории, тем самым предоставляя возможность для проецирования тем промежуточности, противоречивости и нечистоты. Удивительно то, как фантастическая биология ужасающих монстров в итоге сводится к символическим структурам слияния и расщепления [Carroll 1990: 47].

Как будет показано далее, сюжет «Субстанции» строится не только на обеих формах расщепления (пространственной и временной), но и на итоговом слиянии. Впрочем, оригинальность этих сюжетных поворотов не отменяет того факта, что двойники в сценарии все же во многом каноничны. Представленная в «Субстанции» двойническая образность соответствует основному набору атрибутов двойника, таких как *ужас, агрессия, нарциссизм, злорадство, содействие/противодей-*

⁶ О феномене и механизме фасцинации см. работу С. Баумбах, где, в частности, сказано: «Некоторые из самых действенных механизмов фасцинации зиждутся на нашем желании стать зрителями запретного действия и одновременно на страхе перед возможными опасными последствиями» [Baumbach 2015: 4].

ствие, издевательское подражание оригиналу, отвращение при встрече с двойником, разрушение жизненных планов, угроза гибели⁷.

В отличие от сюжетов про ликантропию (про вервольфов и оборотней) и сюжета Р.Л. Стивенсона, где двоение происходит на уровне идентичности и осуществляется путем трансформации единого тела (когда есть Джекилл — отсутствует Хайд, и наоборот), а также в отличие от повести «Секретное окно, секретный сад» (*Secret Window, Secret Garden*, 1990) Стивена Кинга, в котором речь идет о расщеплении сознания (но не тела), в «Субстанции» мы имеем дело с расщеплением на два разных тела⁸. Пока функционирует одно, второе лежит в чулане на полу. Специфическая трансформация Старой Элизабет в Новую манифестирует не только жажду освобождения от возрастных ограничений, но и возврат к собственной юности, к *Future in the Past*.

Вернемся к результатам расщепления главной героини. Только что выделившееся из нее существо, Новая Элизабет, приходит в себя, «направляется к раковине и смотрит на запотевшее зеркало... Она пытается сфокусировать затуманенный взгляд. Она протирает зеркало рукой и видит ... ВОСХИТИТЕЛЬНУЮ МОЛОДУЮ ЖЕНЩИНУ В ВОЗРАСТЕ ДВАДЦАТИ ЛЕТ... идеально сложенную... невероятно красивую... и молодую. Черты ее лица отличаются от черт Элизабет, но есть отдаленное семейное сходство» (*Substance* 2024: 27).

Новая особь с удивлением рассматривает «старую» и принимается за работу: ей нужно зашить длинную рану вдоль позвоночника Элизабет и влить в нее питательную жидкость из специального пакета. «Душа» Элизабет не переселяется в новое тело. Речи нет и о переносе или распределении сознания. Девушка, появившаяся в результате действия таинственной субстанции, предъявлена сразу в качестве взрослого индивидуума, субъекта, готового к «труду и обороне». Благодаря юности и превосходным физическим данным она, несомненно, справится с работой Элизабет и в результате полностью заместит ее. Итак, в отличие от классических двойнических текстов, повествующих о сублимации, бунте против нормы, реализации скрытых, подавленных, отрицаемых аспектах личности, гротескная комедия Фаржа

⁷ Мы перечислили те атрибуты двойников, который актуализированы в сюжете Фаржа. См. подробное исследование всех атрибутов этого топоса: [Головачева, Журавлев 2025].

⁸ Анализ двойничества в повести С. Кинга см.: [Головачева 2024].

предъявляет именно Сью — так двойник назвался на кастинге — как эталон нормы в шоу-бизнесе.

Вскоре двойник начинает красть у Элизабет жизненные силы (питательную жидкость), что неминуемо лишает матрицу жизненных сил. Как известно, конечная цель любого двойника состоит в том, чтобы вытеснить и заместить собою оригинал любыми средствами. Именно это происходит в «Субстанции»: вследствие похищения жизненных соков Элизабет стремительно стареет.

Старт фантастически скоростного старения изображен гротескно и метонимично, посредством одной-единственной детали. Пробудившись в результате очередного переключения между двойниками, Элизабет видит, что «ее указательный палец искривлен и опух, он деформирован артритом... ноготь желтый, а кожа сморщена, как у старухи, но вся остальная рука в норме» (Substance 2024: 65). Инвалидизированный «указующий перст» сигнализирует о будущих чудовищных трансформациях. Элизабет в панике звонит на контактный номер производителя. На другом конце линии оператор объясняет, что данный процесс необратим: «То, что использовано одной стороной, утрачено другой» (Substance 2024: 67). Сюжет, поначалу функционирующий в рамках научной фантастики, в итоге переходит границы жанра и приобретает черты хоррора о монстрах — в данном случае о двух монстрах.

В гостиной Элизабет все еще висит вышеупомянутый большой плакат, но на улице, на рекламном щите, расположился другой — с фотографией Сью. Эти два изображения, смотрящие друг на друга сквозь оконное стекло, демонстрируют пока лишь символическое противостояние.

Сила, которой наделен двойник, выражена и в одежде. Дома Сью носит роскошный шелковый халат с вышитым оранжево-золотым драконом, извергающим гигантское пламя: «Кажется, что дракон светится, словно символизируя ее вновь обретенную силу и стремительный взлет» (Substance 2024: 39). Это описание как будто обещает безусловную победу Сью в предстоящей «битве двойников», обязательной для таких сюжетов. Однако сценаристка придумала неожиданный финал, не в последнюю очередь обусловленный комическим модусом.

Борьба за место под голливудским солнцем неизбежна и должна привести к кульминации в результате некоего особого обстоятельства. Рейтинг популярности Сью достигает такой высоты, что ее назначают «хозяйкой бала»: ей предстоит вести Новогоднее телешоу.

Ее фотография будет на обложке журнала “Vogue”. Сью торжествует и готова рискнуть, отложив строго-обязательное переключение между нею и сильно постаревшей матрицей.

Восстав после очередного переключения, Элизабет обнаруживает, что стала настоящей развалиной. Фаржа не скупится на подробности, описывая старческую кожу, деформированные артритом суставы и сильно искривленный позвоночник, одышку, огромные трудности, которые испытывает Элизабет, сталкиваясь с необходимостью встать с кресла, выпрямить спину и разогнуть колени. Она вновь звонит оператору пожаловаться на то, что «нарост» (она с презрением называет Сью “the Growth”) не соблюдает баланс. Оператор предлагают остановить эксперимент, но объясняет, что к исходному состоянию матрица уже не вернется. Элизабет осознает, что, даже прекратив опыт, продолжит жить в уродливом теле, пораженном тяжелыми физическими недугами.

Элизабет впадает в настоящее буйство, результаты которого вскоре откроются взору очнувшейся Сью. Мы можем оценить силу ярости, равную силе отвращения: «Панорамное окно гостиной заклеено газетами с целью скрыть рекламный щит снаружи. Телевизор тоже. Повсюду остатки еды и обглоданная туша индейки, стены испачканы жиром и соусами, гора грязной посуды в раковине, <...> расплавившийся сыр на полу... Чудовищный разгром» (Substance 2024: 112).

Отчаявшись добиться баланса между «Я» и «Она», Элизабет решает прекратить «омолаживаться» с помощью субстанции, а, по существу, передавать жизненные силы двойнику. Почти закончив вливать в Сью жидкость, которая должна окончательно остановить процесс расщепления с двойника на матрицу и обратно, Элизабет осознает, что перспектива остаться наедине с самой собой невыносима и начинает реанимировать двойника. Это решение лишь кажется непоследовательным. В самом деле, изначально поставленная героиней цель может быть достигнута только посредством Сью. Оживляя ее, Элизабет приговаривает: «Прости, я была не в себе <...>. Ты — единственное, что есть во мне интересного. Ты идеальна. <...> НАМ НАДО ТЕБЯ ПРИГОТОВИТЬ ... ЭТО ДЛЯ НАС С ТОБОЙ БОЛЬШОЕ СОБЫТИЕ!» (Substance 2024: 125).

Кульминация наступает в строгом соответствии с двойническим канонам: двойники должны вступить в прямой контакт и сразиться. Когда Элизабет и Сью оказываются «активированными» одновременно, физическое столкновение становится неизбежным.

При этом выжить должна только одна. Как и следовало ожидать, побеждает сила и молодость: в порыве ярости Сью убивает Элизабет.

Фаржа, задумавшая не просто хоррор, а комедию, приготовила нам сюрприз. В самый ответственный момент, перед грандиозным Новогодним шоу, у Сью начинаются проблемы. Сперва выпадают три передних зуба, резко падает зрение, отслаиваются ногти, а затем отваливается ухо.

Желая предотвратить катастрофу, Сью тайком выбирается из студии и бежит домой, где спешно повторяет процедуру, инициированную в свое время Элизабет, надеясь создать «лучшую версию себя». Для этого она использует остатки чудодейственной желтой флуоресцентной жидкости из пробирки. Принцип матрешки работает и в этот раз. Результат впечатляюще фантазмагоричен: то, что «вылупилось» из тела Сью, представляет собой амальгаму прежних идентичностей. Двойники слились в бесформенную и симптоматично отвратительную фигуру. Чудовище, в которое превратилась Элизабет, одновременно отсылает к архаической бесформенности и к финальному распаду, символизируя и хтоническое прошлое, и неизбежное устрашающее будущее.

Как ни странно, отражение в зеркале не вызывает у чудовища, названного в сценарии Монстро (Monstroelisasue), никакой паники. Более того: «Она как будто довольна. Словно она **ДЕЙСТВИТЕЛЬНО** увидела себя впервые и впервые себя приняла». Этой ремаркой травестирован популярный рекламный призыв «прими себя такой, какая ты есть!» (Substance 2024: 138). Как видим, Элизабет понадобилась череда трансформаций, чтобы наконец-то принять себя. Чудовище, впрочем, не пренебрегает «женскими хитростями». Актерская выучка тоже дает о себе знать. Комический эффект достигается не только тем, что бесформенная туша натягивает на себя бальное платье, втыкает куда ни попадя серьги, надевает драгоценное ожерелье, но и более всего тем, что она приклеивает суперклеем фотографию лица Элизабет туда, где ему следует быть, не видя ровно никакой проблемы в том, что все части тела и лица перепутаны. «Все ее жесты привычны и выражают присущее ей тщеславие — словно вокруг все по-прежнему. Это еще страшнее, если учесть ее чудовищный облик» (Substance 2024: 139). Для пущей выразительности Монстро рисует жутковатую улыбку красной помадой прямо на фотографии и выходит на сцену. Пораженная публика замирает. Монстро ведет себя профессионально и произносит заученный текст. Когда кто-то из зрителей, справившись с шоком,

вопит «Чудовище!», а другой — «Убейте чудовище!» (Substance 2024: 142), она взывает к публике: «Это же Я. Я — Сью. Я — Элизабет! Это я! Я!» (Substance 2024: 143). Ей все еще требуется признание.

Интервизуальность как рецепт блокбастера

Зададимся вопросом, каким образом кинолента Корали Фаржа сумела добиться колоссального признания как у широкого зрителя, так и у профессионалов. Обусловлен ли успех лишь двойническим сюжетом, как правило обеспечивающим фасцинацию, и игрой Деми Мур, исполнительницы главной роли?

В подкастах и интервью Фаржа не раз перечисляла те классические кинотексты, которые вдохновили ее на создание специфического видеоряда. Это: «Муха» (“The Fly”, 1986) Дэвида Кроненберга, «Космическая одиссея 2001» (“2001: A Space Odyssey”, 1968) Стэнли Кубрика, «Бартон Финк» (“Barton Fink”, 1991) Джозела и Итэна Кознов, «Малхолланд Драйв» (“Mulholland Drive”, 2001) Дэвида Линча, «Реквием по мечте» (“Requiem for a Dream”, 2000) Даррена Аранофски и «Нечто» (“The Thing”, 1982) Джона Карпентера⁹. Любопытно, что Фаржа называет в основном знаменитые ленты, единодушно записанные критиками как артхаусные. Между тем, как мы надеемся показать, вовсе не они легли в основу с тех пор безошибочно опознаваемой визуальности — той, которая обеспечила «удовольствие от текста» фанатам «Субстанции».

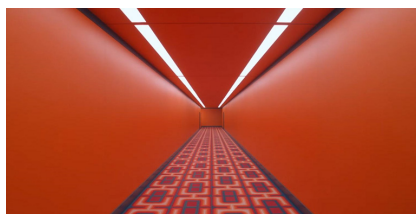
В основе успеха киноленты, по нашему убеждению, лежат не только обозначенные выше самоочевидные факторы, но и интервизуальность картины. Под *интервизуальностью* мы понимаем систему эксплицитных аллюзий на изображение, присутствующее в другом тексте. Интервизуальность апеллирует к зрительной памяти аудитории. При рассматривании одного изображения опознается иное, прямо не называемое в разглядываемом тексте¹⁰.

Посмотрим, что именно, с какой целью и с каким результатом цитирует Фаржа-режиссер, и обратим внимание на специфические детали, не прописанные в сценарии, но появившиеся в кино.

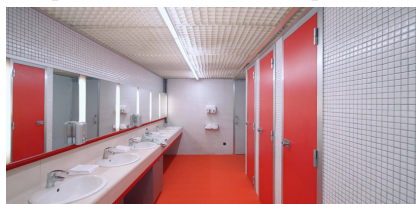
⁹ См. например, подкаст “The 6 Films That Inspired ‘The Substance’” на ресурсе Filmmaker Toolkit <https://www.indiewire.com/features/podcast/the-substance-films-influenced-coralie-fargeat-1235084591/>

¹⁰ Подробнее об интервизуальности см., например, в: [Capra, Floridi 2023: 13].

В эпизоде 4, закончив запись спортивного шоу, Элизабет идет по длинному коридору (левый кадр). Камера показывает пол. Любители «Сияния» Кубрика сразу ассоциируют узор коврового покрытия коридора телестудии с ковром, покрывающим коридор пустого infernalного отеля «Оверлук» в экранизации одноименного романа Стивена Кинга (правый кадр), где находится номер с кадавром (ведьмой) и появляются призраки зарубленных топором двойняшек, погибших несколько десятилетий тому назад. Именно в том коридоре впервые проявляется жуткая субстанция, навсегда поселившаяся в «Оверлуке», она же мистическим образом определит судьбу очередного управляющего, Джека Торренса, нового маньяка-убийцы.



Дойдя до конца длинного коридора киностудии, Элизабет пытается попасть в женский туалет, который закрыт на уборку, и, как уже говорилось в предыдущем разделе статьи, попадает в мужской. Практически такой же (красно-белый), как в «Сиянии» Кубрика. Как и в «Сиянии», туалет в «Субстанции» становится местом, где центральный персонаж узнает правду о себе: Джек Торренс узнает о планах, которые имеет на него отель «Оверлук», а Элизабет Спаркл — о том, что ее время вышло.



Когда зритель «Субстанции» узнает (вместе с Элизабет) о волшебном препарате для радикального омоложения, в памяти всплывают сцены из аналогичных фантастических боди-хорроров, например, из фильма «Смерть ей к лицу» (“Death Becomes Her”, 1992) Роберта Земекиса, где роль стареющей звезды исполняет Мерил Стрип. Там тоже фигурирует волшебная субстанция и показаны последствия применения несертифицированного FDA препарата.

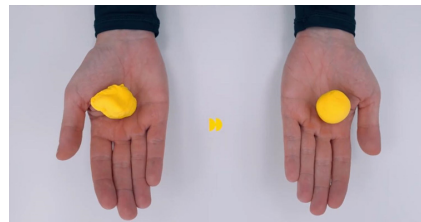


Можно вспомнить и «Омолаживателя» (“The Rejuvenator”, 1988) Брайана Томаса Джонса, где, по сюжету, из мозга крысы выведена сыворотка, позволяющая оборачивать вспять процесс старения. Актриса, героиня «Омолаживателя», испытавшая на себе чудо-средство, внезапно ощущает жуткую потребность в сыром человеческом мозге и в итоге превращается в чудовище.



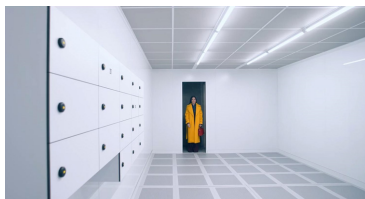
Зритель «Субстанции», исходя из опыта потребления кинотекстов про омоложение и расщепление — тем более тех, где в центре сюжета жаждущая второй молодости актриса — догадывается, что Элизабет вот-вот окажется в смертельной опасности. Рано или поздно ей предстоит стать чудовищем.

Получив от «доброжелателя» (вполне возможно, участника секретного фармацевтического эксперимента) флешку с рекламой чудодейственного средства, Элизабет внимательно смотрит видеоролик. В кадре чьи-то руки скатывают ярко-желтый пластилин в шарик, потом растягивают, разрывают и скатывают теперь уже два шарика, один



из которых идеален. Ладони протянуты к экрану, на каждой лежит желтый шарик. Два шарика на протянутых к зрителю (к герою) ладонях неминуемо отсылают нас к волшебной таблетке из первой части франшизы «Матрица» (“The Matrix”, 1999) братьев Вачовски, где выбор правильного препарата также предопределяет судьбу главного героя.

Желтый цвет обыгран и в одежде Элизабет. Первоначально в сценарии цвет ее пальто обозначен как горчично-желтый. Однако в киноленте пальто в основном показано в ярком калифорнийском свете и потому выглядит как желток, тем самым акцентируя символику продуктивности, фертильности.



В результате применения субстанции на свет появляется новое существо. В сцене порождения, точнее, отпочкования нового Я травестированы роды. Двойник «рождается» из хребта, из разрыва на спине, из отзеркаленного кесарева сечения. Детали процесса показаны абъектно, несмотря на то что материнский «телесный низ» в данном случае никак не участвует в процессе¹¹.

Именно этот эпизод был первым делом тщательно прописан сценаристкой еще до того, как у нее сложились замысел и последовательность эпизодов «Субстанции»¹².

Эпизод с разрыванием тела и появление нового существа ассоциируется с эпизодами появления Чужого, ксеноморфа в фильме Ридли Скотта «Чужой. Завет» (“Alien: Covenant”, 2017). И эта отсылка не случайна: по аналогии с сержантом Рипли из «Чужого» Элизабет тоже в итоге будет опознаваться как мать чудовища.

Показанные крупным планом неестественно торчащие позвонки и вздымающийся позвоночник отсылают и к популярным



¹¹ На тему отвращения и хоррора, отражающих нестабильность и кризис идентичности, см., например: [The Abject of Desire 2007].

¹² См. подкаст К. Фаржа: <https://www.indiewire.com/features/interviews/the-substance-sue-spinal-birth-scene-explained-1235090068/>



ликантропическим кинолентам вроде феминистского боди-хоррора «Оборотень» (“Ginger Snaps”, 2000) Джона Фосета о вервольфе.

Как и «Оборотень», «Субстанция» говорит о разру-

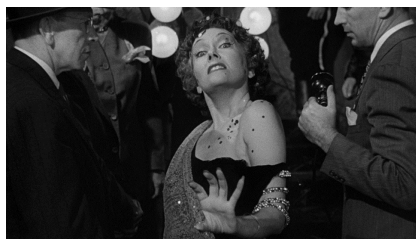
шительном метаморфозе, в конечном итоге превращающем героиню в монстра.

В сцене рождения двойника в «Субстанции» у Элизабет происходит невероятное изменение глаз. Мы видим, как прежде нормальный зрачок множится (левый кадр). Эта специфическая визуальность — аллюзия на фильмы, посвященные другому типу расщепления или замены — одержимости и экзорцизму. Глаза с несколькими зрачками у одержимого дьяволом фигурируют, например, в сериале «Изгоняющий дьявола» (“The Exorcist”, 2016) Джереми Слейтера (правый кадр).

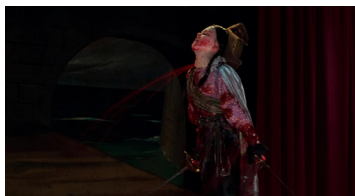


Выстраивая вышеперечисленные аллюзии, Фаржа преследовала одну цель — создать последовательность визуальных сигналов, отсылающих к кинолентам, в которых эксперименты с омоложением, разделением и подменой приводят к необратимым последствиям. Более того, эти эксперименты в определенном смысле приравнены к сделке с дьяволом. Данный тезис, кроме всего прочего, подтверждает и визуальная специфика телесных трансформаций Элизабет. Эти последние отсылают к фильмам о ведьмах, в чьем облике проступает то откровенно эротизированная молодость, то смерть. Так, облик стремительно постаревшей героини «Субстанции» — очередной пример интервизуальности. Элизабет показана как старая ведьма, почти буквально воспроизводящая знаменитую сцену из уже упомянутого «Сияния», где красавица, выходящая из ванны и устремляющаяся к Джеку Торренсу, оказывается кадавром.

В предыдущем разделе, посвященном сценарию «Субстанции», мы обсудили кульминационную сцену Новогоднего шоу и улыбку, которую Монстро нарисовала поверх фотографии. Гротескная улыбка на лице отставной звезды отсылает нас к киношедевр Билли Уайлдера «Бульвар Сансет» (“Sunset Boulevard”, 1950), так же, как и кинолента Фаржа, посвященная Голливуду. В итоговой сцене фильма Уайлдера камера показывает лицо безумной кинодивы, произносящей: «Нет больше ничего: только мы, и камеры и эти замечательные люди в темноте».

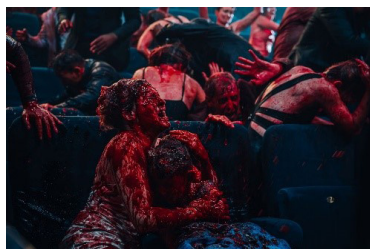


В «Бульваре Сансет», как известно, одержимость славой и «второй молодостью» приводят к одной жертве. В откровенном комическом боди-хорроре Фаржа жертвами становятся зрители огромного зала, надолго парализованные отвратительным зрелищем. Монстро действует как классическое деструктивное чудовище, телесный распад которого тем временем продолжается. Из раны, образовавшейся на месте оторвавшейся кисти, начинает хлестать кровь, последовательно заливая весь зрительный зал. Монстр, залитый кровью на сцене, а также обильно поливаемая кровью публика отсылают к двум знаменитым голливудским блокбастерам. Первый — это хоррор «Кэрри» (“Carrie”, 1975) Брайена да Пальмы, снятый по одноименному роману Стивена Кинга. Как известно, Кэрри, как и героиня «Суб-



станции», становится чудовищем, мстящим за публичное унижение. Второй — комедия «Семейные ценности Аддамсов» (“Addams Family Values”, 1993) Барри Зонненфельда, где девочка по имени Уэнсдей участвует в перформативном протесте против фальсификации одного из известных мифов американской колониальной истории — Дня благодарения. Уэнсдей играет индианку в школьном спектакле. По ходу действия она принимается поливать зрителей бутафорской кровью из якобы отрубленной руки (левый кадр).

Интервизуальность в «Субстанции», т. е. явные визуальные аллюзии на знаменитые американские фильмы, призвана акцентировать топосы «сцена» и «кровь» в сюжетах о превращении героини в чудовище.



Заключение

Обыгрывая два корневых хоррор-дискурса — «чуждость» (monstrosity) и «двойничество» (duplicity), Корали Фаржа создала сатирический текст, где не предусмотрена ни классическая победа над монстром, ни каноническая победа двойника над оригиналом. Сюжет «Субстанции» и активно используемая интервизуальность (отсылки к иным кинотекстам), призваны продемонстрировать трагикомичность мизогинных и гендерно-эйджистких установок шоу-бизнеса, а также субверсивность дискурса омоложения, не случайно функционирующего на границе жанров и модусов.

ЛИТЕРАТУРА

Головачева 2024 — Головачева И.В. Американский двойник / американский психопат в творческом тупике // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 147–168.

Головачева, Журавлев 2025 — Головачева И.В., Журавлев М.Е. Топос «двойник» в компаративно-квантитативном освещении // Имагология и компаративистика. 2025. № 23. С. 7–30.

Кристева 2003 — Кристева Ю. Силы ужаса. Эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003.

REFERENCES

The Abject of Desire 2007 — *The Abject of Desire: The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*. Edited by Konstanze Kutzbach, Monica Mueller. Amsterdam–New York, 2007.

Baumbach 2015 — Baumbach, Sibylle. *Literature and Fascination*. New York, 2015.

Capra, Floridi 2023 — Capra, Andrea and Lucia Floridi. Introduction. In: *Intervisuality: New Approaches to Greek Literature*, edited by Andrea Capra and Lucia Floridi, 1–12. Berlin, Boston, 2023.

Carroll 1990 — Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror*. New York, Routledge, 1990.

Creed 1993 — Creed, Barbara. *The Monstrous-feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London, New York, 1993.

The Fountain of Youth 2004 — *The Fountain of Youth: Cultural, Scientific, and Ethical Perspectives on a Biomedical Goal*, edited by Stephen G. Post and Robert H. Binstock. New York, 2004.

Golovacheva 2024 — Golovacheva, Irina V. “Amerikanskii dvoynik / amerikanskii psikhopat v tvorcheskoy tupike” [“American Double / American Psycho and the Writer’s Block”]. *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 147–168. (In Russ.)

Golovacheva, Zhuravlev 2025 — Golovacheva, Irina V., Zhuravlev, Mikhail Ye. “Topos ‘dvoynik’ v komparativno-kvantitativnom osveshchenii” [“The Doppelgänger Topos Through a Quantitative Comparative Lens”]. *Imagologiya i komparativistika — Imagology and Comparative Studies*, no. 23 (2025): 7–30. (In Russ.)

Hall 2011 — Hall, Stuart. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London, 2011.

Immortal Engines 1996 — *Immortal Engines: Life Extension and Immortality in Science Fiction and Fantasy*. Edited by George Slusser, Garry Westfahl, and Erick S. Rabkin. Athens, GA, 1996.

Katz 2005 — Katz, Stephen. *Cultural Aging: Life Course, Lifestyle, and Senior Worlds*. Peterborough, Ontario, 2005.

Kristeva 2003 — Kristeva, Julia. *Sily uzhasa. Esse ob otvrashchenii* [Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection]. St. Petersburg: Aletheia Publ., 2003. (In Russ.)

© 2026, И.В. Головачева

Дата поступления в редакцию: 11.03. 2026

Дата одобрения рецензентами: 05.04. 2026

Дата публикации: 25.06.2026

© 2026, Irina V. Golovacheva

Received: 11 Mar. 2026

Approved after reviewing: 05 Apr. 2026

Date of publication: 25 Jun. 2026